Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par :
Lüderitz F. Ana-Josefa
le vendredi 5 octobre 2018

Titre :

Walter Benjamin et l'image dialectique,
l'histoire comme une dialectique des images

École doctorale et discipline ou spécialité :
ED ALLPH@ : Philosophie

Unité de recherche :
ERRAPHIS - Équipe de Recherche sur les Rationnalités Philosophiques et les Savoirs

Directeur/trice(s) de Thèse :

Emmanuel BAROT

Jury :
Daniel PAYOT, Professeur des universités, Université de Strasbourg
Sébastien LAOUREUX, Professeur des universités, Université de Namur
Cécile LAVERGNE, Maître de conférences, Université de Lille 3
Guillaume SIBERTIN-BLANC, Professeur des universités, Université Paris 8
Emmanuel BAROT, Maître de conférences, Université Toulouse - Jean Jaurès

Walter Benjamin et l'image dialectique,
L'histoire comme une dialectique des images

Résumé : Nous avons essayé de définir la notion d'image dialectique et la dialectique au sein de cette image dans l'œuvre tardive de Walter Benjamin. On a travaillé sur une notion qui ne fut pas achevée par son auteur et qui n'apparaît que à travers sa genèse conceptuelle dans l'établissement du concept d'histoire. Nous avons suivi un parcours retraçant la naissance d'un siècle qui crée des images reproductibles à l'infini. La spécificité de ces productions apparaît à travers la notion de fantasmagorie qui retraduit un moment de la dialectique qui compose celle de l'image. La fantasmagorie exprime au sein des représentations que forge un siècle la part archaïque et devenu mythologique de la superstructure économique de celui-ci. La mémoire, l'expérience et l'imagination semblent produire des représentations figurées des aspirations autant utopiques que destructrices d'un siècle, et d'offrir ainsi une image intérieure des productions inhérentes aux mécanismes sociaux à la base du fétichisme, et qui s'expriment comme un inachèvement existentiel permanent. La marchandise apparaît comme la catégorie centrale de ce processus, définissant la finalité du concept d'histoire matérialiste comme un récit de l'émancipation qui cherche à s'opposer à un univers anhistorique devenu infernal, qui est une continuité au sein d'un retour éternel du même d'une catastrophe sociale engendré par l'idéologie du progrès qui lui est associée. La théorie des images dialectiques se pose en tant que perspective politique et théologique, diagnostique et projective, de l'histoire, comme celle d'une mémoire involontaire d'une humanité délivrée, en tant qu'établissement d'une temporalité de l'achèvement comme complétude et de la discontinuité.

Titre en anglais : Walter Benjamin and the dialectical image, History as a dialectic of images.

Résumé en anglais : We tried to define the notion of dialectical image and the dialectic within this image in Walter Benjamin's late work. We worked on a notion that was not completed by its author and that we only can grab through its conceptual genesis in the development of the concept of history. We followed a journey tracing the birth of a century that creates reproducible images to infinity. The specificity of these productions appears through the notion of phantasmagoria which translate a moment from the dialectic that composes the image's. The phantasmagoria expresses within the representations of a century the archaic and mythological part of the economic superstructure of it. Memory, experience and imagination seem to produce figurative utopian representations as well as destructive representations of the aspirations of a century, and to offer an internal image of the productions who belong to the social mechanisms at the basis of fetishism, and which express themselves as an endless permanent existential incompleteness. Merchandise appears as the central category of this process, defining the finality of the concept of materialist history as a story of emancipation that seeks to oppose to an ahistorical infernal universe, which is a continuity as a eternal return to the same of a social catastrophe generated by the ideology of progress associated with it. The theory of dialectical images arises as a political and theological, diagnostic and projective, historical perspective, as the one of an involuntary memory of a delivered humanity, as the foundation of completion times as completeness and discontinuity.

Mots clés en français : Histoire, Utopie, Expérience, Fétichisme, Marchandise, Mémoire, Catastrophe, Image

Mots clés en anglais : History, Utopia, Experience, fetishism, Merchandise, Memory, Desaster, Image.

Remerciements

Pour commencer je tiens à exprimer ma profonde gratitude à Monsieur Emmanuel Barot qui, en acceptant de diriger mon projet doctoral, et en suivant celui-ci au cours de toutes ces années, m'offrit la possibilité de mieux saisir quelques éléments de la pensée philosophique, ainsi que me permettre de d'appréhender ce que signifie un travail d'écriture et de recherche de fond.

Je souhaite remercier spécialement tous ceux qui m'ont encouragée à faire ce travail, et à tous ceux qui m'ont accompagnée le long de ce grand périple, et notamment sur sa fin. À tout les copains qui ont cru en moi, et qui m'ont patiemment écoutée, à tout ceux qui m'ont demandé ce que c'était mon sujet de thèse – car sans qu'ils ne s'en aperçoivent ils m'ont obligé à retraduire cette pensée de mille manières compréhensibles à chacun, et ils ont contribué à rendre ce travail plus intelligible pour moi même – j'exprime envers eux tous ma plus grande gratitude et reconnaissance.

Pour finir, je remercie ceux qui ont eu le courage de relire et corriger ma thèse, ils ont véritablement contribué à son intelligibilité. Je remercie du fond de mon être Hélène, Aldo, Solweig, J.-B., Marie, Hugo, et la patience de M. Giambattista LeFennec. Pour finir je remercie particulièrement, pour sa relecture intégrale et finale, M. Christophe Lehmann.

J'espère être à la hauteur de votre dévouement collectif.

À mes grands-mères et grands-pères,

pour m'avoir raconté autant d'histoires.

Sommaire

Walter Benjamin et l'image dialectique,
L'histoire comme une dialectique des images

Introduction.....6

I. Les images du XIXème siècle.....19
1. Les fantasmagories de la marchandise.....20
2. La méthodologie de l'histoire comme montage d'images.....72
3. Sur l'objet de l'histoire.....129

II. Expérience et Histoire.....172

1. Les images dialectiques, la remémoration et l'expérience vécue du choc.....172
A. L'archaïque, le mythe et l'imagination au sein de l'expérience du rêve.....173
B. Image intérieure.....204
C. L'expérience vécue du choc et le mécanisme social.....245

2. La remémoration comme correspondances,
un collectionneur à la recherche des jours notables.....269
A. L'allégoriste au regard destructeur.....269
B. Méditations sur la marchandise.....319

III. La valeur des images pour l'histoire.....372

1. Le matérialisme historique se déguise en poupée : Présence d'esprit et politique...373
A. Le jeu du Nain.....373
B. L'équivalent philosophique d'un tel appareil : Matérialisme et théologie.....401

2. L'intérieur ou les souterrains de la conscience.....431
A. De l'intérieur d'une machine à images dialectiques.....431
B. Les matériaux des images.....446

3. Terminus.....496
A. Le sauvetage et le collectionneur.....497
B. Le Maintenant de la connaissabilité.....520
C. Image dialectique et perspective historique : la mémoire involontaire de l'humanité délivrée.....555

Conclusion Générale.....613
Bibliographie.....636
Table des matières.....647

Introduction

> Qui tente de s'approcher de son propre passé enseveli doit faire comme un homme qui fouille. Il ne doit surtout pas craindre de revenir sans cesse à un seul et même état de choses – à le disperser comme on disperse de la terre, à le retourner […] car les "états de choses" se (sic.) sont rien de plus que des couches qui ne livrent qu'après une exploration méticuleuse, ce qui justifie ces fouilles. C'est-à-dire les images, qui, arrachées à tout contexte antérieur, sont pour notre regard ultérieur des joyaux en habits sobres [...]. Et il est à coup sûr utile, lors de fouilles, de procéder selon des plans. Mais tout aussi indispensable est le coup de bêche précautionneux et tâtonnant dans l'obscur royaume de la terre. [C]apable de montrer le sol actuel l'endroit où l'ancien était conservé. [...] Au sens le plus strict, le véritable souvenir doit donc, sur un mode épique et rhapsodique, donner en même temps une image de celui qui se souvient, de même qu'un bon rapport archéologique ne doit pas seulement indiquer les couches d'où proviennent les découvertes mais aussi et surtout celles qu'il a fallu traverser auparavant.[1]

Sur l'Histoire et l'image dialectique

L'Histoire comme récit est la trace des manifestations partielles et totales d'une civilisation, qu'elles soient écrites ou orales. Ces empreintes sont un reflet de ses balbutiements, de ses tâtonnements, des épreuves de son génie, mais retracent aussi la trajectoire marquée de ses erreurs, de ses fausses illusions, des ses constructions trompeuses. Avec l'histoire se pose la double question centrale d'une tragédie et d'une comédie grecque, celle de la vie et de la mort des hommes, qui n'est autre que la question de l'existence humaine, de sa valeur et de sa destinée. L'homme est à chaque fois présenté par ce récit, et une image de son existence surgit, elle permet de mesurer, de sonder, d'évaluer celui qu'il est devenu, celui qu'il a été, mais cette image présente aussi celui qu'il désire, réalise ou échoue à devenir. L'histoire permet non seulement de garder une trace du passé, mais plus largement elle permet de présenter des images qui mesurent ce passé, et qui de plus permettent d'évaluer le présent.

Benjamin pose la question de l'histoire comme quelque chose qui non seulement ne va pas de soi, mais comme quelque chose qui n'existe pas en soi. Il n'est d'histoire qui ne soit évaluation, interprétation, et donc construction de faits selon des choix méthodologiques, épistémologiques et politiques particuliers. Ici il n'est pas question d'une histoire universelle mais de celle du morcellement de peuples, de la dislocation sociale, en somme de la discontinuité d'un récit qui doit pour exister s'affirmer, s'actualiser, et être recommencé à nouveau par chacune de ses générations. Il est nécessaire de réitérer à chaque fois la lourde tache qu'est celle de sonder les valeurs que lègue le passé. Il est ici question, selon Benjamin, pour les générations actuelles de révéler et de construire une image qui reflète cette évaluation à partir des conditions modernes et évolutives de l'aliénation. L'histoire, dans ces conditions, présente un récit qui actualise la croissante aliénation et les illusion que celle-ci engendre toujours plus profondément et plus imperceptiblement.

L'historiographie matérialiste se doit alors de construire une image qui présente cet état de fait, une présentation qui réussisse à contrer, à détourner et à affirmer autre chose qu'un récit de la perte. L'homme doit cependant y être présenté à l'image de son destin, celui-ci étant autant celui qu'il a construit, mais aussi celui qu'il subit, et pour finir celui qu'il désire construire. L'histoire matérialiste, depuis la perspective de la lutte des classes, pose alors la question de la destinée humaine, positionnement qui doit réapparaître à chaque fois que

1 BENJAMIN Walter, *Images de pensée,* « Fouilles et souvenirs », Paris, Christian Bourgeois, 1998, p. 181-182.

recommence le récit qui la raconte ou qui l'actualise. L'histoire devient une tâche pratique, une destinée à accomplir au présent, un souhait de complétude. L'accomplissement de l'homme comme être créatif, être de besoins, être contemplatif, être multiple et complexe, en somme être individuel et social, est un souhait à accomplir et non pas un fait nécessaire et encore moins un état de fait. Le devenir de l'humanité, sa construction ou sa destruction, ne prend sens que lorsque l'histoire rappelle qu'elle marque la trace des pas de la marche d'une infinité d'êtres.

Pour Benjamin, l'histoire relève d'une instance de décision, qui, à chaque instant s'ouvre à cette infinité d'existences. Le présent s'offre comme une brèche par où peut s'ouvrir la totalité de l'histoire, et permettre l'accomplissement humain, ou au contraire s'ouvrir encore sur celle de la destruction de l'humanité et de son oubli. Pour Benjamin il semble possible tout autant de détruire l'humanité et l'histoire à travers l'oubli de la particularité de chaque existence individuelle et collective, comme il apparaît aussi possible de sauver cet instant d'humanité qu'est l'histoire et par lui de réactualiser le récit d'une tradition d'humanité rédimée dans sa totalité en l'intégrant à un récit qui l'accueille, la sauvegarde et la restitue.

Au centre de cette recherche éclot une notion qui, énigmatique, semble néanmoins réunir l'ensemble des questionnements et problèmes autour du concept d'histoire benjaminien, l'Image dialectique. Cette dernière est ici étudiée de manière quasi-chronologique, à travers quelques unes de ses différentes apparitions dans un large corpus de textes principalement de Benjamin. Sa genèse nous apparaît de différentes manières en évoluant depuis les confins d'une théorie de la mosaïque dans l'*Origine du drame baroque allemand* aux fantasmagories des Exposés des *Passages*, jusque dans les brumeuses et complexes frontières des *Thèses sur le concept d'histoire*. Ce très large parcours fut pour nous l'occasion de rendre manifeste ce que signifie la lente et dure gestation d'une notion philosophique au sein de l'œuvre d'une vie de travail théorique, et par là de saisir ce qu'est la difficulté de la création en philosophie.

À travers cette genèse, cette construction, il fut principalement question de tenter de saisir ce que cette notion qu'est l'image dialectique désigne, celle-ci ne s'affirmant dans le travail de Benjamin que vers la fin de son développement théorique et seulement sous forme de schémas et d'ébauches. Il s'agit d'appréhender, à travers ce parcours, de quelle manière la fonction même de l'image semble refonder la finalité du concept d'histoire. Chez Benjamin l'image transforme l'expression de l'histoire en une présentation figurative, en modifiant en même temps la méthode de construction par laquelle opère le concept d'histoire. Benjamin cherche à fouiller le passé, à sonder celui-ci, et même à construire une forme d'archéologie de ce qui peut être désigné comme les origines des rapports fondateurs et devenus mythiques de la modernité et de l'idéologie du progrès. Il cherche à montrer ces origines et à rendre à travers eux l'image de l'homme qu'ils formulent et inculquent. Il cherche, à travers une redéfinition de la finalité du concept d'histoire et de sa méthodologie, à rendre manifeste, non seulement les fondements idéologiques des rapports d'aliénation inhérents à la modernité, mais aussi à reformuler la finalité émancipatrice à la base du concept d'histoire matérialiste, qui est fondée et sur la question de la lutte des classes, et sur celle du matérialisme historique.

Le centre de cette recherche est une élucidation du rôle central que joue la forme image dans la redéfinition du concept d'histoire matérialiste. Le concept d'histoire de Benjamin se place donc dans une problématique dialectique constituée par deux pôles opposés, ceux de la catastrophe et de l'utopie. L'image dialectique semble dans un premier temps avoir pour

fonction principale la réunion, la mise en rapport, avoir le pouvoir de lier ce qui se présente comme constitué de fragments, de contradictions et de réalités disparates. Le rôle de l'image peut être compris comme ce qui permet de saisir l'unité de ce qui est toujours fait de milliers de détails, comme la forme qui permet de voir un dessin fait de millier de petits traits. L'image devient dialectique appliquée à l'histoire, domaine dans lequel il est question d'une mise en rapport qui est dialogue entre éléments, mise en relation qui permet la construction théorique d'une dimension historique interprétative.

L'image dialectique comme fondement logique d'un concept d'histoire matérialiste cherche à créer les possibilités de l'interprétation des faits et de permettre par là de construire du sens historique, de faire consister en somme ce qui permet de parler d'histoire. Il est ici question à travers la notion d'image dialectique d'une mise en perspective de ce qui constitue le paysage d'une réalité, son passé, mais aussi à construire de manière géologique ce qui permet de saisir la complexité de la situation historique du présent, elle permet donc de présenter *ce-qui-est* à travers le mouvement qui l'a transformé, c'est-à-dire l'*autrefois* qui l'a nourrit, pour comprendre ce qu'il est devenu *maintenant*.

Au sein de l'économie théorique du concept d'histoire le rôle de l'image dialectique est tout autant celui de rendre possible une présentation des ruines et des détails, à travers leur matérialité fragmentaire, montrer des morceaux de passé, que de faire d'eux une image, une unité, de les présenter dialectiquement comme un paysage constitué de forces en tension, et de rendre par là possible de construire, à travers ces forces contraires, une lecture historique, une évaluation. Pour Benjamin il est question de construire ce qui n'existe pas comme un en soi ni comme une nécessité, c'est-à-dire de constituer cette dimension qui n'est que pure construction, constituer les conditions de possibilité de la dimension historique des faits. Le concept d'histoire benjaminien présenté dans les *Thèses* repose sur un fondement logique qu'est l'image dialectique. L'image dialectique est la forme qui fait fonctionner, voire qui permet de faire consister le concept histoire matérialiste benjaminien. Elle est tout autant son fondement politique que son fondement méthodologique.

Sur cette notion qu'est l'image dialectique semble reposer tout autant la présentation des fragments de mémoire que la construction de l'interprétation, c'est-à-dire l'évaluation des faits, le récit historique. Le soubassement théologique et politique du concept d'histoire prend sens à partir du matérialisme historique, en faisant reposer la finalité du concept sur la question de l'émancipation humaine et de son accomplissement. À travers celle-ci l'image dialectique apparaît alors comme l'horizon hypothétique à partir duquel, ou à travers lequel, les faits peuvent être lus et évalués, voir même distingués. L'image dialectique est alors une notion polyphonique, elle permet et de présenter les forces à l'œuvre au sein des différents fragments de passé, mais elle représente aussi ce qui est recherché par la construction historique elle-même, elle est en somme tout autant le fondement méthodologique de la construction des faits, que la pierre de touche logique entre un concept théorique d'histoire et un projet pratique, politique et utopique d'émancipation humaine. Il nous a semblé alors nécessaire de travailler le concept d'histoire à travers l'angle de l'image dialectique, en comprenant l'histoire de l'image dialectique, chez Benjamin comme ouvrant sur un concept d'histoire qui présente l'histoire comme une dialectique entre images.

*

Quelques remarques préalables sur le parcours théorique et le choix bibliographique

Avant de préciser ce qui constitue le fil conducteur et les principales questions qui composent la présente recherche, on se doit de préciser les quelques difficultés que nous

avons tenté de surmonter au cours de son développement. Par rapport aux limites de cette étude il est possible au lecteur de se rapporter à la conclusion de cette recherche, dans laquelle il trouvera quelques éléments qui synthétisent la démarche suivie, ainsi que le détail des thématiques et axes de lecture qui n'ont pas été ici abordés, l'ampleur de cette entreprise ne nous a pas permis de parcourir l'entièreté des possibilités qu'elle implique.

Le corpus de textes sur lequel nous avons travaillé est principalement constitué de textes de Benjamin, et ne maniant pas la langue germanique parfaitement, le travail fut d'autant plus ardu. Le corpus principal, qui est constitué de nombreuses traductions au français, soit de Benjamin lui-même, soit de nombreux traducteurs, diverge selon les traductions ou encore selon les version de l'auteur lui-même, et cela même quand les textes sont établis directement en français par l'auteur. L'on a constaté donc des nombreuses différences entre traductions, et des dissemblances entre des textes de Benjamin en français, et entre des textes traduits à plusieurs reprises. Ces divergences furent parfois d'une grande aide puisqu'elles permettent d'ouvrir des éventails notionnels et conceptuels différents et vastes, ce qui fait qu'une difficulté de traduction peut s'avérer fructueuse.

L'ampleur du corpus critique fut aussi une difficulté à surmonter, et pour ce faire nous avons choisi de travailler à partir du grand commentaire de Jean-Michel Palmier *Walter Benjamin, Le chiffonnier, l'ange et le Petit Bossu*, qui fut une aide précieuse car il contenait des pistes de lecture pour de nombreuses questions et problèmes. Ce texte fut comme une boussole à l'intérieur du labyrinthe parfois chaotique, à première vue, qu'est l'œuvre de Benjamin. La lecture de la contribution de M. Pezzella intitulée *Image mythique et image dialectique* transforma dès le début l'angle problématique du travail de recherche. À travers cette contribution l'image dialectique est directement mise en relation avec la question du mythe et des formes archaïques. Ce qui fit en grande partie évoluer le plan de rédaction en faisant apparaître un premier chapitre magmatique duquel se sont ensuite détachées deux parties distinctes, l'une dédiée à la mémoire et à l'expérience, et l'autre dédiée au rôle et à la signification des expériences de l'enfance et à la mémoire historique. Les différents appareils critiques que constituent quelques éditions françaises bien documentées de Benjamin furent aussi d'une importance cruciale, tels que l'introduction au *Livre des Passages* de Rolf Tiedemann, ainsi que la préface à *Sens unique* et les précieuses notations sur *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* de Jean Lacoste. On remarque avec ces commentateurs l'importance de la manière dont un texte est traduit et restitué dans une langue différente de celle d'origine. L'on apprécia particulièrement à travers ces appareils critiques la manière dont la compréhension d'une œuvre, ou son incompréhension, influent dans la manière dont celle-ci est traduite.

En ce qui concerne la littérature secondaire de notre bibliographie nous avons tenté de confronter quelques unes des intuitions benjaminiennes à des auteurs comme Herbert Marcuse et Georg Lukács qui tout deux nous ont permis de nourrir un certain nombre de thèmes qui ne sont pas explicitement développés par Benjamin. Nous remarquons le fait qu'au sein du corpus de Benjamin il y a d'innombrables références implicites qui ne font ni l'objet d'un développement clair ni celui d'une nomenclature précise, ce qui rend parfois la tâche d'approfondissement semblable à un travail d'archéologue. Parfois il fut nécessaire, en vue de savoir à qui Benjamin faisait référence, de fouiller dans des lettres qui correspondent aux dates d'écriture des textes en question, ou sur des textes très divers et différents, pour finir par tomber sur des éléments, qui, faute de certitude ne sont encore que des pistes, ce qui nous obligea parfois à avancer dans l'obscurité. Ce fut le cas pour Lewis H. Morgan et *La société archaïque* qui prit place dans notre corpus en vue de saisir plus clairement la

question de la préhistoire et de l'importance de l'histoire orale, mais sans toutefois savoir clairement si Benjamin y faisait explicitement référence. Le cas de la lecture d'une partie du travail de Johann Jakob Bachofen avec *Le Droit Maternel* était plus facile à placer, Benjamin ayant consacré un petit essai biographique à l'auteur. Cependant ces deux lectures restent néanmoins des approfondissements qui n'ont pas trouvé leur place au sein de ce travail, étant donné qu'ils mobilisent à eux tout seuls des ensembles très vastes et qui ne peuvent apparaître dans leur entièreté dans le présent développement. La lecture de Karl Marx fut aussi nécessaire, mais de la même manière il est difficile d'accoler aux textes de Benjamin des développements entiers autour de notions qui appartiennent à d'autres auteurs. Voici quelques unes des raisons pour lesquelles ces auteurs apparaissent soit dans des parties qui leur sont entièrement dédiées, soit qu'ils n'apparaissent finalement que très rapidement au sein des différents développements. Ils sont nécessaires à la lecture et compréhension de certaines idées exposées par Benjamin, mais ce dernier tend à garder très rapidement une forme de distance et d'autonomie par rapport à eux. Néanmoins la littérature secondaire mobilisée nous permit d'éclairer quelques sujets, mais on fut rapidement confronté au fait que la lecture de Benjamin impose ses propres codes, si bien elle implique une foule de lectures annexes qui permettent de comprendre et de situer son point de vue.

Pour revenir à la forme du parcours emprunté nous pouvons dire que au début de ce travail de recherche et au cours des premières lectures, avant même d'entamer une première phase de construction de plan, on a été transposé très rapidement dans une forme de réalité à part qui oscille entre des formes très concrètes d'analyse et des abstractions difficiles à surmonter et à éclairer. Chez Benjamin on est face à une foule d'éléments, de notions, de thèmes et de concepts qui évoluent, et se transforment, sans pour autant donner une vue claire de ce mouvement de métamorphose.

Hormis les problèmes de traduction et le fait de n'être en présence que de la littérature traduite au français ou les textes français de Benjamin, on sent qu'il y a une foule de questions et de réponses qui se trouvent dans des textes qui ne sont pas encore traduits, et qui sont restées, pour nous, comme autant de questions posées et de réponses en suspens. Au commencement de ce long parcours on se trouve placé face à nombre de feuillets, de carnets, de notes raturées, de passages biffés, autant de préparations et ébauches de projets de chapitres de livres différents, qui présentent cette longue élaboration qu'est celle du concept d'histoire. Dans ces écrits il est tout autant question du statut de l'expérience, de la valeur de la culture, du rôle de la mémoire, du statut du patrimoine historique, ainsi que d'une redéfinition de la valeur de la tradition.

Cet ensemble se présenta pour nous à première vue comme une recherche dans laquelle Benjamin tente de fournir ce qui permettrait une présentation claire de ce qui constitue l'image que l'homme a de lui-même. On approcha là une première définition de ce qui constituerait l'intérêt de l'image pour l'histoire, et l'intérêt d'une image historique de l'homme pour lui-même. Pour nous Benjamin entamait une forme de présentation de cette image à travers une analyse de la production et reproduction culturelle, et cette présentation se transforma en une analyse politique et historique de la valeur des objets produits par les formes de production qui naissent au XIXème siècle. Les grands bouleversements culturels du siècle sont ce à partir de quoi sont analysées ses productions, de l'industrialisation sauvage à la consommation démocratisée, des nouveautés techniques au rêves utopiques qu'elles impliquent, de l'idéologie du progrès jusqu'à l'image d'une catastrophe. Ces grands bouleversements du siècle sont étudiés à partir de la question des fondements leurs origines. Il est question ici de transformations profondes au niveau des modes de vie qui sont

comprises comme reliés à des modes de production et de reproduction des conditions matérielles de vie et de survie.

À travers ces transformations apparaît un questionnement sur le contenu et la forme de l'expérience et de celle de la mémoire attachées à l'histoire. À ce stade du parcours de la recherche, nous cherchons à comprendre de quelle manière l'expérience historique émerge à l'image d'une montagnes de décombres d'objets humains et sur une désolation et incapacité presque totale pour celui que l'on désigne comme moderne, en somme la question devient celle de saisir comment retraduire cette affirmation de Benjamin qui est celle d'un homme moderne comme un être mutilé et sans histoire. L'expérience de l'homme dans ces conditions apparaît comme soumise à l'empire de l'objet produit en vue de la valeur d'échange, mais pire encore l'image de l'homme pour lui-même commence peu à peu à disparaître au profit de celle de l'objet vide de sens. Dans ces conditions l'homme perd non seulement son corps social, il perd aussi l'image que le monde lui renvoyait de lui-même, et il est en passe de perdre jusqu'à la capacité même de forger cette image, de perdre son aptitude à la mémoire.

On voit alors apparaître l'importance d'une expérience traditionnelle, en tant que forme mémorielle crée par le lien social et qui jadis naissait du travail partagé, et des besoins vitaux et inutiles à partager. Cette expérience s'efface, et avec elle se délave l'empreinte du récit qu'elle faisait naître, la mémoire collective et le contenu de son héritage culturel. On aperçoit que pour Benjamin l'ensemble de ce qui faisait persister la mémoire collective est déplacé par l'information, et que l'expérience qui se construisait à partir de l’exercice disparaît peu à peu, ayant perdu le monde qui l’accueillait et qui la faisait refleurir à chaque saison. On est face à l'affirmation suivante : l'expérience traditionnelle non actualisée, s'éloigne des hommes silencieusement, et disparaît de la face de la terre avec les images et les formes de communication que les civilisations ont mis tant de temps à construire. On commence donc notre travail en assumant que l'on est dans un paysage réel et théorique qui traduisent la catastrophe et les conditions de vie d'une modernité désolante, dans laquelle l'expérience, qui est définie comme présence et partage, devient absence, mutisme, et perte de soi. Notre travail se situe en face d'un homme moderne qui est non seulement un être désolé, mais aussi un être sans expérience et sans mémoire, en somme un être sans image de lui-même et donc sans histoire.

Après ce terrible constat de départ, devant lequel l'on ne sait pas vraiment ce que l'on peut encore espérer d'un tel travail, on s'aperçoit que chez Benjamin il n'est pas question d'une forme de passéisme à travers lequel il chercherait à revivre le monde du passé et son expérience perdue. Le constat pessimiste chez lui fait place à une vérité philosophique fructueuse, l'utopie. Plus on avance dans la lecture de Benjamin et plus on s’aperçoit que les formes d'expérience se transforment et évoluent à l'image des formes de vie, l'expérience et la mémoire apparaissent alors comme des facultés plastiques, certes en danger et en très mauvais état, mais qui peuvent évoluer, être transformées et éventuellement être construites. L'image dialectique appartient à ce registre, elle est tout autant ce qui permet de constater la catastrophe humaine en cours, et de pointer les différents dangers liés aux traditions, que l'horizon utopique à accomplir et à mettre en œuvre en vue de construire une expérience possible, une mémoire collective et en somme recréer les conditions de possibilités qui permettraient de construire cette dimension théorique et pratique qu'est l'histoire, à travers les valeur d'une tradition souhaitée.

Plus en détail, dans cette perspective la méthodologie historique doit alors questionner et définir : les moyens de transmission, les différents origines des produits culturels, ce qui fonde leurs origines, les valeurs retransmises et réactualisées par les différentes traditions, et

pour finir le type de tradition que les différents héritages culturels permettent de constituer. La lutte de classes devient en ce sens une évaluation des différentes traditions qui s'affrontent au cours du temps au sein de se qui se construit comme échiquier de l'histoire. La victoire de la lutte des opprimés, le butin de l'histoire, doit reposer sur une forme historique qui puisse s'assurer de ne pas relayer de manière inconditionnelle et non critique les valeurs culturelles de la tradition des oppresseurs, et réussir à construire des valeurs qui naissent de la quotidienneté du partage, du travail créateur, de la lutte, et des souhaits accomplis de complétude de ceux qui cherchent un présent hors du domaine de la domination, hors de de l'asservissement humain et hors de l'asservissement de la nature. L'image dialectique apparaît comme appartenant à ce paysage politique, elle s'applique à présenter le produit culturel des différentes traditions à l'aune de celle qu'elle cherche à affirmer, celle des sans-noms.

Au centre de ce problème il est question de présenter ce qui constitue en propre les valeurs archaïques et mythologiques de la société moderne redevenue barbare, en incluant à leur évaluation la valeur de ce que constituerait l'expérience d'une tradition qui lui est opposée, et qui est celle d'une humanité rédimée. La construction du concept d'histoire se veut une recherche didactique, une présentation concrète de la vie des hommes à travers laquelle l'historien doit pouvoir produire des images maniables par tout un chacun, des valeurs compréhensibles, applicables et appropriables par ceux qui composent une tradition émancipatrice qui est à continuer.

*

Sur l'image de l'homme et le contenu de l'expérience

Pour Benjamin ces problématiques et questionnements, ces réalités désolantes et ces formes utopiques, émergent depuis les transformations constitutives d'une époque qui voit naître des modifications radicales au sein de ce qui constitue les rapports de l'homme au monde. La naissance des grandes villes, celle des journaux quotidiens, des allumettes, du téléphone dans les cafés, des expositions universelles, de l'eau et du gaz à tout les étages, la grande industrie, la publicité, la foule, la guerre technicisée, en somme toutes les inventions qui désignent ce que l'on nomme la Modernité. Au cours de cette même époque naissent les passages parisiens, et dans ceux-ci Benjamin trouve en condensé les origines de ce qui, plus tard, s'affirmera comme effets engendrés par ces transformations. Pour Benjamin, dans les *Passages*, les vitrines se transforment en un espace du clignement, en eux tout devient le reflet d'un regard, et celui-ci se change en myriade des profondeurs de l'existence des habitants du XIX^{ème} siècle. Benjamin nous place dans une réalité dialectique à la croisée d'un tramway hippomobile et des passants dans la foule naissante, on est témoin des milliers de pas perdus qui rythment la vie de la collectivité morcelée qui habite le siècle de l'apogée du capitalisme.

Entre les différents fragments qui forment le concept d'histoire, Benjamin nous présente une réalité de collage qui se fait jour dans une temporalité de l'enfermement. Il cherche à arrêter le temps de la perte, et à inscrire de l'histoire humaine dans cet écoulement de sens qu'est devenu le récit informationnel inhumain de la vie mesurée par le tic tac des horloges et des sons de cloche qui ne réfèrent plus à des jours de commémoration. Morceau par morceau, pièce par pièce, mot par mot, l'historien cherche à collecter ce qui doit se constituer en image de l'homme. Ce qui lui apparaît, ce sont les marques de rêves et désirs d'un objet qui ne reflète plus une aura, et en eux il retrouve des formes de vécu qui ne reflètent plus une expérience comme exercice, et trouve sédimentée une mémoire vide qui ne

fait plus que relayer muettement la terrible vérité du siècle, celle d'un monde inerte peuplé d'objets absurdes et destructeurs.

Au cours de cette lecture l'on peut se sentir comme si l'on émergeait d'un rêve et que l'on s'était réveillé dans un univers particulier, à la croisée entre plusieurs siècles qui se superposent et qui montrent une épaisse couche de temps. Dans cet univers de sédimentation, le civilisé des villes modernes de plus en plus conscient de lui-même est de plus en plus éloigné de son environnement social, de son espèce, et simultanément, de son côté, la société évolue dans un rêve profond, par lequel elle est devenue une masse amorphe qui se réalise dans sa perte. Dans cet univers, paradoxalement, l'Humanité s'endort face à un monde surpeuplé d'expressions qui capturent l'attention de l'individu. La couche correspondant à la modernité renvoie alors à une représentation de la société et de l'individu qui guide toutes celles des siècles à venir, cette image est celle d'une réalité qui ne rend plus le regard à celui qui la contemple, en substituant à celui-ci l'image vide des marchandises devenues des centres nerveux témoignant de désirs inassouvissables au centre des préoccupations des individus morcelés du capitalisme.

Dans cet univers étrange la réalité vécue devient celle d'un monde de brouillard, où pour l'historien tout devient ambiguïté, fantasmagorie, illusion, spectacle, mais aussi réel et matériel, un témoignage de la perte du monde, de la perte de l'homme et de l'absence d'histoire. Dans cet univers la particularité des choses uniques disparaît et fait place à une crise de la représentation qui traduit un profond ébranlement de la tradition. D'un autre côté, à l'intérieur de ce monde irrespirable, l'histoire apparaît alors comme ce qui doit non seulement rendre une image et un regard, mais doit pouvoir proposer une issue à cette figure du monde qui devient celle de la perte de l'homme et de la nature. Il est question de trouver une issue à la perte de toute ressemblance entre le monde dans lequel on vit et ceux qui l'habitent. Dans ces conditions la fonction de l'image dialectique est celle de faire place à l'image d'un monde en transformation, qui contient aussi des potentialités émancipatrices. À travers l'image dialectique Benjamin cherche une issue aux rêves fantasmagoriques qu'engendre un siècle, et qui réapparaîtront tant que la mythologie de la modernité et du progrès ne soit pas mise en échec, et donc déjouée par un regard, une image, une expérience, un souvenir qui fasse revivre une tradition des vaincus, et avec eux tout les vaincus.

Dans cet univers, qui est le nôtre, il est question d'une catastrophe qui suit son cours et qui continue son œuvre tant que la tradition des maîtres et des victorieux de l'histoire continue à ériger une culture asservissante, qui accepte de construire une culture sur le servage d'autrui, et qui dicte le poids des valeurs qui déterminent l'étendue de la réalité lisible. Au sein du projet de Benjamin, qui fut un projet partiellement inachevé, l'image dialectique questionne la fonction politique de l'histoire. Dans ce projet théologico-politique que Benjamin légua à la postérité, l'image de l'homme aliéné est confrontée à celle de l'utopie, et donc à la possibilité critique que construit cette mise en perspective qu'est le propre de tout projet politique émancipateur. Pour Benjamin le monde des choses-produites-pour-être-échangées contre la valeur mutilante de la marchandise, devient un triste rêve d'objets duquel l'enfant du siècle doit se réveiller. Nous voilà en plein milieu d'un vaste désert brumeux où l'humain perd contact avec le monde, et dont l'image dialectique a pour but de permettre de retrouver un souvenir restaurateur.

Un bel enfant dort derrière le buisson épineux des pages suivantes.[2]

On arrive alors à une analyse qui présente la catastrophe du monde moderne. Cette

2 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand, Paris,* Flammarion, 1985, p. 10.

présentation est celle d'une vue sur sur l'état de délabrement de la mémoire collective, rendant explicite le besoin d'un récit, et celui des actes qui l'accompagnent, et qui soient tout deux capables de fonder une expérience et une mémoire collective. Cet ensemble forme ce qui devrait constituer les matériaux de la tradition de l'humanité à rédimer. La catastrophe consiste à ne pas être en mesure d'évaluer ce que les faits signifient, de pouvoir distinguer entre des traditions qui s'opposent, de savoir discerner entre ce qui construit émancipation et ce qui fonde la destruction de l'humanité. La catastrophe est une forme d'ignorance qui s'ignore elle-même et qui empêche tout changement possible, obligeant l'humanité à reproduire la perte d'elle-même. La catastrophe moderne est donc celle de ne pas être en mesure de s'approcher d'une expérience qui fasse naître une mémoire de l'émancipation, et qui permette des fondement solides pour l'établissement d'une tradition des vaincus ; la catastrophe est celle de l'immobilisme théorique et pratique que cette incertitude produit.

Cependant l'image dialectique réapparaît alors comme le versant utopique de cette même lecture, elle est l'envers de la catastrophe, elle est l'outil de l'ange des *Thèses*, qui, sur l'amoncellement des décombres d'histoire, tente de réunir des morceaux, de la même manière que l'image dialectique est ce fondement qui permettrait à l'historien de construire des faits historiques. L'historien benjaminien cherche à faire face au morcellement des peuples, à faire face au mutisme, au manque d'expérience, et de faire face à l'amnésie généralisée des modernes, il cherche à construire un appareil théorique et pratique qui redonne une possibilité de réalité effective au récit et à l'acte émancipateur. Ainsi entre catastrophe et utopie la question centrale devient celle de comprendre comment dans ses conditions il est encore possible de construire un quelconque récit historique. Ce qui nous place au centre d'un double problème, à savoir, comment, d'un côté, au sein d'une perspective matérialiste il est encore possible que les peuples puissent construire eux-mêmes leur propre récit historique, si d'un autre côté l'être individuel et générique qui rendrait possible une telle entreprise émancipatrice apparaît comme ayant perdu ses facultés premières, l'expérience et la mémoire.

Ce qui nous amène à ce qui pourrait être présenté comme l'hypothèse que l'on a tenté de suivre tout le long de ce travail, et selon laquelle l'image dialectique est ce qui permet une issue à une telle impossibilité pratique et théorique. À travers la notion d'image dialectique il est question de trouver un fondement logique au concept d'histoire. Ce fondement doit pouvoir faire place aux deux conditions de possibilités qui permettent de faire tenir debout la question d'un concept d'histoire : d'un côté le concept d'histoire matérialiste doit répondre à une finalité émancipatrice, et d'un autre côté il doit permettre de créer les conditions pour une expérience humaine possible et féconde, qui de surcroît soit féconde pour l'histoire, une expérience qui féconde l'histoire. Cette double perspective est partagée entre les différentes valeurs et les modes d'évaluation des produits culturels qui deviennent les questions centrales du problème historique. Définir un concept d'histoire matérialiste signifie trouver ce qui fait valeur d'autorité, c'est-à-dire trouver ce qui permet d'évaluer les faits et de retranscrire le produit de cette évaluation de manière durable et féconde au sein d'un récit, d'une mémoire collective, et donc de fonder une tradition.

Dans cette perspective le matérialisme historique, en vue de son avancée utopique, doit pouvoir fournir un concept d'histoire qui permette d'affirmer et de définir clairement ce qu'est la lutte des classes, sa destinée, ses origines et pour finir la valeur du butin de l'histoire. L'affirmation de la tradition de opprimés devient un positionnement qui sonde toutes les valeurs mythologiques sur lesquelles repose la civilisation productrice de marchandises. La question centrale devient celle de la valeur de ce qui constitue tout

patrimoine culturel, et plus précisément ce qui permet d'analyser la manière et les raisons par laquelle une société ou une civilisation produit et reproduit son héritage culturel. Au centre de cette recherche s'ouvre la valeur des origines de ce qui fonde tout patrimoine, ce qui fait apparaître les éléments fondateurs des traditions. La question du matérialisme historique se retraduit alors en une question sur la réception des produits culturels, et plus largement sur celle de leur survie et de leur oubli.

*

Le fil conducteur de notre recherche s'affine autour de la construction d'une théorie de l'interprétation appliquée à l'histoire, et dont la méthode figurative devient un montage d'images qui fonctionne comme « l'art de citer sans guillemets »[3]. Cet art se rapproche de celui du montage cinématographique, comme un agencement de séquences, c'est-à-dire une composition faite d'images mises en lien entre elles permettant de faire jaillir du mouvement, du sens, et pour finir un récit. Les images dialectiques apparaissent alors comme un point d'interrogation au centre d'un univers morcelé. L'armature théorique du concept d'histoire, présente en images et fragments, ainsi que dans les *Passages* comme le « commentaire d'une réalité »[4], une réalité catastrophique. Le montage d'éléments permet ce que J.M. Palmier définit comme le « respect de la matérialité des phénomènes »[5], ce qui correspond à la volonté de sauver ce que les phénomènes ont de particulier et d'élever leur réalité unique au rang de faits historiques.

Nous nous demandons alors pour commencer comment s'effectue, par le biais de ce montage d'éléments, une présentation de la particularité des phénomènes en vue de faire émerger à partir d'eux leur caractère historique ? Dans les *Passages* le phénomène étudié, par Benjamin, étant l'histoire de la modernité, il l'examine à partir de ses manifestations culturelles. Rolf Tiedemann, dans son introduction au *Livre des Passages*, observe que Benjamin explore la naissance de la modernité à partir de la production massive de déchets qu'elle engendre : production entendue quasiment comme un phénomène propre à la modernité capitaliste du XIXème siècle[6]. Enseignes publicitaires, panneaux de signalisation, affiches, et décors de boutiques, se présentent comme signes historiques qui font ressortir ce qui s'affirme comme des ruines de l'objet qui citent l'histoire, l'histoire de la modernité.

Ces morceaux se détachent comme des reflets qui permettent d'exprimer via leur interprétation, l'image de l'être social, et à travers sa la forme d'appréhender l'image de l'histoire, l'image de son histoire. La méthode du montage est tout autant définie comme « commentaire » que comme « structure » de l'histoire. Est-ce à dire que le récit historique - au même titre que le montage cinématographique - se construit à partir d'un assemblage d'éléments, ou encore d'une réorganisation d'éléments dans une temporalité particulière, qui recherche à faire émerger une unité ou une pluralité de sens ? Benjamin semble avoir à cet effet réinterprété la dialectique hégélienne et marxiste, qu'il utilise pour analyser les « faits culturels » dans leur « structure économique »[7]. Le chemin d'interprétation de l'histoire

3 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 1, 10], p. 474.

4 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 9],* p. 854.

5 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu,* Paris, Klincksieck, 2006, p. 451.

6 « Benjamin voyait dans le vieillissement accéléré des nouveautés et des inventions issues des forces productives du capitalisme triomphant la marque même de la modernité à ses débuts. C'est elle – la modernité – dont il voulait saisir la physiognomonie *intentione recta* en partant des phénomènes les plus humbles, en exhibant les haillons et les guenilles, dans un montage de déchets (O°, 36). », TIEDEMANN Rolf, introduction, in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages*, p. 14.

7 « Loin d'être une concession à Brecht et Adorno, la reprise de la dialectique hégélienne et marxiste apparaissait à Benjamin comme un moyen privilégié d'articuler le matériau et son élucidation[...]. Ceci n'implique nullement qu'il en fera

semble aller, de la facticité brute, c'est-à-dire du phénomène tel qu'il se donne, à son élucidation dans le sens d'une « objectivation »[8]. Cependant, et ceci dans un autre registre, pour Benjamin la construction de l'objet historique s'effectue en termes de « constellations »[9] ou encore en termes d'« images arrachées au continuum » de l'histoire.

La fonction de l'image fait resurgir l'intérêt de la pensée du fragment développée dans l'*Origine du drame baroque allemand*, comme pouvant peut-être s'adapter à une méthodologie historique, et éclairer la notion d'image dialectique. Il est pour nous question de déchiffrer le concept d'histoire benjaminien, dans ce qui pour Benjamin fut un *lire* l'histoire en même temps que *montrer* celle-ci[10]. Selon Rolf Tiedemann, la pensée de Benjamin cherche à caractériser l'image d'une époque dans ce que la sémiotique n'est pas capable de faire surgir[11] : rétablissant par là l'intérêt d'une théorie de l'interprétation[12]. L'histoire n'ayant pas encore trouvé les signes qui la font exister en termes d'altération et d'effort, on se demande avec J.M. Palmier si les signes qui permettent d'énoncer l'histoire restent encore à être inventés, et si l'écriture de l'histoire, et le décèlement des signes qui correspondent à chaque époque, correspondent à une tâche infinie inhérente à chaque époque.

Nous voudrions répondre ou au moins élucider un certain nombre des problématiques en essayant de saisir ce que signifient et ce que l'on peut distinguer, chez Benjamin, comme les signes propres à une époque. Il s'agit de comprendre avec quoi s'accordent les manifestations historiques, mosaïques partielles du phénomène total et mouvant de l'histoire. Morceaux immobiles et détachés à travers lesquels on découvre une image dialectique qui nous fait pénétrer dans un univers particulier fait de signes, et à travers lesquels on est amené à se demander comment dans les détours des manifestations partielles d'une époque, dans ce qui reste de ces fragments, quelque chose peut prendre corps et sens, pour se former, se condenser, en une image de l'histoire? Ou en d'autres termes, à quoi correspondent les

---

de même usage que l'auteur de la *Dialectique négative* et que ses intuitions soient conciliables avec le schéma hégélo-marxiste. Ce qu'il en attend, c'est d'abord un instrument d'élucidation dans la mise en rapports des faits culturels avec une structure économique. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*, p. 449-450.

8 « L'esprit doit donc parvenir au savoir de ce qu'il est vraiment et objectiver ce savoir, le transformer en un monde réel et se produire lui-même objectivement. C'est là le but de l'histoire universelle. L'essentiel est ici que ce but soit un résultat. L'Esprit n'est pas un être naturel, comme l'animal qui est ce qu'il est immédiatement. L'Esprit se produit lui-même, il se fait lui-même ce qu'il est. Son être n'est pas existence en repos, mais activité pure : son être est d'avoir été produit par lui-même, d'être devenu pour lui-même, de s'être fait par soi-même. Pour exister vraiment, il faut qu'il ait été produit par lui-même : son être est le processus absolu. Ce processus, médiation de lui-même avec lui-même et par lui-même (et non par un autre) implique que l'Esprit ce différencie en Moments (*Momente*) distincts, se livre au mouvement et au changement et se laisse déterminer de diverses façons. », HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire,* Paris, Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1965, p. 96-97.

9 « L'immobilisation des pensée fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. C'est la césure dans le mouvement de la pensée. Sa place n'est naturellement pas arbitraire. Il faut, en un mot, la chercher là où la tension entre les contraires dialectiques est la plus grande. L'objet même construit dans la présentation matérialiste de l'histoire est donc l'image dialectique. Celle-ci est identique à l'objet historique ; elle justifie qu'il ait été arraché par une explosion au continuum de cours de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 19, 3], p. 494.

10 « L'expression de « 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 qui a eu lieu. », BENJAMIN, Walter, *P.C.*, p. 481. [N 4, 2]

11 « Aux concepts se substituaient les images, les devinettes et les rébus du rêve dans lesquels se dissimule ce qui échappe aux mailles trop lâches de la sémiotique et qui récompense seul les efforts de la connaissance ; la langue des images du XIX^{e} siècle représente la couche la plus profondément assoupie de cette époque et celle qui devait s'éveiller avec *Les Passages.* », TIEDEMANN Rolf, Introduction, *Paris, Capitale du XIX^{e} siècle*, p. 16.

12 « Avoir sans cesse à l'esprit que le commentaire d'une réalité (car il s'agit ici de commentaire, d'interprétation dans les détails) réclame une méthode toute différente de celle appelée par le commentaire d'un texte. Dans un cas, c'est la théologie qui est la science fondamentale, et, dans l'autre, c'est la philologie. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 2, 1], p. 477.

manifestations d'une époque dans la circularité du chemin qui va du phénomène à la vérité de celui-ci, c'est-à-dire de la manifestation phénoménale d'une époque à l'image dialectisée à laquelle correspond sa tradition ?

*

Le travail de développement du concept d'histoire de Benjamin n'a pas profité des bénéfices du temps nécessaire à son achèvement, laissant derrière lui une théorie du matérialisme historique sans réponses sur maints problèmes. La théorie matérialiste et théologique de Benjamin demeure donc une recherche que nous considérons comme un développement en cours et à l'arrêt. Ainsi que témoigne le titre même du seul opuscule uniquement dédié à la recherche du concept d'histoire, les *Thèses sur le concept d'Histoire*, le texte est à l'état d'un éternel commencement, à l'état d'affirmation première à l'attente d'un épanouissement. La réalité en suspens de cette œuvre rend son élucidation laborieuse, d'autant plus qu'il s'agit de thèses, de fragments et d'ébauches raturés qui représentent autant de déclarations affirmatives, définitionnelles et interrogatives d'une théorie de l'image liée à celle d'un concept d'histoire. Nous tentons de respecter les limites de l'œuvre, de l'image et du concept, qui restent en grande partie à l'état d'ébauches et comme parsemés d'hypothèses. Dans cette perspective, le concept d'histoire, chez Benjamin, ne peut être autre chose qu'une question posée, et non pas l'affirmation d'une théorie explicite et achevée. Nous nous sommes confrontés à une lecture archéologique au cours de laquelle nos petites fouilles font apparaître parfois de vastes profondeurs insoupçonnables, et qui, d'autre fois, se retrouvent sur des zones d'ombre avec des paysages décousus et en pointillés.

Pour certains commentateurs, Benjamin cherche, par ce que l'on peut nommer une méthode des fragments, à montrer l'infiniment petit et à l'interpréter[13]. Que peut être interpréter l'histoire, sinon de la montrer dans l'infiniment petit ? Est-ce dire que Benjamin cherche dans une exposition directe de ce-qui-est, un éloignement délibéré de la présence de la théorie, en affirmant que l'essence des choses se trouve dans les choses mêmes[14]? La présence crue de la matière à analyser dans certains de ces derniers travaux fait appel au fait qu'il cherche une présence du concret par dessus le théorique[15]. C'est alors que tout l'intérêt qu'il porte au suranné et aux rêves se révèle comme support d'une proposition théorique et critique autour du concept d'histoire. Ce qu'il désigne par suranné se montre comme un élément central dans la théorie figurative de l'histoire permettant, en tant qu'élément principal de la description d'une époque, de faire ressortir son ignorance et de la confronter à une dimension historique et théorique d'elle-même. L'intérêt de la théorie du rêve surréaliste participe, dans l'élaboration de la théorie de l'histoire, à construire ce que Benjamin appelle la figure du Réveil. Cette figure s'avère d'une grande importance pour la constitution de la notion d'image dialectique, et repose sur un acte interprétatif qui permet d'éclaircir ce que Benjamin désigne comme « un savoir non encore conscient du passé »[16].

---

13 « Lorsque le lecteur se sera familiarisé avec l'architecture de l'ensemble, il pourra sans grandes difficultés se plonger dans la lecture des citations et déterminer pour presque chacune d'elles ce qui a pu, en elles, fasciner Benjamin, la fonction qui lui aurait été attribuée dans la construction où se cristallise l'événement total. Il faudra certes que lecteur exerce cette faculté d'« interpoler dans l'infiniment petit », pour répondre l'expression qui, dans *Sens unique,* définit l'imagination. »,TIEDEMANN Rolf, Introduction, in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages*, 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 12-13.

14 « Benjamin voulait réunir les matériaux et la théorie, les citations et l'interprétation dans une constellation inédite, comparée à toutes les formes de présentations ordinaires : les matériaux et les citations devaient jouer un rôle prépondérant tandis que la théorie et l'interprétation devaient rester ascétiquement à l'arrière plan. », *Ibid.*, p. 12.

15 *Ibid.*, p. 14.

16 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 1, 9], p. 474.

*

Le problème central est le statut du matériau des images. À savoir comment les images devenues dialectiques tendent à se poser comme un désir de rédemption, une volonté de salut et de sauvetage historique , et posent à leur tour la question de saisir comment les images se lient au concept, et de quelle manière les images dialectiques sont présentées comme le soubassement théologique du concept d'histoire matérialiste. De surcroît ces questions nous mènent au problème de savoir de quelle manière sont construites les images dialectiques dans le but et d'accomplir une forme de rédemption humaine et de retrouver une mémoire qui se donne comme le salut retrouvé d'une humanité affranchie. Comment les images dialectiques permettent-elles de construire une théorie de l'histoire matérialiste dans le but de la réalisation d'une tradition qui cherche à s'extraire du phénomène totalisant de la domination et de l'aliénation ?

Nous commençons le présent développement en établissant l'analyse du concept d'histoire, au sein des *Passages*, via le phénomène du fétichisme. Benjamin tente de saisir à travers une interprétation politique les transformations de l'expérience ainsi que les origines de celles-ci toujours en référence à leur expression économique concrète. Des constellations de rêve aux fantasmagories, le fétichisme apparaît comme ce que les images dialectiques tentent de démasquer et dépasser. Nous nous demandons pour commencer ce que doit devenir le concept d'histoire pour s'appliquer à présenter, évaluer et se détourner d'un tel phénomène destructif ? Ce qui fait apparaître ce qui pourrait être établi comme les origines des représentations d'un siècle qui se donnent peu à peu comme le reflet d'univers sémantiques et symboliques. Benjamin tente de les caractériser et de les analyser, ainsi que de les présenter à travers des images.

En un deuxième moment l'on creuse la question de la mémoire, en vue d'éclaircir celle du statut de l'expérience. À l'aide des conceptions du rêve surréaliste, dont Benjamin tente de démasquer le caractère mythologisant, et auxquel il fait se joindre une double théorie de la remémoration proustienne et baudelairienne, on entame un parcours autour de la proposition d'une forme particulière de mémoire, la mémoire involontaire. À travers elle, il est question d'un méditatif moderne, qui se trouve face aux débris du monde des marchandises et à une catastrophe infernale. Le méditatif évalue les ruines d'objet sous la forme allégorique, forme ambiguë proche de celle qu'est devenue l'objet changé en marchandise. Comment se construit la théorie des images dialectiques via la conception d'une remémoration qui, tout en évaluant le phénomène des ruines de la modernité, les fait se joindre à un récit de l'héritage culturel d'une tradition en termes de mémoire et de souvenir ?

À cette dimension s'ajoute pour finir une nouvelle dimension, qui s'offre comme ce qui dans le dernier chapitre du présent travail est distingué comme une dimension théologique et politique du concept d'histoire. La dimension théologique du concept apparaîtra reliée à une temporalité et à une mémoire historique. Elles influencent ensemble l'établissement de la théorie du concept d'histoire liée au matérialisme historique, ainsi que les conditions de son applicabilité. L'expérience, et son lien au cultuel, est présentée comme participant d'une forme séculière du théologique, dans laquelle le souhait s'affirme comme proximité et réalisation.

Chapitre I.

Les images du XIX^{ème} siècle

La notion d'image comme reliée au concept d'histoire commence pour nous à travers une analyse de l'apparition de celle-ci dans les *Passages* et donc dans un contexte historique particulier qui applique cette relation à la modernité, et plus particulièrement à sa naissance. La méthodologie qui s'y dessine, au sein de ce travail morcelé et inachevé qu'est *Le livre des Passages*, est un chemin de pensée matérialisé par des fragments qui, en mise en abyme, se présentent à travers une méthodologie du fragmentaire. L'objet historique qui s'y dessine se montre comme un composé de représentations qui doivent pouvoir montrer l'image de l'histoire, ou l'histoire en images. Pour commencer les images s'énoncent à travers une formulation particulière du phénomène du fétichisme de la marchandise appliqué aux représentations d'un siècle se dessinant sous la forme de ce que l'on définit comme des fantasmagories. La méthode de présentation de l'histoire comme méthode de montage d'images s'applique à leur formulation et analyse critique. L'objet de l'histoire doit alors contenir et montrer une représentation claire des dites fantasmagories. Le concept d'histoire s'applique alors à la présentation des images qui composent l'histoire.

À travers une analyse figurative de l'histoire, entendue comme une évaluation et une interprétation, naissent donc les *Images du XIX^{ème} siècle.* C'est à travers elles que le concept d'histoire benjaminien avance peu à peu sur un questionnement matérialiste sur la forme même de la présentation historique et sa destinée. L'application et le choix méthodologique d'une présentation figurative de l'histoire répondent à un questionnement sur l'origine des représentations qui peuplent l'imaginaire du collectif. En d'autres termes l'adoption épistémologique d'une méthodologie de la construction de l'objet historique en termes de fragments et d'images, cherche à asseoir une dimension théorique qui s'applique à l'histoire en tant que forme interprétative, tout autant sous une forme projective que prospective. Les phénomènes auxquels s'applique l'étude historique naissent de décisions inhérentes à l'interprétation, elles ne peuvent être exemptes de résolutions politiques particulières et en tant que telles elles doivent être affirmées comme telles. Pour Benjamin il s'agit d'analyser dans les *Passages* le phénomène du fétichisme à l'échelle d'une ville et d'une collectivité humaine qui reflète, non seulement les transformations structurelles inhérentes à la révolution industrielle, mais aussi les représentations imagées qui deviennent, elles aussi, structurelles et qui définissent l'idéologie inhérente à ce processus.

Le fantôme qui hante les représentations que forge l'homme du XIX^{ème} siècle est étudié sous le signe des fantasmagories de la marchandise. Les présupposés de leur analyse requièrent un déplacement de l'objet méthodologique du matérialisme historique, dans le sens d'une analyse du produit culturel de la société du XIX^{ème} siècle. L'objet de l'histoire et son concept sont alors reconstruits à travers le phénomène étudié, ainsi qu'à travers l'idée sous-jacente qui les guide et structure. Le phénomène d'une subjectivité réifiée productrice de représentations doit être présenté au sein de l'analyse historique, ce qui semble redéfinir l'ensemble de l'analyse, depuis son objet, son concept et sa méthodologie de recherche. Il apparaît alors une figure inachevée mais suffisamment ébauchée et qui s'exprime comme l'objet même de la recherche historique du matérialisme historique benjaminien, celle des images dialectiques. En vue de construire une méthodologie historique qui réponde aux exigences du matérialisme historique, et donc d'une écriture effective de l'histoire de l'émancipation des peuples, le phénomène du fétichisme doit être, non seulement analysé,

mais il est nécessaire de le diagnostiquer dans toute son étendue.

De quelle manière et sur quelles bases nécessite d'être menée l'analyse du fétichisme pour comprendre l'étendue et l'extension de sa portée jusqu'au niveau de l'imaginaire du collectif ? Quelle doit être la méthodologie qui décrit ce phénomène pour permettre de saisir son étendue ? Comment la méthodologie et l'objet historique doivent-ils être remaniés en vue de leur présentation critique ? Que doit devenir le concept d'histoire pour s'appliquer à présenter, évaluer et se détourner d'un tel phénomène destructif ?

1. Les fantasmagories de la marchandise

Si nous disons qu'une image est une reproduction inversée, qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit, alors, de façon générale, pour comprendre et réussir à définir ce que sont les images en tant que telles, il faut non seulement analyser leurs formes et contenus, mais aussi les moyens par lesquels elles apparaissent, et sur lesquels elles sont réfléchies. Les images chez Benjamin se rapportent à une problématique reliée à la détermination des représentations sociales. La question des représentations sociales fait partie d'une analyse qui se déploie et éclot à travers un questionnement qui s'effectue à travers quatre vecteurs principaux qui définissent l'étendue de son investigation philosophique et délimitent l'ampleur de la signification de la notion d'image. La recherche de Benjamin est au carrefour d'une étude complexe qui prend place entre une analyse des moyens de communication, une critique de la technique et des transformations qu'elle amène, un questionnement matérialiste des formes de production et de reproduction de l'expérience, et une description et analyse critique des types de tradition que le produit culturel permet d'actualiser.

Le thème des images se rapporte ici à celui de la naissance de la modernité, et aux représentations qu'elle fait émerger. Pour Benjamin, les représentations que la modernité produit d'elle-même ne sont pas comprises par celle-ci de manière évidente, mais elles font apparaître ses souhaits profonds en tant que société. Benjamin déploie la problématique de l'histoire de la modernité à partir de ces représentations, entendues en termes d'images, mais reliées à leur mode d'apparition comme inhérentes au domaine d'une aperception illusoire qui s'exprime à la manière des images du rêve. Souhait, utopie, apparence et déterminations sociales sont alors liés à la notion d'image, qui, entendue comme une forme critique mais non encore dialectisée, éclot sous l'aspect d'une fantasmagorie. Les représentations inhérentes à la modernité sont revêtues d'une couche d'illusion qui les détermine, et dont la caractéristique principale semble être reliée aux présupposées de la valeur et de l'idéologie marchande. L'objet devenu marchandise semble transformer toutes les valeurs qui permettent d'analyser le produit culturel de la société moderne. La naissance des grandes villes, l'apparition des galeries marchandes, l'éclosion des masses et des individus solitaires, sont alors reliées au phénomène du fétichisme et gravitent autour de la naissance d'objets dont la valeur dépends du cours du marché.

Le phénomène du fétichisme de la marchandise, qui transforme l'entièreté des termes d'une analyse de la société, se métamorphose en une analyse des transformations perceptives, et donc en une analyse des représentations et des valeurs sur lesquelles elles reposent. La

caractérisation d'une époque, son héritage et sa tradition culturelle sont alors ici étudiés. La matière à partir de laquelle prends place l'analyse historique de Benjamin, dans les *Passages,* est celle des *fantasmagories de la marchandise*.

Les fantasmagories représentent une expression des valeurs qui traduisent les rêves et les souhaits d'une époque et qui se matérialisent dans les représentations réelles que forge et exprime une société. Cependant la caractérisation des fantasmagories en tant que formes oniriques, pose à son tour la question de la méthodologie et du champ d'application de cette analyse. Cette analyse du fétichisme prend place dans le domaine de la culture. La méthodologie historique se modifie et s'applique à l'étude d'époques à travers des phénomènes révolus entendus en termes d'origine, de souhaits, de représentation, d'apparence et d'illusion. Le fétichisme est alors étudié à travers ses effets entendus en termes de transformations des modes de production et des modes de perception des sociétés humaines soumises à l'emprise des objets à valeur marchande. Le phénomène du fétichisme est alors traduit en termes oniriques. La marchandise semble produire une forme de rêve, d'illusion et d'apparence qui soumet les représentations d'une époque toute entière à son dictât. Les fantasmagories en tant que rêve d'une époque investissent tout les domaines de la vie, allant de l'habitat jusqu'à l'image de l'histoire.

Les caractéristiques inhérentes à la production des moyens de survie créent des modes de pensée qui investissent tout les plans de l'existence, transformant et guidant à son image les rêves et souhaits d'une époque. Le produit culturel se révèle être le médium de valeurs qui guident et transforment les représentations laissant apparaître le pouvoir des produits culturels. Ces derniers s'avèrent être des déterminations qui deviennent structurelles pour une époque, et affirment par là l'importance des valeurs véhiculés par les produits culturels pour une analyse matérialiste de la culture, et plus amplement attestent de leur importance pour l'édification de la théorie du matérialisme historique. Les représentations qu'une époque a d'elle-même semblent définir les souhaits à partir desquels elle vise sa propre construction, se réalise ou s'abandonne. Ces représentations reflètent, au cours de la modernité, autant le caractère illusoire et trompeur d'un siècle envers lui-même, que ses souhaits utopiques d'émancipation. Ces deux domaines au sein des fantasmagories semblent se mêler et créer des représentations ambiguës. Les fantasmagories semblent, pour Benjamin, être les déterminations à partir desquelles commencent et la définition efficiente des images dialectiques et la question du développement d'une théorie du matérialisme historique.

De quelle manière les fantasmagories permettent-elles l'analyse critique des représentations que forge la modernité ? Et comment ces représentations, en termes oniriques, peuvent-elles refléter le problème structurel du fétichisme ? De l'industrie, aux passages les objets se transforment massivement en marchandises. Les rêves d'utopie se voient étrangement mêlés à un objet asservissant. Les époques semblent se projeter vers leur futur à travers des représentations qui prennent naissance au présent. Que représentent au XIX^{ème} siècle les rêves d'une époque devenus fantasmagoriques ? Il semble que les différentes avancées technologiques amènent avec elles des formes et des contenus différents pour toute représentation. Il apparaît alors que chaque avancée technologique transforme le rapport au monde. Nous pouvons nous demander ce que véhiculent les avancées techniques en matière de divertissement et de communication à l'ère de la modernité ? Et quelle est la spécificité des images que produit le XIX^{ème} siècle ?

Dans les différents *exposés* au projet que Benjamin souhaitait intituler *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle,* nous découvrons une grande partie de la forêt conceptuelle et thématique qui structure ultérieurement son concept d'histoire matérialiste dans les thèses *« Sur le concept*

d'histoire ». Ici émergent les fantasmagories de la marchandise, accompagnées des hommes et femmes qui les ont vues naître tout en se promenant naïvement extasiés dans les Grandes Expositions Universelles. Dans l'Exposé de 1935, l'industrie et les arts se battent en duel, devant l'objet ensorcelé par la Marchandise. L'art perd ce combat et remet ses armes à l'industrie, et c'est la modernité du XIX^{ème} siècle qui éclot. L'industrie fait apparaître un objet qui se donne avec une nouvelle image du monde. Au cours de ce siècle, une nouvelle image-monde est née, fille de l'industrie et du capital. L'utopie et la nouveauté deviennent industrie et réclame. Les panoramas et les passages prennent place dans cette nouvelle conjonction de valeurs. Les produits de l'industrie se présentent alors comme des divertissement devant lesquels l'humain du XIX^{ème} siècle se laisse conduire dans un rêve d'objets. Rêve au cours duquel les habitants des grandes villes deviennent sans recours des objets pour eux-mêmes. À partir d'ici, nous nous demandons si la figure de la fantasmagorie ne s'achève que lorsque l'homme qui l'apprécie finit par admirer ce même phénomène de transmutation des valeurs sur lui-même, jouissant ainsi de sa propre aliénation ?

Le présent chapitre s'efforce d'éclairer le sens que donne Benjamin aux fantasmagories à travers leur rôle dans la présentation du phénomène du fétichisme au cours du XIX^{ème} siècle. Présentation développée en vue d'éclaircir la genèse des « images dialectiques » à partir de l'idée qu'elles résultent d'une « constellation » d'éléments[17]. Les images du XIX^{ème} siècle présentent la valeur des représentations du siècle, et c'est à travers elles que l'on rentre dans la complexité de l'analyse benjaminienne de la modernité. C'est à travers une image de la modernité que nous cernons le questionnement autour de l'histoire et du lien des images dialectiques à la théorie de l'histoire. Nous questionnons ensuite les origines et la forme de la méthodologie de l'histoire entendue comme une méthodologie du montage. Nous tenons à mettre la méthodologie du montage en rapport avec ses soubassements politiques matérialistes. Nous terminons le présent chapitre sur une vue formelle de la dynamique à l'œuvre dans l'objet historique et de son lien avec l'image dialectique.

A. Un cadre magique pour l'industrie et la marchandise

Benjamin présente l'origine des Passages, ou encore les conditions de leur apparition, à partir de deux raisons majeures, l'une économique et l'autre technique. Nous distinguons avec lui d'un côté l'essor économique, avec l'exemple des nouveaux entrepôts de marchandises, où l'apparition du « stock » et des « magasins de nouveautés »[18] sont de la partie ; de l'autre côté nous remarquons, toujours avec Benjamin, la magnificence du développement technique de l'époque, comme par exemple la production massive et

17 « Mais permets-moi pour finir, avec le risque de reprendre le style de la confession, d'attirer l'attention sur une problématique pour moi décisive. La soulevant, je songe à deux choses : autant il m'apparaît pertinent de déterminer avec W. l'image dialectique comme « constellation », autant certains éléments de cette constellation signalés par moi me semblent néanmoins inaliénables : ce sont les figures oniriques. L'image dialectique ne recopie pas le rêve ; je n'ai jamais voulu affirmer cela. Mais elle me semble bien contenir des instances, les lieux d'irruption de l'éveil et même ne produire sa figure qu'à partir de ces lieux, tout comme une constellation céleste le fait de ses points de lumière. Donc ici encore un nouvel arc demande d'être tendu, et maîtrisée, une dialectique : celle entre l'image et l'éveil. », Correspondance II, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1979, Lettre à Gretel Adorno du 16 août 1935, p. 186.

18 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 35.

industrielle de fer façonné comme matériau de construction, ce qui rendit possible les monumentales charpentes métalliques qui structurent et habillent les étalages à marchandises textiles des pittoresques passages parisiens. Il s'agit ici de circonstances qui favorisent le développement d'une nouvelle approche pour des objets devenus marchandises[19]. À son tour cette nouvelle présentation engendre une nouvelle représentation des objets-marchandises. Ces objets dans des vitrines aux ruelles couvertes et éclairées, se trouvent encadrés tel des tableaux exposés dans des luxueuses galeries d'art.

Il s'agit ici d'un phénomène nouveau. Si les vitrines existaient avant les passages, ces dernières refondent le lien entre l'objet de consommation et le spectateur. Benjamin annonce qu'à partir de ce nouveau rapport, c'est aussi le statut du spectateur qui se transforme. L'objet est *exposé* dans des vitrines et c'est cette exposition même, ou encore cette présentation qui est d'un singulier intérêt. La forme de présentation engendre une nouvelle expérience du monde et le spectateur, qualifié par Benjamin d'« amateur » de marchandises, est à son tour transformé par celle-ci. Benjamin cherche à nous placer devant le phénomène de la naissance de ces nouvelles représentations pour l'individu devenu consommateur.

> « De ces palais les colonnes magiques
>
> A l'amateur montrent de toutes parts
>
> Dans les objets qu'étalent leurs portiques,
>
> Que l'industrie est rivale des arts. »[20]

Cette citation, contemporaine de la situation des passages, est l'expression même de l'image de ce qui pouvait être probablement expérimenté au XIX^{ème} siècle vis-à-vis des passages parisiens. Il est question dans l'exposé de Benjamin d'étudier le statut de l'art vis-à-vis de la technique au sein de la modernité du XIX^{ème}. Nous notons très rapidement que la technique apparaît ici en tant que « rivale des arts »[21]. Ce vers conclusif apparaît juste après l'adjectivation des colonnes, armatures structurelles des passages, en tant que « colonnes magiques ». Ce qui fait des magasins, des lieux de vente, des étals à marchandise des lieux où prend place un phénomène, si nous pouvons nous exprimer ainsi, d'ensorcellement. Pourtant, en-dessous de ces arcades, ce sont des humains qui s'aventurent. Ici, ces passants sont qualifiés d'« amateur[s] »[22], et en tant que tels ils sont attirés, voire peut-être fascinés, par ces édifices et ces objets. Mais qu'est-ce qui fascine autant dans les passages ? Est-ce le luxe ? Ou bien le fait que la technique arrive à se mesurer à une discipline qui auparavant était seulement réservée à des prodiges ?

Dans ce nouveau rapport avec l'objet, il y a le *cadre* dans lequel l'objet est affiché. Avec ce cadre, l'objet réapparaît à nouveau transformé. L'objet est ici hissé comme un étendard au-dessus des désirs de ses admirateurs. L'objet est ici un produit devenu représentation, et dans les passages la marchandise apparaît ainsi comme l'emblème du XIX^{ème} siècle parisien. Dans les passages, en tant que lieux de vente et d'exposition, on revisite donc la valeur de la marchandise. Elle n'est pas seulement un produit utile voué à l'échange, car ici quelque chose s'ajoute à la valeur. Pour comprendre ce qui s'y additionne, le cadre, ou en d'autres termes les passages en tant que tels, est d'une grande importance. Car dans les passages, ce n'est pas seulement le luxe qui est exposé. Non seulement la qualité des produits apparaît comme exacerbée, mais apparaît conjointement aussi l'état d'avancement

19 « Les passages sont des centres destinés au commerce des marchandises de luxe. », *Ibid*.
20 *Nouveaux tableaux de Paris,* Paris, 1928, I, p. 27 in *Ibid*.
21 *Ibid*.
22 *Ibid*.

de la technique propre à un siècle. Ce qui apparaît dans les passages est l'image historique qu'un siècle a de lui-même, et la manière dont la marchandise incarne cette image du siècle.

Le passant n'est pas seulement dans une galerie marchande ou dans une rue commerçante. Le passant se trouve dans des « palais » soutenus par des « colonnes magiques »[23]. Les passages produisent alors une sorte d'envoûtement qui transforme le rapport de l'homme avec la marchandise et de l'homme avec lui-même, et qui pour finir transforme l'image que l'homme se fait de sa propre histoire du présent. L'architecture garante des passages joue donc le rôle d'un décor exacerbant permettant cette transformation. À ce sujet, Benjamin reprend les propos de l'architecte Giedion Sigfried en affirmant à son tour que « la construction joue le rôle du subconscient »[24]. Benjamin soutnt par là le fait que les nouvelles techniques de construction ainsi que les nouvelles modes architectoniques expriment et créent une nouvelle forme d'expérience vis-à-vis des objets à valeur d'échange. Cette hypothèse fait de l'étude de l'origine des passages parisiens une quête d'importance majeure sur les représentations du siècle.

L'industrie arrive à renverser, au cours du XIX^{ème} siècle, le poids de la balance qui jadis pesait plus fort vers l'art. L'on passe ici d'un rapport où l'art avait tendance à être celui qui inspirait l'industrie à un rapport différent, dans lequel l'art est l'égal de l'industrie, voire un rapport où l'industrie apparaît comme « *rivale* » des arts. On peut même dire que l'industrie apparaît ici inversement comme plus importante que les arts, puisque ce sont les arts qui travailleront désormais pour l'industrie[25]. Il s'agit donc de comprendre le renversement des valeurs entre l'art et l'industrie, la technique et l'économie en rapport avec la production culturelle, pour comprendre conjointement les effets des produits fabriqués industriellement au sein de l'expérience que l'homme fait du monde. Il s'agit donc d'analyser la nouvelle image-monde que les passages ont engendrée, en tant que phénomène appartenant, dans ses débuts, exclusivement au XIX^{ème} siècle parisien.

Nous disions que Benjamin laisse sous-entendre que l'homme qui se promène dans les passages avait tendance à croire qu'il se promène dans un « palais », et que ce qu'il y voit sont des merveilles enchanteresses et séduisantes. Que sont alors ces merveilles ensorceleuses ? Et comment sont-elles comprises, ces merveilles enchanteresses, ces nouveautés du siècle, en tant qu'expérience, par la théorie matérialiste de l'histoire de Benjamin ? Et quel est leur rapport avec les images dialectiques ?

a. 1. Rêve et Humanité

> *Rêvons, aimons d'avance ceux qui vont venir, et puissent ces vies qui viennent* [...] *nous consoler de la nôtre.*[26]

Nous voyons alors apparaître l'idée du Nouveau. L'idée de nouveauté peut être communément définie comme ce qui n'a jamais existé auparavant, ou encore le nouveau comme désignant quelque chose d'unique et de différent. Ce qui apparaît avec l'architecture des passages au XIX^{ème} siècle est compris comme une « contribution au renouvellement de

23 *Ibid.*

24 « Ces architectes dessinent des supports en prenant modèle sur la colonne pompéienne, leurs usines ressemblent à des maisons d'habitation, comme plus tard les premières gares chercheront à imiter les chalets. « La construction joue le rôle de subconscient. » GIEDION Sigfried, Bauen in Frankreisch, Leipzig-Berlin 1928, p. 3. », Ibid., p. 36.

25 « Pour les aménager l'art se met au service du négociant et les contemporains ne se lassent pas de les admirer. », *Ibid*, p. 35.

26 MICHELET Jules, « Avenir, Avenir », *Europe*, 15 janvier 1929, n°73.

l'architecture dans l'esprit de la Grèce antique »[27] et non pas comme une nouveauté radicale. Mais dans ce « renouvellement » il y a une nouveauté liée aux constructions industrielles en fer forgé, ainsi que dans la production des produits de luxe épinglés à ces galeries. La nouveauté est exprimée dans ce que Benjamin désigne comme le *rêve du collectif*, en tant qu'« images de souhait <*Wunschbilder*> »[28]. Le nouveau est-il ici compris comme un souhait ? Qu'est ce rêve du collectif ?

Par *rêve,* Benjamin désigne ce qui correspond en partie à des souhaits dissimulés, mais dans lesquels le *nouveau* apparaît toujours comme mêlé avec l'ancien. Le rêve s'exprime en images, et dans ces images est exprimée, voire citée, cette double dimension temporelle correspondant et à un passé reculé et au Nouveau. Nous voudrions analyser préalablement, en vue de comprendre cette double dimension, l'idée de *citation* liée à la notion de rêve. À ce sujet, Benjamin mentionne l'idée de Jules Michelet en citant ce dernier et en disant que « chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante »[29]. Michelet fut un des premiers représentants de l'historicisme en France. L'historicisme, en tant que doctrine philosophique, est un courant de pensée qui théorisait l'histoire, en affirmant que les connaissances, les courants de pensée ou encore les valeurs d'une société sont liés à une situation historique contextuelle. Ce qui signifie que c'est à partir d'un contexte, à partir de la forme d'une époque, à partir des valeurs d'une époque que les faits historiques sont compris. Ce qui sous-entend que les valeurs se transforment avec les époques, et que toute compréhension ou explication d'un fait se transforme à son tour avec l'époque. Les tenants de l'historicisme vont donc privilégier des études qui cherchent à comprendre le développement de ces connaissances, pensées ou valeurs, plutôt que la chose en tant que telle ou encore dans sa *nature propre*[30].Que veut alors exprimer Michelet quand il parle des rêves des époques ?

rêver = créer

velle videmur Chaque époque rêve la suivante, la crée en rêvant

avenir ! Avenir ![31].

Si selon Michelet rêver équivaut à créer, et créer équivaut à rêver, nous pouvons nous demander si chaque époque crée la suivante quand elle rêve de son propre futur. Si l'on peut ici associer rêve et création, alors peut-on affirmer que pour Michelet la notion d' « avenir » semble être intimement liée à celles de rêve et de projection ? Pouvons-nous déjà penser que tenter de comprendre une époque à travers ses origines, selon la perspective de Benjamin, équivaut à tenter de comprendre ce qu'une époque exprime en tant que souhait de ce qui vient après elle, c'est-à-dire quand elle se projette dans son *à venir* ? Par *à venir* nous pouvons désigner ce en quoi une époque se transforme, ou encore ce qu'elle est en train de devenir et de construire au présent. Ici, le contexte étant les passages parisiens, qu'est-ce qui s'exprime en tant que souhait dans l'idée de la nouveauté enchanteresse des passages ?

Michelet écrivit ces phrases dans un contexte bien particulier dont nous croyons qu'il faut toucher un mot. Michelet se trouve, au moment où il formule ces propos, face à l'assurance d'un deuil à venir. Cette pensée intitulée *Avenir, Avenir,* datée du 4 avril 1839, est produite dans la douleur. Car à cette date Michelet se trouve devant le lit de sa femme mourante, et la regarde se réveiller difficilement. Réveil pénible d'un sommeil d'agonie. Pourtant Michelet,

27 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX[ème] *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 35.
28 BENJAMIN Walter, *ibid*, p. 36.
29 *Ibid*, p. 36.
30 *Dictionnaire actuel de la langue française*, Paris, Éditions Flammarion, 1985, p. 552.
31 MICHELET Jules, « Avenir, Avenir », *Europe*, 15 janvier 1929, n°73.

face à la douleur que provoque en lui cette vue de peine et de futur deuil, projette une réflexion à la fois sanglante et pleine d'espoir autour du sujet de l'histoire des êtres humains, ou en d'autres termes de l'histoire de l'humanité. Il pense à ceux qui créent, souhaitent et travaillent en vue de composer quelque chose qui s'apparente à une histoire *humaine* à chaque instant de leur propre existence[32].

Dans ce texte intitulé *Avenir, Avenir,* Michelet entend par humanité une notion qui est nécessairement le produit d'un jugement et d'une action. Ici, la notion d'humanité découle d'une réflexion qui veut prendre en considération l'histoire d'une vie. Il s'agit de *juger*, en tant qu'action de peser, *peser,* ce qui reste d'une vie comme imprimé dans le monde après son passage. Il cherche à intégrer ce que « nous laissons ici » comme ce qui nous rend « immortels ». Car l'idée d'humanité est ici pensée par Michelet comme liée au fait que l'action qui la définit est un choix de construction d'humanité. Mais il ne s'agit pas que d'une tautologie. Si l'on peut dire que chez Michelet, Humanité est Humanité, il est tout aussi important de remarquer que l'action humaine est ici définie comme une action qui a pour visée une construction d'elle-même. Créer. Il est aussi question de jugement autant que de mémoire. Car il y a aussi une dimension liée au *savoir conserver.*

La valeur d'une vie *humaine* est pensée comme un *savoir* « ne pas perdre de vue ce que nous laissons ici, ce qui de nous doit rester et cheminer ici-bas »[33]. Ici, l'idée d'histoire apparaît déjà comme un sauvetage. Ce sauvetage se donne comme un effort de mémoire, et apparaît comme un devoir moral. Pour Michelet, la notion d'humanité émerge presque comme relevant de l'ordre de l'esthétique. Il s'agit de construire quelque chose qui est de l'ordre de la beauté quand il s'agit de penser à la construction de ce qui est humain. Rêver. Là où l'on rejoint l'idée de rêve et d'avenir, c'est que l'idée d'humanité est non seulement le jugement historique d'une vie à l'aune de la mort, mais un jugement tourné vers le futur. Il s'agit non seulement de penser « l'humanité écoulée », son passé, mais aussi « l'humanité qui vient » et que l'on souhaite, celle que l'on a souhaité réaliser, de notre vivant, dans chacun de nos actes. Ce qui fait apparaître l'idée du jugement non pas seulement à partir d'une vie finie, mais aussi à partir d'une vie à venir, celle de ceux et celles qui viendront. Ici, l'humanité semble être un acte de mémoire qui se pense toujours tourné vers le futur. L'humanité est autant « cause » qu'« effet », mais pour Michelet il s'agit surtout de « *nos* causes » et de « *nos* effets ». L'humanité apparaît comme une affaire partagée, et propre à tout un chacun. Par là, l'on peut arriver à l'idée d'un rêve partagé. Le rêve d'une époque entendu comme le rêve de tous ceux qui vivent et partagent un moment de l'histoire de l'humanité.

Le rêve chez Michelet est exprimé comme un acte lié à la mémoire, ou encore à un devoir de mémoire. Il s'agit donc de penser la mémoire comme une instance dans laquelle peuvent survivre les souvenirs de ceux qui disparaissent. Survie qui dépend exclusivement de ceux qui restent encore en vie[34]. À partir de là, une époque qui rêve peut être entendue comme une époque qui comprend sa propre disparition, disparition qui peut s'apparenter aux sentiments de détresse d'un amant devant son agonisante bien-aimée, ayant passé toute sa vie auprès d'elle, et dont il sait que bientôt il ne sera plus que la seule survivance, la seule preuve de

32 « […] - mais, il est beau, tout en repassant et jugeant sa vie, tout en soulevant un corps courbé vers les lumières éternelles, il est beau de ne pas perdre de vue ce que nous laissons ici, ce qui de nous doit rester et cheminer ici-bas... C'est une des formes aussi de notre immortalité... Enfin pour se juger, s'améliorer, se sauver, il ne faut perdre de vue ni l'humanité écoulée ni l'humanité qui vient, ni nos causes ni nos effets. », *Ibid*.

33 *Ibid.*

34 « […] je plaçai dans ces yeux nageants, non seulement le combat du sommeil et de la veille, mais toute la fluctuation de la vie antérieure, les souvenirs mêlés, ces souvenirs qui meurent chez elle, qui bientôt ne vivront qu'en moi. Et peut-être ces souvenirs ne se confondront-ils que parce qu'ils pâlissent, devant l'aube de la vie PROCHAINE. Chaque époque probablement rêve ainsi aux époques suivantes […]. », *Ibid*.

leur existence partagée. Le rêve s'opère, chez Michelet, aussi comme une épreuve d'amour face à la mort, cette dernière étant aussi synonyme de disparition. Le rêve apparaît alors comme une notion historique au sens où il est survivance, mémoire, témoignage. Mais surtout comme une notion politique et éthique, car le rêve apparaît comme *volonté* de survivance partagée, *volonté* d'effort de mémoire humaine, *volonté* de construction d'humanité.

L'on voit ici que le titre de ce texte « Avenir ! Avenir ! » est donc autant un appel au futur qu'une complainte. Le rêve apparaît donc comme une demande, qui d'un côté s'exprime comme un cri de détresse, et de l'autre comme une promesse déclamée. Michelet met au même niveau l'existence de sa femme mourante, en tant que témoignage partagé, que l'existence de l'humanité tout entière, elle aussi comme témoignage partagé et à partager. Il voit dans l'effort déchirant de sa femme pour ouvrir les yeux et se réveiller encore une fois à la vie, l'effort de l'humanité pour se créer elle-même. Il dit que cet « effet de songe laborieux par lequel nous nous soulevons de la nuit au jour, de la mort à la vie » est la façon dont rêvent aussi les époques. Le rêve apparaît comme une allégorie de l'histoire. Les époques peinent à produire une pensée sur elles-mêmes, puisque, mourantes, elles arrivent à peine à se souvenir de ce qui les caractérisa un jour. On entrevoit aussi l'idée qu'il ne peut y avoir une vue sur une époque et de ce qui l'a constitue comme telle qu'à l'aune de sa disparition. Les moments de transformations sont aussi des moments de disparition et de renouveau, et en histoire ces transformations ne semblent pas être vécues de façon consciente par les époques qui les incarnent.

Dans les moment de passage d'une époque à une autre, la forme de conscience que ses habitants peuvent espérer avoir ressemble à la forme de conscience que l'on expérimente dans le rêve. Michelet parle d'une « vie antérieure », de « souvenirs mêlés » pour faire référence au vécu d'une vie humaine qui va bientôt s'éteindre. Vie antérieure et souvenirs mêlés, que seul celui qui voit s'éteindre un être ou une époque peut vaguement discerner. Michelet fait apparaître l'historien non pas comme un être qui devrait seulement collectionner et organiser des faits, mais *faire vivre* ces souvenirs, témoigner et juger. Ici, ce n'est que dans la confusion et dans la pâleur d'un essoufflement de vie que les époques peuvent rêver des époques qui les suivent. La personnification des époques sert à rapprocher le phénomène de passage d'une époque à une autre, le souvenir des époques ne meure que dans la mesure où l'on oublie ce qui les caractérise. Le rêve est ici une allégorie pour désigner la conscience limitée mais toutefois existante de la conscience partagée de la transformation du monde humain. Le rêve sert à désigner le niveau de conscience partagée par rapport au phénomène de la transformation, ou du passage d'une époque à une autre, depuis le point de vue du collectif, au sens de la réunion de tous ceux qui vivent au sein même de la transformation.

Selon Michelet, c'est en silence que rêvent les époques, c'est-à-dire que c'est sans parole, que se produit et est vécue cette expérience de la transformation. Tel qu'il le dira, elles ne peuvent pas « nommer les objets inconnus, qui [leur] apparaissent » du fait de leur nouveauté. Nous sommes donc face au fait que, dans ce texte *Avenir, avenir,* on ne distingue pas clairement qui est celui qui personnifie l'époque qui rêve. Est-ce celui qui accompagne une époque à son chevet de mort ? Ou bien l'époque qui agonise ? L'on voit ici peut-être une confusion voulue quant au statut du rêveur. L'humain qui voit rêver semble rêver tout aussi bien que l'époque qui rêve en agonie. Ici, Michelet désigne certainement le rêve douloureux et confus de sa femme agonisante comme étant celui d'une époque qui rêve de la suivante. Ce qui nous ramène à l'étude historique des époques de Benjamin, car pour ce dernier tenter

de comprendre les différentes époques correspond à analyser les origines des transformations qui vont naître et figurer les époques à suivre.

L'étude historique doit pouvoir s'effectuer aussi par une compréhension *des rêves* des époques passées, ces derniers entendus comme des idées confuses de ce que peut être l'avenir. Le souhait contenu dans les images de Benjamin peut être assimilé ici à l'espoir exprimé par Michelet et qui s'exprime comme un rêve. Car c'est avec espoir que rêvent les époques, selon Michelet, ou du moins avec « sympathie »[35] envers leurs descendants, envers l'avenir. Mais le rêve, qui est aussi la conscience confuse de la transformation d'une époque pour elle-même, peut être alors compris pour Michelet comme une dure épreuve face à la mort. Épreuve qui, si on la transpose au monde matériel physique, n'est autre que le nécessaire passage du temps, mais aussi la série de découvertes qui transforment le monde. Dans la perspective de Michelet, l'humanité et l'histoire apparaissent comme une preuve d'amour, un devoir de mémoire envers le futur et le passé. Nous concluons que pour Michelet les époques qui rêvent en silence, dans leurs divagations oniriques, même si obscures et sans nom, sont pleines d'un désir d'avenir, qui s'offre comme un cadeau en tant que souhait bienheureux pour ses descendants à devenir humanité. Benjamin reprend cette idée en incluant de nouvelles dimensions à l'idée d'*à venir*. La réflexion si obscure et abstraite de l'avenir, est transformée également en rêve, mais aussi en enfer, et est retranscrite dans un nouveau contexte qui évalue leur contenu à partir de l'idée de catastrophe.

a. 2. Benjamin et le rêve des époques

Walter Benjamin développe à son tour l'allégorie du « rêve », mais quelque peu différemment de celle que l'on vient d'attribuer à Jules Michelet[36]. Benjamin tente une compréhension de ce dont rêve le XIX^{ème}, mais il le fait en incluant des nouvelles modalités de la pensée, ainsi que des nouvelles inventions découvertes par ce même siècle. Dans cette nouvelle approche du rêve des époques, que l'on considère être toujours une allégorie de l'acte d'aperception des époques, le « rêve » sert à désigner, par une figuration abstraite, la pensée confuse et obscure que l'on produit comme dans le rêve, appliquée à l'expérience de la transformation au moment du passage d'une époque à une autre.

Le rêve, phénomène psychique qui se produit le plus souvent pendant le sommeil, représente une forme d'activité, voire de production mentale qui crée des représentations ou des images. Cette forme d'expression et de production est ici appliquée en tant qu'allégorie de la manière dont un siècle se perçoit lui-même, ainsi qu'à traduire la forme dont il exprime cette aperception. Dans la réflexion que tente de produire Benjamin à propos de cette aperception, le rêve du XIX^{ème} siècle, nous sommes en présence de l'idée de « Nouveau » liée à la modernité, ainsi qu'à la dimension préhistorique des images archaïques du collectif. Le XIX^{ème} siècle selon Benjamin ne semble pas rêver d'un futur lointain, mais ce rêve apparaît

35 « Chaque époque probablement rêve ainsi aux époques suivantes, mais elle n'en parle guère, ne pouvant même nommer les objets inconnus, indécis, qui lui apparaissent. Nos pères des premiers âges du monde, nous ont rêvés, et sans doute avec sympathie. Leurs regards, lorsqu'ils se fermaient au présent, s'ouvraient volontiers aux figures confuses de leurs descendants […]. », *Ibid*.

36 « 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 d'où nous sommes détachés. C'est ici que la « critique » du XIX^{e} siècle, pour le dire dans un mot doit intervenir. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K 1a, 6], p. 408.

comme une projection au présent, et elle s'effectue dans un ici et un maintenant. Pour Benjamin à l'idée de modernité se joint une forme d'instantanéité de futur. Le futur est-il, dans la conception de l'histoire, souhaité comme un maintenant ? Et le maintenant comme un futur ? Ce qui advient avec l'idée de « Nouveau » appliquée aux « images de souhait »[37] du XIXème siècle est le fait que toute nouveauté est vécue, ou du moins voulue, au présent. La nouveauté prend des accents futuristes immédiats, puisque la nouveauté souhaitée devient instantanéité. Pour le XIX^{ème} siècle, selon Benjamin, le présent commence donc à être vécu comme le souhait d'une nouveauté permanente.

Benjamin inclut dans sa réflexion autour du rêve des époques des données et des découvertes qui appartiennent au XIX^{ème} siècle, mais que l'on ne commence à comprendre que tardivement au début du XX^{ème} siècle. Ainsi, l'idée ethnologique et politique de « préhistoire », et l'idée émanant du champ de la psychologie analytique d'un « inconscient collectif », viennent nourrir ces réflexions. Benjamin tente discrètement d'émettre, au cours de cet exposé, l'idée selon laquelle l'architecture et la marchandise ont des effets réels non seulement sur la forme de vie de leurs habitants et utilisateurs, mais aussi sur le contenu de ce qui correspond aux représentations forgées par le XIX^{ème} siècle. Car il est ici important de remarquer que l'idée d'une étude archéologique des souhaits d'une époque, par rapport à sa survivance en tant qu'humanité, son témoignage, va de pair avec ce qui motive et donc influence ses transformations. Toute transformation est ici entendue comme ce qui achève et inaugure une époque.

L'idée d'une production d'« images de souhait »[38] est un thème fort complexe, étant donné le fait que la conception des dites *images de souhait* semble être bâtie, par Benjamin, à travers l'analyse de ce que produisent à leur tour les différents « moyens de production » au niveau de l'expérience humaine. L'essor des progrès techniques au XIX^{ème} siècle a été considérable, et leur influence notoire. Benjamin veut prendre en compte ce qui caractérise la *production culturelle* du siècle à travers la *production de marchandises*. Ces formes de production sont, pour Benjamin, considérées en tant que « *moyens* de production » et de reproduction. Dans notre présente étude, par rapport à la définition de l'image, on se retrouve au croisement d'une réflexion autour des *moyens* de production et d'une réflexion sur le *produit* de ces moyens. Réflexions qui s'effectuent, pour Benjamin, en incluant à l'idée de modernité l'avènement de l'idée de nouveauté, c'est-à-dire la prépondérance du « Nouveau ».

a. 3. Le dix neuvième siècle rêve en images

Près d'un siècle plus tard, Benjamin repense l'idée des rêves des époques de Michelet. Benjamin inclut dans cette idée de *rêve* la notion d' « images » comme étant son contenu[39]. À différence de Michelet, qui utilise pour désigner le contenu du rêve des termes tels que « figures confuses », ou encore « souvenirs »[40], Benjamin cherche à comprendre une complexité mouvante et désigne le contenu du rêve à partir de ce qu'il nomme des « images de souhait ». Pour Benjamin, les époques rêvent en *images* ; en d'autres termes, l'appréhension d'un siècle envers lui-même, sa propre aperception, est étudiée à travers des notions liées à l'image et au souhaits. Nous évaluons ici le fait qu'elles soient entendues en termes de *souhait,* c'est-à-dire comme un désir de voir quelque chose se produire ou encore comme le désir d'obtenir quelque chose. Benjamin ne pense pas le rêve des époques

37 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.
38 *Ibid.*
39 *Ibid.*
40 MICHELET Jules, « Avenir, Avenir », *Europe*, 15 janvier 1929, n°73.

uniquement à partir de la survivance des « traces » de Michelet. Les images qui, selon Benjamin, caractérisent le rêve des époques sont plus complexes que des souvenirs liés au temps passé, mais il n'évacue pas l'idée d'une humanité comme idéal devant à être accompli par ces mêmes traces émanant du rêve. Benjamin inclut avec l'idée de *souhait* le domaine du désir et des aspirations, mais au XIX^{ème} siècle s'ajoute l'idée de la nouveauté et de son accomplissement immédiat. L'idée d'un accomplissement de l'humanité en tant que construction semble reposer sur l'idée d'une image de souhait comme actualisée dans une quête qui se réalise au présent.

Il est important de remarquer ici que le terme d'« image » est adopté par Benjamin en fonction d'un choix épistémologique majeur, choix non-ontologique qui commence toute réflexion par la supposition que les évidences n'existent pas en histoire. Ce choix redéfinit la position de l'historien comme celle d'un interprète dont l'objet, ici des images, permet de faire apparaître la spécificité des époques, des moments historiques et des événements. L'objet historique, est pensé comme devant être l'objet d'un travail critique, d'un exercice dialectique, voire l'objet d'une quête anthropologique qui recherche la source des souhaits d'une époque, ou ses rêves, dans des sédimentations temporelles dont seule une image dialectisée avec d'autres doit pouvoir faire surgir le sens historique. Il est ici question de sens, de noms, de paroles et de langage. Les images pour Benjamin sont avant tout à considérer comme des descriptions symptomatiques des époques permettant non pas de déceler une maladie ou anomalie, mais de comprendre l'origine profonde des changements. L'image est alors liée à une dimension diagnostique, puisque l'idée d'origine est entendue dans les termes d'une recherche généalogique des transformations. Il est donc ici question de changements technologiques qui transforment l'expérience en modifiant considérablement les représentations d'un siècle. Nous voulons comprendre la notion d'image comme une notion efficiente, et faite de mouvements, une notion mouvante en somme, qui remanie à son tour les limites d'une définition l'expérience, et avec elle l'idée que nous avons de notre histoire et de notre présent.

La notion d'*image* est un élément significatif de la théorie de l'histoire de Benjamin, et c'est avant tout dans la nécessité d'un certain positionnement méthodologique qu'elle apparaît dans cette théorie. Il est important de comprendre que Benjamin se sert de cette notion pour désigner quelque chose qui est à peine visible en histoire. L'histoire doit intégrer une dimension qui lui permette de repenser son objet, puisque celui-ci est mouvant, changeant. Étant donné que l'histoire semble être l'étude des transformations, dans le récit humain, de la réalité humaine, le procédé philosophique qui fait rentrer en scène l'image fait rentrer avec elle une nouvelle forme de pensée. Elle devient non pas un discours sur la vérité unique d'un fait, mais un jugement sur ce qu'elle représente, ainsi que l'acte d'évaluer les valeurs qu'elles transmet et qu'elle véhicule. L'image permet de faire apparaître la pensée dans l'histoire. Il s'agit de penser l'histoire comme « lisibilité », ce qui constitue un parti-pris considérable vis-à-vis de ce que l'on entend comme vérité en histoire. Il nous semble qu'en histoire il ne est plus seulement question de vérité, mais d'intelligibilité, de pensée et d'interprétation. L'image en tant que notion critique permet de comprendre le récit historique d'un point de vue qui commence non pas depuis une évolution nécessaire, c'est-à-dire d'une causalité linéaire engendrant des effets eux aussi nécessaires. L'image ouvre sur la question posée de savoir ce qu'est l'histoire, et sachant qu'une discipline n'est possible que si l'on peut définir son objet, Benjamin propose de repenser l'objet de l'histoire se servant de ce qu'il nomme une image dialectique. Dans cette perspective savoir donc ce qu'est l'histoire revient à se demander quelle est sa véritable fonction critique.

B. Les images du XIX^{ème}

Nous considérons ici l'image de souhait en termes de « constellation »[41], nous amenant à interroger la façon dont Benjamin construit l'idée d'« image dialectique ». Nous affirmons que la forme constellaire de l'exposition de ce qu'est une image dialectique fait partie non seulement de sa structure, mais aussi de son contenu entendu comme un processus de transformation dont les racines sont exposées en tant qu'origine et toujours de façon apparente et multiple. Une généalogie des transformations est à l'œuvre dans l'idée d'image, ici entendue comme image de souhaits. Nous en trouvons un exemple dans le deuxième moment de *l'Exposé de 1935* intitulé *II. Daguerre ou les panoramas*[42]. Cette présentation expose des liens entre la naissance des panoramas, celle des passages, en lien avec les origines de la photographie. L'*Exposé de 1935* constitue en soi une première ébauche du projet du *Livre des Passages*, qui est suivie d'une deuxième datée de 1939, pour la même recherche qui, ayant évolué, prend pour titre *Paris capitale du XIX^{ème} siècle,* projet que Benjamin n'eut pas le temps de finir. À travers cette première ébauche d'exposé, nous considérons en tant qu'exemple la méthodologie de Benjamin à l'œuvre, ici appliquée à l'idée même d'image. Il s'agit d'une exposition des origines des transformations qui figurent la spécificité des images du XIX^{ème} siècle, et qui déterminent en grande partie la description de la notion même d'image ainsi que sa fonction. Il est donc question de la multiplicité des sources et transformations qui permettent de mieux comprendre ce qu'est devenue la photographie, et par la suite le cinéma[43]. S'il est possible d'établir un commencement des origines de la photographie bien au-delà du XIX^{ème} siècle, en suivant le raisonnement de Benjamin l'on commence par ce qui au cours du XIX^{ème} siècle peut être considéré comme l'ancêtre de la reproduction technique des images, et est considéré comme l'ancêtre partagé de ce que l'on nomme un siècle plus tard cinéma, le panorama.

Notons avant de commencer qu'il y a, dans l'idée d'une analyse matérialiste des origines des transformations historiques, chez Benjamin, une forme de pensée qui tente de considérer ces transformations comme des *annonces* du futur[44]. Benjamin n'affirme pas que la photographie est incluse nécessairement dans la forme des panoramas, en d'autres termes qu'elle en constitue un devenir nécessaire. Benjamin laisse plutôt comprendre que les panoramas ouvrent des possibilités qui contiennent en germe, et donc comme actualisables ou pas dans le devenir, c'est-à-dire en tant qu'éventualités possibles, certaines possibilités liée à la perception des images. Perception d'images qui devient par la suite celle des photographies. Il s'agit des éventualités qui se sont donc actualisées en tant que regard sur les images, à commencer par celles des photographies, et plus tard comme un regard des images de cinéma. Il considère les panoramas comme étant l'ancêtre de la photographie, en partant de l'idée que ceux-ci indiquent un chemin pour mieux saisir ce qui advint après eux, et de comment la perception s'est transformée peu à peu à travers ces supports d'images. Il s'agit d'une lecture historique à contre-sens, puisque c'est à partir de l'apparition de la photographie que Benjamin considère le regard posé sur les panoramas, regard qui est exprimé comme les annonçant et donc comme leur ancêtre, et non pas le contraire. L'on regarde donc les panoramas depuis la photographie. Nous voudrions faire apparaître dans le développement

41 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 10 a, 3], p. 494.
42 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 37-38.
43 *Ibid*, p. 37.
44 « En cherchant à produire dans la représentation de la nature des modifications très réalistes de ce genre, les panoramas annoncent, par-delà la photographie, le film et même le film sonore. », *Ibid.*

qui suit la constellation formée par la façon dont Benjamin explique la naissance de la photographie. Cette constellation est ici dessinée à partir de la multiplicité constituée par les différentes évolutions techniques liées à la production d'images et de sons, ainsi qu'à ce qui est exprimé par ces images au XIX^{ème} siècle.

b. Une petite histoire des Panoramas

Au XIX^{ème} siècle, on désigne les panoramas comme la « nature à coup d'œil ». Leur étymologie, venant du grec *pan* et *ôrama*, nous permet de les définir comme ce qui désigne une « vue en totalité », ou encore comme une vue *sans bornes.* Le mot panorama signifie aussi une « vue qui embrasse tout ». Que sont alors ces vues ? Il s'agit, dans ses commencements, d'un spectacle visuel et sonore constitué d'images peintes, d'objets et de sons ayant pour but de donner l'apparence d'un spectacle naturel et envoûtant. Trois choses apparaissent dans cette définition préliminaire : les dimensions de la totalité, de l'illimité et de la nature. Le spectateur se trouve placé à l'intérieur d'une image et fait l'expérience d'être en pleine nature dans un centre ville, ou bien d'être au-dessus de la ville, ou placé au centre d'une bataille sanglante, ou encore sur un bateau en pleine mer.

Cette animation consiste en une représentation picturale et circulaire, placée autour d'une « rotonde », de façon à ce que le spectateur soit capable d'apprécier le spectacle, de manière à ce qu'il ait l'impression d'être placé sur une hauteur, qui lui permet de découvrir tout l'horizon environnant. Le panorama est donc un dispositif de très grande ampleur, où le spectateur visionne une image topographique peinte sur une toile gigantesque. Il a fallu pour les mettre en place construire des bâtiments spéciaux d'une très grande envergure, à l'intérieur desquels l'on a construit des plate-formes, des « rotondes », pour accueillir des spectateurs. Le premier panorama, signé par le peintre écossais, M. Robert Barker, a été présenté à Édimbourg en 1787, et représentait une vue à 360 degrés de la capitale de l'Écosse. Très rapidement, cette invention voyage d'Édimbourg à Londres[45], et continue ensuite vers le continent, exportée dans plusieurs villes d'Europe continentale[46]. En France, c'est en 1799 que l'on construit les deux premiers panoramas. Il s'agit de deux rotondes, situées sur le boulevard Montmartre. Entre elles, l'on crée un passage couvert nommé *le passage des panoramas*[47]. Ces bâtisses circulaires, ces rotondes, s'élèvent à 7 mètres de hauteur et font 17 mètres de diamètre.

Dans les panoramas seule la lumière du jour éclaire, par le haut, les représentations picturales exposées. L'entrée des spectateurs s'effectue le plus souvent par un long couloir obscur, permettant à leur vue de s'acclimater à la faible luminosité de l'intérieur. Dedans, disposée au centre, l'on trouve souvent une tribune non éclairée conçue pour accueillir les spectateurs. La hauteur et les dimensions de cette tribune sont conçues pour que le regard d'un spectateur debout, par rapport au tableau, puisse se retrouver au niveau de l'horizon, cela en vue d'accroître l'impression visuelle de grandeur et l'illusion de réalité. En haut, la vue du spectateur est délimitée par quelque chose dont la hauteur et le diamètre sont calculés pour empêcher celui-ci de saisir l'origine de la lumière et les limites du tableau. Dans ces conditions, le spectateur est en présence d'une immense toile tout autour de lui, lui offrant une illusion de réalité. Entre le tableau et la plate-forme, l'on dispose sur un faux décor de terrain des objets réels ou des maquettes en trompe-l'œil. Ces objets disposées souvent par

45 Robert Barker construisit ensuite un deuxième Panorama à Londres en 1792 au Leicester Square, montrant une vue de la *Flotte anglaise à Portsmouth.*

46 Leipzig, Hambourg, Amsterdam, Berlin,, Copenhague, Paris.

47 Passage toujours existant et situé au 11, boulevard Montmartre.

taille décroissante, donnent une impression de continuité, et créent l'illusion d'être plongé dans le spectacle visuel.

La première image présentée à Paris dans un panorama portait le titre *Vue de Paris.* Cette vue de Paris était une peinture de la ville dont le point de vue était celui d'un lieu rarement visité par l'œil du commun. Elle représentait ce que l'on percevait au sommet du dôme central du château des Tuileries, aujourd'hui détruit. Les panoramas permettaient d'atteindre, en image, des lieux qui inapprochables de l'œil du commun, car rares étant ceux qui pouvaient monter dans le dôme pour apprécier le paysage. Les sujets picturaux le plus souvent retenus étaient des vue en hauteur des villes, des sites célèbres, des ports ou encore des batailles. Cette représentation constitue aussi une invention qui fait descendre l'inapprochable pour le proposer à tous ceux qui peuvent payer l'entrée au panorama. L'inapprochable devient accessible, atteignable car abordable par l'image. Au XIX^{ème} siècle, multiples sont alors les panoramas dans la ville de Paris[48], et multiples sont les sujets représentés[49].

Les panoramas sont conçus comme amusement culturel, c'est-à-dire non seulement comme une distraction spectaculaire, mais aussi comme un moyen d'instruction. Les motifs des panoramas présentaient aussi des moments historiques relativement récents, tels que des événements ayant eu lieu peu de temps avant leur représentation au panorama. Nous pouvons citer quelques exemples célèbres, tels que la représentation du Camp de Boulogne ayant eu lieu en 1803 et qui est représenté en panorama en 1804, ou les événements sanglants de la bataille de Wagram qui eurent lieu en 1809 et qui sont présentés en panorama en 1810, ou pour finir les événements meurtriers du siège de Sébastopol qui durèrent neuf mois (du 9 octobre 1854 au 11 septembre 1855), et qui font l'objet d'une représentation dans un panorama en 1855. Il s'agit ici d'un phénomène relativement nouveau, unissant spectacle et culture, rendant visible des événements d'actualité. L'on peut dire que le panorama remplit aussi une fonction informative, rendant des faits récents plus tangibles, visibles. La fonction du panorama est alors l'amusement, l'information et la culture par images.

L'émerveillement des foules devant des images en mouvement

> On s'évertuait infatigablement à transformer les panoramas, par des artifices techniques, en théâtres d'une parfaite imitation de la nature. On s'efforçait de reproduire les changements de lumière du jour dans le paysage, le lever de la lune, le bruissement des cascades.[50]

Benjamin cherche à nous faire part du fait que l'invention des panoramas au XIXe siècle constitue un événement qui enchante, littéralement, les foules. L'histoire de cette distraction populaire est d'une grande importance pour comprendre l'histoire des images qui naissent au XIXe siècle, ainsi que leur importance au niveau des transformations de la

48 Entre autres, en ordre chronologique et non exhaustif, quelques exemples célèbres : 1802 Panorama rue Neuve-Saint-Augustin, 1831 Panoramas rue des Marais-Saint-Martin, 1839 Rotonde des Panoramas des Champs-Élysées, 1860 ancien Panorama National, 1882 La Rotonde Marigny.

49 Nous pouvons en désigner quelques uns tels que des batailles, comme la panorama de la bataille de Champigny, l'évacuation de Toulon par les Anglais en 1793, Camp de Boulogne, la Bataille de la Moskova. Des vues de grandes villes telles que Rome, Amsterdam et Naples, Londres, Anvers, Calais, Jérusalem, Athènes. Il y eut aussi des panoramas à la gloire de Napoléon, tels que l'Entrevue de Tilsit, en 1809, Wagram, en 1810. Des représentations de combats en pleine mer tel que la Bataille de Navarin. Des représentations de moments qui ont marqué l'histoire tels que l'Incendie de Moscou pendant l'occupation française de 1812, ou encore la Bataille d'Eylau, La Bataille des pyramides, la Bataille et la Prise de Sébastopol.

50 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935,* p. 37.

perception. Ce qui apparaît avec le panorama est un divertissement qui consiste aussi à implanter de façon illusoire la nature dans les villes, c'est-à-dire l'illusion de son mouvement, ainsi que l'expérience d'une image totale due au fait d'être littéralement encerclé d'une image en mouvement. Benjamin associe l'idée de nature à celle des panoramas car dans les panoramas l'on trouve l'idée de la reproduction du mouvement, comme l'imitation des différentes colorations du ciel lors d'un coucher de soleil. Ce qui s'exprime comme *nature* dans les panoramas est en grande partie lié aux moyens de reproduction des mouvements et transformations de ce que l'on conçoit en tant que nature. Ce qui a pour effet de transformer la nature dans un théâtre de la nature.

La peinture

Avec la forme de la reproduction panoramique, la peinture, nous dira Benjamin, « s'émancipe » de l'art[51]. Cette émancipation est due au fait que l'art, qui est jadis un moyen d'expression autonome, se met au service du spectacle en tant que moyen de reproduction d'images. L'on passe de l'idée de la peinture conçue comme une pratique pour elle-même, et comme ayant ses propres codes et sa propre histoire, à la peinture comme un outil, servant quelque chose d'autre qu'elle-même. L'acte même de production pictographique que devient la peinture est mis au service de quelque chose qui annule sa fonction première de création. La peinture est ici utilisée pour *imiter la nature*, et pour *reproduire* ses changements. La peinture est mise au service d'un artifice servant à dépasser la peinture. Il ne s'agit plus de la virtuosité du geste technique, mais de ce que l'on peut voir grâce à lui sans avoir l'impression de regarder une peinture. Dans un panorama on ne regarde pas une peinture, mais au-delà de ce qui est peint, quelque chose qui doit imiter parfaitement le réel. La peinture se met au service de la reproduction du réel associée à d'autres matériaux sensoriels tels que des objets et du son. Nous apparaît ici la première annonce que fait Benjamin de l'analyse matérialiste de l'image en ce qui concerne l'une des parties qui la constituent ici en tant que constellation. Il associe les panoramas au film en disant que les panoramas « annoncent, par-delà la photographie, le film et même le film sonore », ce sur quoi l'on reviendra plus tard[52].

L'expérience des panoramas

Le succès des panoramas est dû à l'expérience qu'ils permettent d'effectuer. Ils représentent, en tant que spectacle, une forme différente d'agencement d'éléments, et reflètent aussi les avancées technologiques du siècle. Ici, les bouleversements entre l'art et la technique influent sur l'expérience, et de surcroît reflètent et influent sur des formes de vie, qui répondent à un « sentiment nouveau de la vie »[53]. Nous disions que ce qui est exposé dans les panoramas correspond aussi à des événements que l'on peut qualifier d'actualité. En outre, Benjamin nous fait part d'un événement conjoint à l'apparition des panoramas, qui est celui du développement d'une « littérature de panorama »[54]. Cette *littérature de panorama*

51 « De même que l'architecture commence à échapper à l'art grâce à la construction en fer, la peinture, de son côté, s'émancipe grâce aux panoramas. Le moment où la diffusion des panoramas est la plus grande coïncide avec l'apparition des passages. », *Ibid*.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 37.

54 « En même temps que les panoramas proprement dits s'est développée une littérature de panorama dont font partie *Le livre des Cent-et-Uns, Les français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris, La Grande Ville*. […]. Ce sont des séries d'esquisses dont le prétexte anecdotique correspond aux figures situées au premier plan des panoramas, tandis que le tableau qu'ils donnent de la société est l'équivalent du décor peint à l'arrière-fond. Même du point de vue social, cette littérature est

correspond à des descriptions actuelles de la société du XIX^{ème} siècle. À quoi correspond ce que Benjamin appelle un « sentiment nouveau de la vie » ?

Avant de pouvoir répondre à cette question il faut s'interroger sur la structure du récit que Benjamin constate dans cette *littérature de panorama.* Le succès des panoramas semble être dû au fait que ceux-ci permettent d'idéaliser la réalité du XIX^{ème} siècle. Tout ce qui est peint et exposé dans un panorama est recouvert d'un halo d'« idylle » produit par l'illusion de réalité créée par la technique et la reproduction de la nature. La *littérature de panorama* semble profiter de l'ambiance idyllique produite par ce que montrent les prouesses techniques des panoramas. Si nous transposons la définition que donne Benjamin de la *littérature de panorama* à ce que produisent les *panoramas* en tant que tels, l'on voit apparaître une toute autre fonction du panorama. Le panorama en tant qu'amusement à fonction culturelle fait d'artifices technologiques permet de créer une *image* de la société, permettant en somme à une société de se voir reflétée dans les représentations affichées. Dans la définition que Benjamin donne de la *littérature de panorama*, ce que l'on situe « au premier plan des panoramas » correspond à un « prétexte anecdotique ». En d'autres termes, les personnages du premier plan ne font que figurer devant quelque chose de beaucoup plus important qui se situe au second plan, ces figurants du second plan étant, par exemple, les habitants des villes ou les soldats d'une bataille. Cette chose bien plus importante, située au second plan, est le « tableau qu'ils donnent de la société » et qui « est l'équivalent du décor peint à l'arrière-fond ». Quelle est la valeur de cet arrière-fond pour le spectateur ? Et que deviennent les figurants quand ils ne sont pris que pour des « prétextes anecdotiques » ?

L'arrière-fond, si l'on prend l'exemple de la peinture préliminaire pour le panorama de Constantinople (1818) du peintre Pierre Prevost, ne représente à première vue rien d'autre que les toitures de la ville de Constantinople. Mais ce qui apparaît de surcroît est la grandeur de la Ville de Constantinople. L'idée de panorama est aussi l'idée d'une vue d'ensemble, donnant une image réaliste de la totalité d'une bataille, ou d'une ville, etc. Le panoramique en tant que vaste tableau circulaire offre l'illusion que l'on peut embrasser l'ensemble d'un paysage. Une image panoramique donne par là l'illusion de totalité, et véhicule une idée de l'expérience d'une image totale. Ce qui nous intéresse dans le *panoramique,* c'est la profondeur de vue qu'il permet. Car l'image d'arrière-fond exprime techniquement une vue en profondeur, mais représente aussi une toute autre profondeur de l'image : son effet. Placé au centre du tableau circulaire, le spectateur apparaît comme faisant partie du spectacle, passivement mais tout de même présent. Il est au centre d'une bataille, il entend les explosions, et vit en quelque sorte, ou encore fait l'expérience des faits exposés. L'effet de l'image des panoramas est celui de permettre de *faire l'expérience de* quelque chose. La fonction spectaculaire des panoramas est aussi celle d'une nouveauté totale. Mais si nous ajoutons à cette forme d'expérience le fait que ce qui est exposé correspond aussi à des faits d'actualité, et donc qu'elle intègre une fonction informative.

Les Panoramas et la nature

> Les panoramas, qui annoncent un bouleversement dans les rapports de l'art avec la technique, sont également l'expression d'un sentiment nouveau de la vie. Le citadin, dont la supériorité politique par rapport à la campagne s'exprime maintes fois au cours du siècle, tente d'introduire la campagne dans la ville. Dans les

panoramique. C'est la dernière fois que l'ouvrier, détaché de sa classe sociale, apparaît dans le décor d'un idylle. », *Ibid.*, p. 37.

> panoramas la ville s'élargit aux dimensions d'un paysage, comme plus tard le fera, plus subtilement, pour le flâneur[55].

Pour revenir à la question précédente : de quel « sentiment nouveau de la vie » les panoramas sont-ils l'annonce ? Ce sentiment nouveau de la vie est-il lié au fait que la vie des citadins dans les grandes villes est de plus en plus assurée et accompagnée par la technique ? Les panoramas en tant qu'expression d'un sentiment nouveau de la vie semble l'être au sens où il y a au XIX^{ème} siècle un changement de point de vue. Ce point de vue s'ouvre en vue panoramique. Les habitants des villes semblent, selon Benjamin, subir une transformation qui fait qu'ils expérimentent ou veulent expérimenter la vie comme l'on regarde un paysage. Une expérience comme une vue d'ensemble, une vue panoramique. Les spectateurs sont amenés à rechercher à être dans la ville comme l'on est dans un panorama, spectateur en-dehors de l'action, mais ayant une vue panoramique et au centre des événements. Ce que l'on pourrait appeler une expérience panoramique correspond à une expérience contradictoire qui, détachée du monde, cherche à placer le spectateur au centre des événements.

Benjamin affirme que « le citadin [...] tente d'introduire la campagne dans la ville »[56], et que cela a pour effet d'élargir la ville en paysage. Par paysage, l'on désigne souvent un tableau qui représente la nature, ou encore la partie d'un pays dans lequel on observe ce que la nature y offre à un observateur. Dans ces deux cas, il s'agit d'une sélection qui a pour effet de montrer en profondeur une totalité choisie. Mais l'idée de paysage en peinture est décrite comme une invention très tardive. Généralement l'on attribue l'apparition du paysage au progrès technique et à une laborieuse acquisition de l'habitude descriptive. Pour la petite histoire de cette notion, on dit que la représentation du paysage suppose une évolution de l'appréhension de l'espace. En peinture, à travers un paysage on ne tente pas de décrire une ambiance naturelle, mais de fournir une *interprétation* de celle-ci. Le paysage procède donc d'un choix, partiel et orienté sous un certain angle, même lorsque le but fixé est de donner une représentation exacte et documentaire de la nature. Le choix dont procède le paysage semble être constitué par le regroupement significatif d'éléments dont certains sont parfois plus importants que d'autres, tels que des arbres, des villes, des montagnes, des effets atmosphériques.

Il existe même des genres différents liés à l'art du paysage, entre autres des styles tels que le paysage en Chine, le paysage en Hollande, le paysage à l'époque romantique. Cela vient reposer la question de savoir quelle est la spécificité du paysage du panorama. Tardivement en l'histoire de la peinture, on attribue aux paysagistes hollandais du XVIIe siècle, tels que Van Goyen et Ruysael, une influence majeure dans ce qui devient le principal champ d'investigation de la peinture de paysage de panorama, c'est-à-dire l'atmosphère. C'est leur influence qui donne le goût du paysage « naturel » à l'Europe du XVIIIe siècle. Si l'on couple l'idée d'ambiance atmosphérique, telle qu'on la retrouve dans les cieux tourmentées de Ruysdael, avec l'idée d'une nature à imiter dans une sorte de conformité avec elle, on comprend mieux l'ultra-réalisme utilisé pour les mises en scènes panoramiques. Mais il faut attendre encore un Courbet qui recherche en empâtant sa toile à recréer des vagues qu'il croit vraies pour mieux saisir cette recherche de véracité dans la peinture du XIX^{ème} siècle. Le paysage reste une mise en scène, un choix, et celui-ci, appliqué aux panoramas, devient une mise en scène vouée à expérimenter le paysage représenté.

55 *Ibid.*, p. 37-38.
56 *Ibid.*, p. 37.

La ville en paysage

Selon Benjamin, il y a dans l'idée de paysage une dimension d'ouverture de l'espace, qui se retrouve dans le cas du panorama appliquée à l'espace de la ville. « Dans les panoramas la ville s'élargit aux dimensions d'un paysage, comme plus tard le fera, plus subtilement, pour le flâneur »[57]. Ici, l'espace choisi et délimité du paysage devient une ouverture, un *élargissement*. Nous constatons la dimension de spectacle des panoramas en tant que tels, c'est-à-dire l'illusion due aux toiles en trompe-l'œil qui permettent d'avoir l'impression de regarder une scène qui s'ouvre sur l'immensité. Mais Benjamin associe cette illusion à la figure du flâneur, ce qui donne une toute autre interprétation de l'illusion à laquelle s'exposent les spectateurs. Le personnage du flâneur, que l'on explore plus loin plus en détail, incarne l'existence de l'habitant des grandes villes, et notamment dans la ville de Paris au XIX^{ème} siècle. Le flâneur personnifie celui qui *s'abandonne*[58] à l'illusion marchande des passages, des expositions universelles et ici au spectacle des panoramas. L'on dit qu'il « s'abandonne » car pour celui-ci l'illusion semble totale. Que signifie que de s'adonner totalement aux illusions produites par ces nouveautés propres au XIX^{ème} siècle ? Et que représentent ces illusions d'ouverture chez le flâneur ?

Pour commencer à expliciter le rôle du personnage du flâneur associé ici aux panoramas, nous empruntons une citation de l'exposé de 1939. Dans laquelle, Benjamin dira qu'au personnage du flâneur correspond la figure de celui « qui s'abandonne aux fantasmagories du marché »[59]. Sans encore trop vouloir rentrer dans le détail, l'on peut dire que la figure du flâneur ouvre sur une illusion propre à la marchandise, illusion sur laquelle semblent aussi ouvrir les paysages des panoramas. Si la ville s'élargit dans le paysage panoramique, cela semble produire comme une ouverture sur une autre dimension. Cette autre dimension est la dimension des illusions marchandes. Ces illusions sont celles des fantasmagories, et ici, c'est l'« expérience du flâneur »[60] qui est en jeu, et l'expérience de ce qui est éprouvé par lui semble être le propre des *fantasmagories de marché*. Aux fantasmagories marchandes correspond le fait qu'à travers elles « les hommes n'apparaissent que sous des aspects typiques ». L'expérience du spectateur au cours d'une séance au panorama apparaît mise au même niveau que l'expérience d'un passant dans un passage.

Le spectateur est émerveillé face à la nouveauté et au réalisme de l'illusion produite, au panorama, et ne prend pas en considération ce qu'il devient en faisant cette même expérience. L'expérience des panoramas, comme dans l'expérience du flâneur, se rapproche d'une expérience standardisée, voire calibrée. Cette expérience met le spectateur en proie aux fantasmagories, ou en d'autres termes le fait rentrer dans le jeu des fantasmagories. La façon dont les panoramas ouvrent une nouvelle perspective, en *élargissant* la ville, ne fait qu'accroître l'expérience dans les vastes et nouvelles dimensions des fantasmagories. L'illusion est la fantasmagorie même que les panoramas réussissent à faire vivre au sein de l'expérience des spectateurs. Cet élargissement est un élargissement par *l'intérieur*.

57 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 38.

58 « Ainsi se présentent les « passages », première mise en œuvre de la construction en fer ; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l'accouplement avec les industries de plaisance est significatif ; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur, qui s'abandonne aux fantasmagories du marché. À ces fantasmagories du marché, où les hommes n'apparaissent que sous des aspects typiques, correspondent celles de l'intérieur, qui se trouvent constituées par le penchant impérieux de l'homme à laisser dans les pièces qu'il habite l'empreinte de son existence individuelle privée. Quant à la fantasmagorie de la civilisation elle-même, elle a trouvé son champion dans Haussmann, et son expression manifeste dans la transformation de Paris. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 47.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

L'expérience panoramique apparaît comme allant de pair avec l'expérience marchande dans laquelle « les hommes », et l'on reprend la phrase de Benjamin, « n'apparaissent que sous des aspects typiques »[61]. Qu'est-ce que cet « aspect typique » propre à l'apparition des hommes à travers l'expérience des fantasmagories ? Pour y répondre partiellement, puisque nous dédierons une partie à cet effet, nous pouvons mieux comprendre l'idée de fantasmagorie à travers ses différentes dimensions. À la dimension de l'homme *typique* liée aux fantasmagories de la marchandise correspond la fantasmagorie de l'intérieur. L'être qui dans les lieux de sociabilité, à l'extérieur, apparaît comme standardisé, réapparaît dans l'intérieur, dans ses lieux d'habitation, comme unique. Pour l'habitant des grandes villes, l'unique n'a de lieu d'expression que dans l'habitat privé. Pouvons-nous dire qu'au cours d'une séance de panorama le spectateur apparaît comme ayant perdu ce qui permet son expérience comme affirmation de son être unique ? Si la ville s'élargit aux dimensions d'un paysage, elle le fait au sens où elle s'élargit au paysage de l'illusion. Quant à l'expérience du flâneur, le fait qu'elle soit apparentée à celle du panorama ne nous permet toutefois pas encore d'inférer qu'elle appartienne au même registre de l'illusion.

La ville devient paysage au sens où l'expérience de celle-ci est transformée petit à petit en quelque chose qui ne nous appartient pas, que l'on a choisi de délimiter pour nous, où notre champ d'action est restreint à ce que l'on nous propose en tant que spectateur : regarder et être émerveillé. Sans rien pouvoir faire d'autre que l'expérience passive d'un spectacle auquel on ne participe pas vraiment. Pour le spectateur et le citadin l'élargissement de la ville en paysage semble être aussi l'aveu d'une perte de maîtrise de sa propre expérience. L'on participe à la ville comme l'on participe au panorama, silencieusement et attentivement, devant un paysage que l'on admire. On se laisse captiver par un spectacle, et l'habitant du XIX^{ème} siècle devient de plus en plus spectateur de sa propre existence en tant que citadin. L'analyse de l'ouverture de la perspective de la ville en paysage est aussi analyse de la transformation du rapport des habitants des villes envers leur propre existence. L'habitant du XIX^{ème} siècle est un spectateur du paysage de la ville, si bien que lorsque le regard s'élargit, les capacités à agir dans ce milieu semblent se réduire, et le champ d'action envers sa propre existence semble se réduire d'autant.

c. Daguerre, le diorama puis le Daguerréotype

> Grâce à la lithographie, le dessin put accompagner désormais la vie quotidienne de ses illustrations. Il commençait à marcher du même pas que l'imprimerie. Mais à peine quelques dizaines d'années s'étaient-elles écoulées depuis la découverte de la lithographie que la photographie, à son tour, allait la supplanter dans ce rôle. Avec elle pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil. Et comme l'œil saisit plus vite que la main ne dessine, la reproduction des images put se faire désormais à un rythme si accéléré qu'elle parvint à suivre la cadence de la parole.[62]

61 *Ibid.*

62 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935)*, Paris, Gallimard, 2000, p. 70-71.

En juillet 1822 à Paris, Daguerre inaugure le Diorama avec M. Bouton au 4, rue Samson. Treize ans plus tard, en 1835, Daguerre développe le procédé de prise de vue nommé à partir de son propre nom, le daguerréotype. La naissance du daguerréotype marque celle du premier procédé de prise de vue commercialisable, puisqu'il permet d'effectuer une image durable rapidement. Il s'agit d'une version améliorée du procédé héliographique de Nicéphore Niépce. Nous nous intéressons à Louis Daguerre car celui-ci apparaît dans l'exposé de 1935, sous la plume de Benjamin, comme une personnalité importante du XIX^{ème} siècle, joignant le chemin qui va de la peinture à la photographie. Si nous suivons ses exploits, alors l'on peut voir à l'œuvre dans une vie le passage du panorama au diorama pour arriver au daguerréotype. Dans sa jeunesse, Daguerre fut peintre et décorateur d'opéra. Il participe à plusieurs projets concernant divers panoramas, en tant que peintre. Des années plus tard, il invente avec son associé M. Bouton le diorama, procédé aussi appelé « polyrama panoptique », une composition peinte qui permet de produire une petite illusion de mouvement par des jeux de lumière. Au cours de ce divertissement, par un jeu de lumières et de transparences, les images paraissent se mouvoir, des nuages peuvent traverser un tableau ou encore l'on peut apprécier un coucher de soleil, ou bien la différence d'éclairage dans un paysage citadin entre le jour et la nuit. La nature à travers le diorama apparaît comme vivante dans des tableaux très réalistes.

La reproduction d'images devient avec le daguerréotype une reproduction qui n'est plus le produit du pinceau, mais une reproduction qui s'effectue grâce à une réaction chimique, cette dernière capturant la lumière réfléchie par les objets. Ce procédé est l'enregistrement de ce que l'on nomma à l'époque une « image latente ». Une image latente est ce qui s'inscrit dans une plaque chimiquement modifiée[63], rendue photosensible. Le temps d'exposition, allant jusqu'à trente minutes seulement pour inscrire cette *image latente*, constitue une diminution considérable dans le temps nécessaire à l'exposition de la plaque. Le daguerréotype est un procédé qui, à la différence de la photographie moderne, n'est pas le produit d'un négatif, et ne produit qu'une image positive, ne pouvant pas par conséquent être reproduite à nouveau. Un daguerréotype ne produit donc qu'une image, unique, et constitue donc un procédé exclusivement positif, permettant de produire des images très fragiles du fait des matériaux nécessaires à leur développement. Selon Benjamin, les images ainsi produites furent considérées à leur début comme des objets de grande valeur.[64]

Le rôle que joue le daguerréotype, et plus tard la photographie, peut être considéré comme une révolution en matière de reproduction du réel. Cette avancée technique marque aussi un tournant majeur du XIX^{ème} siècle, qui est dû au fait que la reproduction n'est plus au service de l'art mais de la science et de la technique[65], transformant par là la forme des œuvres d'art à tout jamais. Par rapport à la photographie, l'on considère que la peinture présente des problèmes d'objectivité, alors que l'objectif d'une caméra ne présente dans la prise de vue qu'il permet de produire rien de plus que ce qu'il a devant lui[66]. Ce qui est introduit par le

63 Il est question d'une plaque, généralement en cuivre, recouverte d'une couche d'argent. Cette plaque est exposée à la lumière, et sensibilisée à l'aide de vapeurs d'iode qui, en se combinant à l'argent, produisent de l'iodure d'argent photosensible.

64 « Les clichés de Daguerre étaient des plaques d'argent iodées et impressionnées dans la chambre noire ; elles devaient subir toute une série de manipulations avant qu'on puisse y reconnaître, sous le bon éclairage, une image d'un gris tendre. Il s'agissait d'exemplaires uniques ; une plaque, en 1829, coûtait en moyenne 25 francs-or. Il n'était pas rare qu'on les conservât dans des écrins comme des bijoux. », BENJAMIN, Walter, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie (1931),* Paris, Gallimard, 2000, p. 298.

65 « Arago présente la photographie dans un discours de la Chambre. Il lui assigne sa place dans l'histoire de la technique. Il en prophétise les applications scientifiques. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 38.

66 « Son importance augmente à mesure que le caractère subjectif de l'information fournie par la peinture et les arts graphiques fait de plus en plus problème, par rapport à la nouvelle réalité sociale et technique. », *Ibid*.

daguerréotype, est un changement de point de vue par rapport à la reproduction. Depuis l'idée de reproduction en tant que transcription du réel commence à reposer sur l'idée d'objectivité. La peinture perd cette valeur et cède progressivement sa place[67].

Transformation profonde du rôle de l'art

Le rôle de la peinture est donc considérablement transformé par le déplacement de l'idée d'objectivité. Selon Benjamin la peinture perd ses capacités en tant que « moyen d'information »[68], ce qui fonde presque tout l'ensemble de ses transformations historiques au cours du siècle, ainsi que dans son avenir[69].

> En réaction contre la photographie, elle commence par souligner d'abord les éléments colorés du tableau. Lorsque l'impressionnisme cède la place au cubisme, la peinture s'est donné un assez vaste domaine dans lequel la photographie ne peut, pour l'instant, la suivre[70].

La peinture n'est plus considérée, après ce bouleversement, comme un moyen de communication *d'information*, mais plutôt comme un moyen *d'expression*. Ce profond changement transforme, avec sa fonction, le contenu même de ce qu'est l'œuvre d'art au XIX^{ème} siècle, ainsi qu'au XX^{ème} siècle.

Dans ce sens l'on peut considérer l'une des avancées majeures de l'impressionnisme, en tant que mouvement artistique, qui est celle de transformer radicalement la peinture en liant celle-ci à des données telles que la durée et la subjectivité. Ce qui constitue objectivement un renouvellement de l'expérience même de la peinture, en incluant la lumière comme une donnée quasi dissolvante sur les reliefs peints. L'impressionnisme apparaît, dans l'histoire de l'art, après le réalisme, et tente, dans un élan de fidélité à ce mouvement, de représenter les phénomènes les plus fugitifs. Mais il se trouve aussi au carrefour des transformations de la peinture, comme le début de l'abstraction dans l'art. L'impressionnisme ouvre, en peinture, la voie vers une certaine libération de la sujétion de la forme. Benjamin prend pour exemples majeurs le passage du réalisme à l'impressionnisme, et de ce dernier au cubisme. Du brouillard coloré de Cézanne l'on passe au cours du changement de siècle, vers les débuts de 1900 avec Picasso, à une dimension étrangement plate qui veut rendre densité et volume à ce qui en peinture était devenu seulement lumière, pour finir par laisser de côté les principes mêmes de la production d'images. Picasso rompt avec la perspective, en multipliant les angles de vision pour ainsi donner d'un objet une vue éclatée de tout ses plans. Une multitude de plans qui apparaissent tous dans la même représentation augmente ainsi l'effet d'éclatement de la perspective. Le cubisme représente cet emplacement unique que réussit à trouver la peinture face au problème posé par la récente reproductibilité mécanisée.

---

67 « Dès l'instant que Daguerre réussit à fixer les images apparues dans la chambre noire, les peintres, sur ce point, furent congédiés par le technicien. Mais la véritable victime de la photographie ne fut pas la peinture de paysage, ce fut le portrait de miniature. ». BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie (1931)*, p. 305.

68 « À mesure que se développent les moyens de transport l'importance de la peinture comme moyen d'information diminue. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935,* p. 38.

69 « Cette querelle traduisait en effet un bouleversement historique de portée universelle, et ni l'un ni l'autre des deux rivales n'en mesurait toute la signification. Une fois que l'art avait été affranchi de ses bases cultuelles par la reproductibilité technique, il perdait à jamais tout semblant d'autonomie. Mais le siècle qui assistait à cette évolution fut incapable d'apercevoir le changement fonctionnel qu'elle entraînait pour l'art. » BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935)*, p. 84.

70 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 38.

c. De la durée immémoriale des premières images aux instantanés faits pour périmer

> De la plaque photographique, par exemple, on peut tirer un grand nombre d'épreuves ; il serait absurde de demander laquelle est authentique. Mais, dès lors que le critère d'authenticité n'est plus applicable à la reproduction artistique, toute la fonction de l'art se trouve bouleversée. Au lieu de reposer sur le rituel, elle se fonde désormais sur une autre pratique : la politique[71].

Les avancées techniques en matière de reproduction et de production au cours du XIX^{ème} siècle sont d'une étonnante variété. Ce siècle voit non seulement naître des découvertes et inventions qui transforment la face des villes et du monde entier, nouveautés mécaniques et organisationnelles qui transforment totalement la production d'objets, mais il voit aussi apparaître des découvertes scientifiques et mécaniques au niveau des modes de production et de reproduction d'images. Découvertes et transformations historiques qui, selon Benjamin, transforment à chaque fois la perception humaine[72]. Au cours du XIX^{ème} siècle, de l'image grise et unique sur une plaque argentée, jusqu'aux photographies reproductibles à l'infini, les habitants du siècle se confrontent à une transformation majeure de leur appréhension du monde. Des daguerréotypes aux photographies, l'œil d'un siècle est éduqué aux images, pour en arriver jusqu'au film.

Pour étayer nos propos autour de la notion d'image, liée ici à l'existence de la photographie au cours du XIX^{ème} siècle, nous nous appuyons sur quelques textes de Benjamin qui telle une nébuleuse conceptuelle semblent se compléter, se répondre et nous éclairer. *La petite histoire de la photographie* (1931), les deux versions de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1935 et 1936), et les exposés de 1935 (et 1939) au *Livre des Passages.* Ces cinq textes sont ici traités en vue d'éclairer l'idée d'image, et plus largement, si notre étude est concluante, de comprendre certains des soubassements de l'idée d'une *image dialectique* en tant que constellation signifiante donnant forme et contenu au concept d'histoire.

Nous étudions ici le rôle joué par la naissance de la photographie, et l'analyse de celle-ci, par Benjamin, comme ayant pour effet d'avoir transformé radicalement le concept d'image et plus largement comme ayant donné une toute autre perspective à la notion d'aura. L'image ouvre ici des perspectives d'interprétation du réel, qui complètent pour ainsi dire celles ouvertes par l'intériorité des panoramas. Il y a dans la notion d'image, chez Benjamin, l'idée d'une lecture, et donc l'idée d'un texte et d'une lisibilité. La notion d'image peut être mieux cernée une fois mise en perspective par la réflexion que développe Benjamin autour de la photographie et de sa fonction.

La représentation du réel et la valeur cultuelle des images

L'apparition des reproductions photographiques, tel que le daguerréotype, transforment définitivement l'idée même de la représentation. Au sein de la représentation photographique se voit incluse l'idée que le réel peut y être représenté, voire contenu dans celle-ci. Selon Benjamin les premiers clichés photographiques semblent jouir d'un intérêt qui fit durer l'attention envers eux de façon beaucoup plus prolongée que l'attention envers les

---

71 BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935)*, p. 77-78.

72 « *Sur de longues périodes de l'histoire, avec tout le mode d'existence des communautés humaines, on voit également se transformer leur façon de percevoir.* La manière dont la perception opère – le médium dans lequel elle s'effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire. », *Ibid.,* p. 74.

personnages représentés par des peintures[73]. Quel est le statut de ce phénomène nouveau et « singulier » auquel on assiste avec la photographie, en tant que reproductibilité technique, au sein de l'expérience humaine ?

> Si l'on se plonge assez longtemps dans une telle image, on reconnaît combien, ici aussi, les extrêmes se touchent : la plus exacte technique peut donner à ses productions une valeur magique qu'aucune image peinte ne saurait plus avoir à nos yeux. Malgré toute la maîtrise du photographe, malgré l'attitude composée de son modèle, le spectateur se sent forcé malgré lui de chercher dans une telle photo la petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant, grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image ; il cherche à trouver le lieu imperceptible où, dans la qualité singulière de cette minute depuis longtemps révolue, niche aujourd'hui encore l'avenir, d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement.[74]

Benjamin qualifie ce qui rend possible cette nouveauté et cette singularité produites par les premières photographies comme une forme de « valeur magique »[75] produite par la technique. Qu'introduit la technique photographique au sein de l'expérience ? L'effet produit par une photographie chez son spectateur semble être tout autre que celui produit par une peinture. La technique photographique permet de produire une représentation très proche de ce que l'œil nu peut percevoir. L'effet qu'elle produit par ce biais, chez son spectateur, est celui d'un instant passé toujours présent. Dans une photographie, l'image produit un incontestable effet de réalité. On peut constater que le monde *magique* lié à l'ignorance de la technique marque la perception des première prises de vues. Ainsi, les premiers daguerréotypes sont considérés presque comme des miniatures réelles de personnes vivantes regardant au fond de l'image. Selon Benjamin celle-ci était peut être la raison pour laquelle ces images ne sont au début regardées que très peu de temps[76].

Pour Benjamin dans l'expérience du regard face à une photographie le spectateur « se sent forcé malgré lui de chercher »[77] quelque chose. Qu'est-ce qui dans la photographie affecte à tel point le spectateur, pour qu'il se sente contraint par quelque chose qu'il ne maîtrise pas à chercher quelque chose dans l'image représentée ? Nous commencerons par répondre à la question de savoir quel est l'objet de cette expérience pour mieux saisir ensuite les significations de l'acte par lequel l'on approche involontairement cet objet. Cette chose que l'on cherche, dit Benjamin, est une « petite étincelle de hasard, d'ici et de maintenant »[78] présente dans la photographie. Cette « étincelle » correspond à la réalité temporelle de la photographie, qui est celle du présent. L'instant pris par la photographie, et que celle-ci matérialise, est représenté pour toujours. La photographie fige un présent, et celui-ci dure tant que le support matériel permet à l'image de durer. Ce présent, cet ici et maintenant, *hic* et *nunc*, apparaît aux yeux du spectateur comme une fenêtre de temps ouverte sur un présent toujours présent du passé. Mais il s'agit du présent d'un instant révolu du passé. Cette fenêtre est ce « trou » provoqué par le « réel » dans l'image. Nous pouvons partiellement conclure que la sensation de réalité est au centre de cette expérience, son objet étant une expression de temps.

---

73 « Mais après deux ou trois générations, personne ne s'y intéressait plus : les tableaux ne durent que dans la mesure où ils témoignent de l'art de celui qui les a peints. Avec la photographie, cependant, on assiste à quelque chose de neuf et de singulier : […], il reste quelque chose de plus qu'une pièce témoignant de l'art du photographe […], quelque chose qu'il est impossible de réduire au silence et qui réclame impérieusement le nom de celle qui à vécu là, qui est encore réelle sur ce cliché et ne passera jamais entièrement dans l'« art ». », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie (1931),* p. 299.
74 *Ibid*., p. 300.
75 *Ibid*.
76 *Ibid*., p. 302.
77 *Ibid*., p. 300.
78 *Ibid*.

L'analogie du crépitement d'un feu, expression ici de la force et de la chaleur de la réalité, fait écho à la fragilité du support de l'image, le verre puis le papier. Mais ce qui ressort le plus clairement de cette comparaison de similitude entre la réalité et la photographie, de cet imprimé de lumière, c'est que le feu du réel peut avoir laissé une trace sur un support matériel. Le feu du réel correspond à cet instant qui se consomme, s'achève, à chaque instant présent, à chaque hic et nunc prononcé. Ce feu du réel, est donc l'expression du présent, qui est capturé par la photographie. Ce « trou » est la réalité du présent prodigieusement capturé dans une photographie. La photographie renvoie par là à une double expérience de la réalité du présent. On peut donc dire que la photographie renvoie à la réalité de deux présents. D'un côté elle se rapporte à celle du présent qui fut immortalisé par le cliché, et de l'autre côté au présent du spectateur qui regarde émerveillé.

Cette multiplicité de points de vue permet de mieux comprendre pourquoi Benjamin affirme que le spectateur cherche dans une *minute révolue* comment « niche aujourd'hui encore l'avenir »[79]. Car ce qui apparaît affirmé ici est le fait que le spectateur qui se trouve à faire l'expérience d'une image photographique se sent « forcé malgré lui » à chercher le présent qui s'exprime dans le cliché. Si ce qui s'exprime dans une photographie est un présent arrêté, ce présent apparaît comme l'expression de quelque chose qui jusqu'alors n'avait jamais été capté avant. Par capté, nous entendons capturé ou saisi, ou encore récupéré par un moyen technique, ici l'appareil photographique. La prouesse technique qui permet de fixer la lumière réfléchie par des objets réels constitue une invention scientifique majeure, permettant de constituer des documents attestant de vues du passé au moment même de leur existence. Jamais auparavant on n'eut un outil de ce type. Ce devant quoi un spectateur se trouve quand il se trouve face à une photo est une vue du passé, mais contemporaine à celui-ci. C'est une fenêtre de temps qui permet de percevoir une réalité effective du passé au présent. Une photographie constitue alors un document scientifique permettant de capturer le présent, et même de capturer le temps. Cette « minute révolue » est documentée par le cliché. Mais de quelle façon cette vue arrêtée d'un présent pourrait-elle « encore nicher l'avenir » ?

Ce double mouvement d'avenir et de passé correspond au point de vue du spectateur. Celui-ci cherche, et est selon Benjamin « forcé malgré lui », à trouver « le lieu imperceptible » dans lequel le présent d'un passé capturé dans un cliché exprime aussi le présent dans lequel se trouve le spectateur[80]. Mais cet avenir représente aussi le devenir du cliché en tant que tel : le présent jadis capturé par le cliché existant au présent du regard du spectateur est l'expression même de l'avenir du cliché. Le cliché exprime son avenir dans son devenir face au regard du spectateur. C'est le spectateur qui permet ce regard. Est-ce que nous pouvons considérer cet « avenir » comme ce qui correspond au devenir de ces images ? Leur devenir est-il celui d'être à jamais l'expression d'un présent révolu ? Est-ce que ce que le spectateur se sent *forcé malgré* lui à chercher dans la réalité qu'exprime la représentation de la photographie est ce présent capturé qui s'exprimera à tout jamais en tant que tel dans l'image ?

Selon Benjamin le présent révolu de l'image s'exprime « d'une manière si éloquente que nous pouvons le découvrir rétrospectivement »[81]. Benjamin semble dire que le présent représenté dans une image photographiée, qui bénéficie de par la réalité de la représentation d'une durée presque indéterminée, exprime cet instant de temps dans une forme d'*éloquence*. Cette forme

79 *Ibid.*
80 *Ibid.*
81 *Ibid.*

d'éloquence est un corollaire de la réalité contenue pour ainsi dire dans l'image. Mais le terme *éloquence* appelle aussi l'usage de la parole, le don même de la parole. On retient ici la signification d'éloquence qui désigne ce qui, sans discours, est expressif et révélateur. La photographie contient donc, de par sa réalité, quelque chose d'une grande expressivité. Ce quelque chose retient nécessairement l'attention de son spectateur, et c'est à partir de l'expérience du spectateur face au cliché que s'opère ce regard *rétrospectif* dont Benjamin nous fait part. Ici, le cliché appelle un regard tourné en arrière dans le temps, un regard dirigé vers le passé.

Mais, par « rétrospectivement », l'on entend aussi le fait de passer en revue l'ensemble des productions d'une évolution, ou encore la forme de présentation récapitulative d'un sujet. L'*après-coup* motivé par le cliché est aussi une recherche qui aurait pour objet les origines du réel représenté, et donc l'origine même de ce présent révolu, passé, toujours présent. La recherche de ce « lieu imperceptible »[82] auquel s'ouvre l'expérience du spectateur est celle de l'origine de l'illusion de réalité de la photographie, mais aussi l'origine de son propre présent et de ce qu'il est devenu par rapport à cet autre présent révolu. Il semble que tout cliché peut être une question posée sur les origines du présent adressée au spectateur du cliché.

Cette « valeur magique »[83] introduite par la photographie, produite par la réalisation de la technique de représentation dont elle provient, est due à l'illusion de réalité qu'elle crée. Cette illusion permet de s'emparer d'un instant et de l'immortaliser. La photographie capture un instant présent, et par là même arrête le temps dans une image. La « valeur magique » produite est celle d'un ici et maintenant qui semble durer pour toujours. Le spectateur, touché par l'image est pour ainsi dire affecté par l'illusion d'un instant présent dans l'image, cet instant présent lui apparaît comme pouvant durer pour toujours. Au sein du processus de représentation, l'image photographique contribue à accroître l'illusion de réalité, et amène par là une interrogation sur le présent et son devenir. Les origines du présent se trouvent introduites par la réalité de la représentation photographique, en tant que question qui apparaît comme toujours posée par le spectateur, voire comme une question qu'il ne peut éluder, puisqu'il est face à cette interrogation « malgré lui ».

Différences de nature

> Car 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.[84]

Le phénomène au cours duquel le spectateur, est comme « forcé malgré lui » à chercher le présent de façon rétrospective dans l'image du passé, est explicité, par Benjamin, dans le fait qu'il y a deux points de vue différents au sein du statut de ce qui est représenté dans l'image. La nature de ce qui est représenté est double : d'un côté il y a la « nature » à travers l'appareil, et d'un autre côté il y a encore la nature mais à travers l'œil humain. Pour Benjamin à travers la photographie, il y a un « espace consciemment travaillé par l'homme », et que pour ce qui en est de l'œil humain, il y a un « espace élaboré de manière inconsciente ». Donc, à travers la photographie, il y a quelque chose de maîtrisé et de choisi. Dans une photographie, on opère une sélection en vue de composer une image, au cours de laquelle on choisit soit le motif, soit les personnages ou encore le décor. Alors qu'à travers ce

82 *Ibid.*
83 *Ibid.,* p. 300.
84 *Ibid.*

que Benjamin désigne comme un œil nu, grand nombre des choix qui composent la vue ne sont pas élaborés à partir de choix volontaires. Les choix que l'on met en place quand on compose une représentation à partir de l'immédiateté de la perception ne s'effectuent pas uniquement de manière consciente : il y a donc des sélections d'éléments dans l'acte même de voir qui dépendent de quelque chose d'autre que de notre volonté consciente.

Ce qu'il est intéressant de remarquer ici, c'est le fait que ces deux instances se mélangent dans la photographie. Ces deux « natures » différentes, autant celle de l'œil nu que celle composée par la photographie, s'entremêlent[85]. Car celui qui regarde un espace composé volontairement, dans une photographie, regarde aussi nécessairement à travers ses capacités perceptives, qui sont constituées de « manière inconsciente ». Pour Benjamin il s'agit de deux « espaces » différents qui sont composées l'un par l'œil, dans l'acte de voir, et l'autre par l'appareil comme acte de captation. Dans l'acte de percevoir une photographie, il y a une *substitution* d'espaces différents. Une « nature » tend à en remplacer une autre. La nature volontairement travaillée se recouvre par un acte « élaboré de manière inconsciente ». L'acte de percevoir reste lui-même sous-entendu comme « élaboré de manière inconsciente », sauf que face à une photographie celui-ci s'emploie sur un espace choisi et structuré volontairement, c'est-à-dire un espace dont la nature est artificielle. L'acte perceptif du voir s'emploie ici sur un artifice. Cet artifice prend la place de l'élaboration inconsciente qui s'emploie sur le réel matériel, donc sur un arrangement de réalité : l'œil continue à s'exercer sans nécessairement prendre en considération le fait qu'il ne s'agit pas d'un espace construit de la même manière. Il y a donc un remplacement, ou encore une confusion des regards dans l'expérience de la photographie. Le regard construit inconsciemment s'exerce sur celui construit artificiellement par le photographe. Tout en paraphrasant Benjamin, nous pouvons conclure que la nature qui parle à l'œil nu mis face au produit d'un appareil photographique, étant une vue qui construit un espace élaboré de manière inconsciente, s'exerce sur un espace qui a été désormais construit volontairement par l'homme.

c. 1. Un inconscient visuel

L'espace créé par la photographie, pour la perception, joue le rôle de l'objet de toute perception : en substituant, par une réalité construite volontairement, l'illusion d'une réalité construite involontairement. Benjamin, pour étayer ses propos, nous donne l'exemple de certaines modalités de la photographie, telles que l'agrandissement, rendant visible des choses qui échappent normalement à l'œil nu[86]. Benjamin utilise le terme « d'inconscient visuel » pour désigner dans l'image photographique les détails qui sont désormais rendus visibles par celle-ci.

> Les agencements structuraux, les tissus cellulaires, auxquels la technique et la médecine sont habituellement confrontées – tout cela est lié à l'appareil-photo plus originairement que le paysage évocateur ou le portrait expressif. En même temps la photographie révèle dans ce matériaux les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui vivent dans les plus petites choses, assez interprétables et cachées pour avoir trouvé refuge dans les rêves éveillés, mais devenus assez grands et formulables pour faire apparaître la différence entre technique et magie comme une variable de part en part historique.[87]

85 *Ibid.*
86 « Par exemple : si l'on rend généralement compte, fût-ce en gros, comment les gens marchent, on ne sait certainement plus rien de leur attitude en cette fraction de seconde où ils « allongent le pas ». La photographie avec ces auxiliaires que sont les ralentis, les agrandissements, montre ce qui se passe. Elle seule nous renseigne sur cet inconscient visuel, comme la psychanalyse nous renseigne sur l'inconscient pulsionnel. », *Ibid.,* p. 300-301.
87 *Ibid.,* p. 301.

Benjamin affirme que dans l'exercice de l'expérience de l'œil nu confronté au monde, un grand nombre de détails échappent à la vue. La photographie permet d'arrêter des mouvements, et aide aussi à les décortiquer dans leurs détails. Ainsi, elle favorise la saisie d'éléments qui d'ordinaire échappent à notre perception. La photographie rend conscientes des images auxquelles nous sommes confrontés en permanence, mais dont nous n'avons pas conscience car nous n'y avons pas accès à l'œil nu. C'est ainsi que la photographie constitue une avancée majeure en matière de divulgation scientifique, et en tant qu'outil scientifique. La fonction de la photographie ressort comme celle d'un outil qui modifie notre perception habituelle des choses.

Valeur cultuelle

L'idée d'une certaine forme de « magie »[88] liée aux images nous renvoie à l'idée de la valeur cultuelle des images développée par Benjamin, idée formulée dans l'essai intitulé *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*. Dans ce texte la fonction cultuelle de l'art est jadis, selon notre auteur, considérée non pas comme ayant pour attribut d'être exposable, mais plutôt comme ayant une fonction fondatrice et reproductrice de différents cultes. Benjamin affirme qu'au cours de l'histoire de l'humanité, certaines œuvres d'art sont même tenues secrètes et ne sont approchées que par des initiés[89]. La visibilité des œuvres d'art paraît être un phénomène relativement nouveau et correspond, selon Benjamin, à une forme d'émancipation du « culte »[90]. Il existe pourtant encore, selon Benjamin, « un fondement théologique » de l'œuvre d'art, celle-ci ne s'émancipant pas totalement, même au sein de la reproductibilité technique, des idées d'authenticité et d'unité[91]. Benjamin est obligé de reposer la question de l'authenticité et de l'unité liées à l'œuvre d'art par rapport au statut définitionnel de la photographie en tant qu'image reproductible techniquement. Comment pouvons-nous encore supposer qu'il existe un rapport « magique », rituel ou encore cultuel à travers un support d'images reproductibles à l'infini ? Que devient l'unique dans ces conditions ?

Pour répondre à cette question, Benjamin affirme l'existence d'une forme de « théologie de l'art »[92]. Cette théologie liée à la photographie est définie en tant que « rituel sécularisé »[93]. Par rituel, on entend ce qui constitue un rite, et les rites sont généralement

88 « La production artistique commence par des images qui sont au service de la magie. Seule l'existence de ces images est importante, non le fait qu'elles soient vues. L'élan que l'homme figure sur les parois d'une grotte, à l'âge de pierre, est un instrument magique, mais c'est un fait contingent qu'il l'expose aux regards de ses semblables ; ce qui importe tout au plus, c'est que l'image soit vue par des esprits. », BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935)*, p. 79.

89 « La valeur cultuelle en tant que telle exige véritablement que l'œuvre d'art soit gardée au secret : certaines statues de dieux ne sont accessibles qu'au grand prêtre dans le *cella*, et certaines Vierges restent couvertes presque toute l'année, certaines sculptures des cathédrales gothiques sont invisibles si on les regarde du sol. », *Ibid*.

90 « *A mesure que les différentes pratiques artistiques s'émancipent du culte, les occasions deviennent plus nombreuses de les exposer.* », *Ibid*.

91 « Le mode d'intégration primitif de l'œuvre d'art à la tradition trouvait son expression dans le culte. On sait que les plus anciennes œuvres d'art naquirent au service d'un rituel, magique d'abord, puis religieux. Or, c'est un fait de la plus haute importance que ce mode d'existence de l'œuvre d'art, lié à l'aura, ne se dissocie jamais absolument de sa fonction rituelle. En d'autres termes, la valeur unique de l'œuvre d'art « authentique » a toujours un fondement théologique. Aussi direct qu'il puisse être, ce fondement est encore reconnaissable, comme un rituel sécularisé, jusque dans les formes les plus profanes du culte de la beauté. », *Ibid*, p. 76 - 77.

92 « Quand apparut le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire – la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) -, l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, il réagit à ce qui s'annonce dans la doctrine de « l'art pour l'art », qui n'est autre qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est né ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme de l'idée d'un art *pur,* qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. », *Ibid*, p. 77.

93 *Ibid.*

définis comme l'ensemble des cérémonies relatives à un culte dans une communauté religieuse. Un rituel est alors une cérémonie réglée par des gestes prescrits par une autorité religieuse. Mais, plus généralement encore, un rite est défini aussi comme une pratique réglée invariablement de manière à constituer une habitude. Un rite est alors une pratique qui fonde le caractère unique et authentique de tout objet de culte et de tout rituel. Mais comment comprendre l'existence contradictoire d'un rituel sécularisé en matière d'art ? Est-ce à dire que le geste qui définit l'art dans son authenticité passe dans le domaine du profane, et se retrouve évidé de toute valeur cultuelle, mais reste pour autant un rituel ? L'art reste t-il un rituel tout en évoquant des codes différents toujours aussi authentiques ? Comment devons-nous comprendre « une théologie de l'art » en tant que « théologie négative »[94] ? Que deviennent l'art et ses œuvres, entendus toujours en termes de rituel mais évidés de toute valeur religieuse ?

Crise de la représentation

Pour Benjamin, l'œuvre d'art comprise à partir de l'idée de la reproductibilité technique, telle que l'implique la naissance de la photographie, a pour effet une crise de la représentation. Pourtant, l'œuvre d'art est dès ses origines considérée comme pouvant être reproductible ou imitable[95]. Quel est alors la spécificité de la reproductibilité technique des œuvres d'art à travers la photographie ? Et en quoi celle-ci constitue-t-elle une crise de représentation ?

Cette crise aura des effets, selon Benjamin, jusque dans ce qui compose l'œuvre d'art, et au-delà même de l'objet représenté, au niveau de l'expérience. L'authentique et l'unique se voient mis à l'épreuve de la reproductibilité, et l'art produit désormais des œuvres qui sont faites pour être reproduites et exposées. Cette crise est aussi une épreuve pour l'art qui désormais doit pouvoir définir sa spécificité en dehors du domaine religieux[96]. La photographie amène, avec sa forme reproductible, un affranchissement vis-à-vis de l'unique. Mais, de façon générale Benjamin semble appliquer cet affranchissement à toute l'évolution de l'histoire de l'art, et l'appliquer aussi à l'expérience toute entière. La valeur de l'art se transforme historiquement, selon lui, en une production faite en vue d'une reproduction.

> Un buste peut être envoyé ici ou là ; il est plus exposable par conséquent qu'une statue de dieu qui a sa place assignée à l'intérieur d'un temple. Le tableau est plus exposable que la mosaïque ou la fresque qui l'ont précédé. Et s'il se peut qu'en principe une messe fût aussi exposable qu'une symphonie, la symphonie cependant est apparue en un temps où l'on pouvait prévoir qu'elle deviendrait plus exposable que la messe.[97]

Il s'agit donc d'une longue transformation historique des œuvres d'art qui culmine avec une crise produite en dernière instance et de façon irrévocable par la photographie[98]. La

94 *Ibid.*

95 « Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, d'autres pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers avides de gain. » *Ibid.,* p. 69.

96 « Car ils mettent en lumière le fait qui est décisif : *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.* De plus en plus, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art conçue pour être reproductible. », *Ibid.*, p. 77.

97 *Ibid.*, p. 79.

98 « Les diverses méthodes techniques de reproduction de l'œuvre d'art l'ont rendue exposable à un tel point que, par un phénomène analogue à celui qui s'était produit à l'âge préhistorique, le déplacement quantitatif intervenu entre les deux pôles de l'œuvre d'art s'est traduit par un changement qualitatif, qui affecte sa nature même. De même, en effet, qu'à l'âge préhistorique la prépondérance absolue de la valeur cultuelle avait fait avant tout un instrument magique de cette œuvre d'art, dont on n'admit que plus tard, en quelque sorte, le caractère artistique, de même aujourd'hui la prépondérance absolue

représentation se voit irréversiblement transformée par la photographie, car cette dernière ne repose pas sur l'idée d'unicité. L'« unicité de l'œuvre » est ce sur quoi repose sa valeur cultuelle et traditionnelle[99]. L'originalité d'une œuvre repose sur le fait de ne pas être reproductible sans être faussée. Dans ce cadre la valeur de vérité est donc fondée sur l'exemplarité d'un objet unique : « le *hic* et *nunc* de l'œuvre d'art - l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve »[100]. La photographie au contraire repose sur la reproductibilité, c'est-à-dire la duplication à l'infinie, et déplace par là la valeur de vérité de l'œuvre dans un autre domaine, celui de la copie du même. La photographie transforme ainsi, par le biais de l'existence en série, l'unicité de la chose. La crise de la représentation produite par l'existence des œuvres en série semble être à plus grand titre une crise de ce qui constitue l'idée même de « tradition »[101].

Benjamin définit l'idée d'une tradition liée à l'art comme étant fondée sur l'« authenticité » que représente l'œuvre et qu'elle transmet. En d'autres termes, la tradition apparaît autant comme le véhicule de l'authentique que comme fondée par l'authenticité qu'elle véhicule. La tradition cultuelle représente ce sur quoi repose la culture de l'unique. Si l'authenticité est définie par l'unicité en temps et en lieu, « le *hic* et [le] *nunc* », de l'existence d'un objet, cela revient-il à dire que tout objet reproductible est par essence inauthentique ? Pouvons-nous encore parler de « tradition » vis-à-vis de ce qui permet de transmettre l'histoire des objets non-authentiques ?

Au sein de la culture traditionnellement transmise définie à partir de l'idée d'authenticité, un objet unique témoigne de l'existence assurée d'une chose à une époque donnée. L'unicité est ce qui rend possible de traduire une tradition en matière d'art, ce pourquoi Benjamin affirme que l'authentique, en tant que fondement culturel, est ce qu'une chose « contient de transmissible »[102]. Alors que les objets dont l'essence est d'avoir une existence en série ne transmettent pas l'authentique en termes de valeur culturelle première, l'unique, mais sont tout de même considérés comme possédant une valeur de témoignage historique, fondant une forme de tradition. Si l'œuvre d'art permet de poser l'idée d'une vérité comme liée à la culture, cette valeur se voit transformée par l'œuvre techniquement reproductible. Mais si par la reproductibilité sa valeur d'authenticité est bien détrônée comme fondement de la culture, alors étrangement, l'œuvre d'art continue d'exister[103]. Dans le cas de la reproductibilité technique, la « valeur d'exposition » devient prépondérante par rapport à la « valeur

---

de sa valeur d'exposition lui assigne des fonctions tout à fait neuves, parmi lesquelles il se pourrait bien que celle dont nous avons conscience – la fonction « artistique » - apparaisse par la suite comme rudimentaire. », *Ibid.,* p. 79-80.

99 « L'unicité de l'œuvre d'art et son intégration à la tradition ne sont qu'une seule et même chose. Mais cette tradition elle-même est une réalité vivante, extrêmement changeante. Une statue antique de Venus, par exemple, appartenait à une autre tradition chez les Grecs, qui en faisaient l'objet d'un culte, et chez les Pères de l'Église du Moyen Âge, qui y voyaient une malfaisante idole. Mais les uns et les autres avaient pareillement devant eux l'unicité de cette statue, autrement dit son aura. » *Ibid.,* p. 76.

100 « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic* et *nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire. », *Ibid.,* p. 71.

101 « Le *hic* et *nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité ; or, celle-ci, à son tour, fonde la représentation d'une tradition qui a transmis cet objet, comme un même objet, un objet identique, jusqu'au jour d'aujourd'hui. *Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique.* Mais, en face de la reproduction faite de main d'homme et considérée par principe comme un faux, l'original conserve sa pleine autorité ; il n'en va pas de même en ce qui concerne la reproduction technique. », *Ibid.,* p. 71-72.

102 « 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 ainsi ébranlé, c'est l'autorité de la chose, son poids traditionnel. », *Ibid.,* p. 73.

103 « Les conditions nouvelles dans lesquelles le produit de la reproduction technique peut être placé ne remettent peut-être pas en cause l'existence même de l'œuvre d'art, elles déprécient en tout cas con *hic* et *nunc.* », *Ibid.,* p. 72.

cultuelle » d'une œuvre d'art[104], mais il subsiste quand même une forme de valeur cultuelle. Est-ce dû au fait que par le biais de la reproduction technique subsiste encore un certain rapport avec l'authentique ? Est-ce que ce rapport est fondé par la relation irréductible et nécessaire avec l'original ?

Benjamin affirme qu'il existe une *indépendance* plus grande entre l'original et la reproduction technique qu'entre l'original et la reproduction manuelle[105]. La technique de reproduction définit la forme et le contenu de ce qui est reproduit, l'appareil permet des choses que la main ne peut pas faire. De même, un objectif peut faire voir des choses qui échappent à l'œil humain. Scientifiquement parlant, un certain rapport à la connaissance est accru par les moyen techniques de reproduction des images. Par là, la reproductibilité contribue à un accroissement de la transmissibilité, en permettant de présenter un objet hors de son lieu unique[106] et inaccessible. Ainsi, la destruction de l'unicité et de l'authenticité rend aussi possible d'atteindre des aspects de l'original qui demeurent cachés aux capacités humaines ou inaccessibles géographiquement. La destruction de l'unité qui fonde en propre l'authenticité sur laquelle peut reposer la valeur cultuelle est un des effets majeurs de la reproductibilité technique. La reproductibilité technique amène avec elle l'idée d'une prépondérance de la valeur d'exposition.

Cependant, la valeur cultuelle de l'œuvre trouve un dernier refuge, un « ultime retranchement », dira Benjamin, dans le « visage humain »[107]. L'objet des premières photographies, en d'autres termes des premières images reproduites techniquement, étant le visage d'un être cher. Elles possèdent une valeur cultuelle du fait de représenter un objet de culte, dans ce cas précis figurer, voire incarner fidèlement l'image d'un être aimé. Autrement dit et dans les termes de Benjamin : ceux qui étaient « chers, éloignés ou disparus ». Au sein de la reproductibilité le rapport du cultuel à l'authentique et à l'unique se transforme. La valeur cultuelle entretient toujours, au sein de la reproductibilité technique, un rapport à l'unique et à l'authentique par rapport à l'original représenté, ici le visage d'un être cher. Si auparavant l'objet d'art était l'original, et sa reproduction un faux, ici l'objet original apparaît comme l'objet représenté, et le rapport cultuel au sein de la reproductibilité devient le sens qu'elle permet de créer et la représentation qu'elle permet de réactualiser.

D. De la signification des images

> Mais dès que l'homme est absent de la photographie, pour la première fois la valeur d'exposition l'emporte décidément sur la valeur cultuelle.[108]

Les motifs représentés par les images reproduites mécaniquement paraissent, au cours du temps, déterminer leur valeur. Pourtant les premiers photogrammes bénéficient, de

104 « *Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur cultuelle sur toute la ligne*. Cette dernière ne cède pas sans résistance. Son ultime retranchement est le visage humain. Ce n'est en rien un hasard si le portrait à joué un rôle central aux premiers temps de la photographie. Dans le culte du souvenir dédié aux êtres chers, éloignés ou disparus, la valeur cultuelle de l'image trouve son dernier refuge. », *Ibid.,* p. 81.

105 « En premier, lieu la reproduction technique est plus indépendante de l'original que la reproduction manuelle. Dans le cas de la photographie, par exemple, elle peut faire ressortir des aspects de l'original qui échappent à l'œil et ne sont saisissables que par un objectif librement déplaçable ; grâce à des procédés comme l'agrandissement ou le ralenti, on peut atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle. », *Ibid.,* p. 72.

106 « En second lieu, la reproduction technique peut transporter la reproduction dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver. », *Ibid.*

107 *Ibid.,* p. 81.

108 *Ibid.*, p. 81-82.

par leur nouveauté au moment de leur apparition, d'un caractère qui les rend nécessairement précieux, mais Benjamin y voit quelque chose d'autre. Si les motifs représentés par des images reproductibles se détachent petit à petit de ce qui définissait jadis la tradition de l'unique en matière d'art, alors à travers ces transformations vont apparaître doucement les formes de la représentation moderne des images reproductibles, avec leurs transformations concomitantes au niveau de la perception. Nous devons alors, pour pouvoir continuer notre exposé autour des différentes valeurs qui déterminent la notion d'image, différencier celle-ci de ce qui est représenté par la reproduction technique et définir ce que Benjamin appelle aura.

> Dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura nous fait signe, une dernière fois. C'est ce qui fait leur incomparable beauté, pleine de mélancolie.[109]

De quelle manière l'aura fera « signe » une dernière fois ? L'aura définit l'image en tant que réalité, ou encore en négatif. Sa perte ou disparition semble être aussi une position méthodologique qui permet de distinguer ce qui apparaît dans les images reproductibles et ce qui à travers elles n'apparaît plus. Ici la valeur d'exposition gagne du territoire jusqu'à détrôner la valeur cultuelle. Dans ces conditions, que montrent et représentent les photographies modernes ? Et quelle sera la spécificité et la fonction, au niveau de l'expérience, des images reproductibles dont la valeur d'exposition est supérieure à la valeur cultuelle ?

Les images modernes, selon Benjamin, ont pour fonction de correspondre à des « besoins » particuliers[110]. L'un de ces besoins coïncide avec une action de *possession*, et l'on se demande comment à travers les images nous pouvons posséder quelque chose. Ce désir d'appartenance et de possession différencie la « reproduction » de ce que Benjamin entend par « image ». Pour Benjamin, les reproductions permettent d'approcher les objets qu'elles représentent. La « représentation » est déterminée ici comme le « reflet » de l'image. Nous pouvons déjà entrevoir ce que signifie pour une expérience que de *posséder* des objets à travers des *reflets*. L'expérience, si nous pouvons nous exprimer ainsi, étant pour une part ce à travers quoi nous éprouvons le monde matériel réel, est de surcroît ce qui nous permet d'engendrer des représentations du monde. Cependant, une expérience qui construit un rapport au monde à travers des reflets est une expérience qui appréhende le monde à travers des reflets. L'image-monde qu'une telle expérience peut engendrer correspond t-elle à une image-monde-en-reflets ? Une image monde faite d'apparences et d'illusions ? Benjamin fait une distinction entre les qualités de l'image et celles de sa reproduction, toutes deux étant diamétralement distinctes. À l'image correspondent les qualités d'« unicité et durée », tandis qu'à la reproduction, en tant que son reflet, correspondent « fugacité et possible répétition »[111]. Est-ce non pas une image-monde mais un monde-reflet que permet de construire la reproductibilité en série ?

> *Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde » (Joh. V Jensen) s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvient à standardiser l'unique.*[112]

---

109 *Ibid*., p. 81.

110 « De jour en jour le besoin s'impose de façon plus impérieuse de posséder l'objet d'aussi près que possible, dans l'image ou, plutôt, dans son reflet, dans sa reproduction. Et il est incontestable que, telles que la fournissent le journal illustré et les actualités filmées, la reproduction se distingue de l'image. En celles-ci unicité et durée son aussi étroitement liées que le sont en celle-là la fugacité et possible répétition. », *Ibid*., p. 75-76.

111 *Ibid*., p. 76.

112 *Ibid.*, p. 76.

Non seulement l'expérience du monde que permet la reproductibilité mécanique est l'expérience d'un monde de reflets, en d'autres termes une expérience du monde à travers des formes de miroitement de réalité, l'expérience d'une illusion de réalité, mais la reproduction contribue aussi à construire une forme de standardisation des représentations dans le sens de l'identique. Est-ce à dire que la forme que véhiculent les images qui reproduisent des événements, comme dans le « journal illustré » ou bien dans « les actualités filmées », contribue aussi à construire une expérience normalisée ou standardisée ? Est-ce que l'on peut dire que l'expérience qui correspond à la perception des reproductions correspond à une expérience calibrée ? Et que sa contrepartie serait une expérience qui calibrerait à son tour tout ce qu'elle perçoit ?

Benjamin voit à travers cette transformation un processus de dépérissement de l'aura. Ce processus va au-delà du domaine de l'art et s'étend jusqu'aux confins de toute expérience possible au monde. Ce processus de décadence de l'aura est compris par notre auteur en tant que « symptôme »[113]. Ce dernier est lié au contenu de ce que représente « la chose transmise »[114] et par là aussi à la forme de la transmission, et donc à ce que véhicule la tradition. L'on en déduit que pour que « la chose transmise » apparaisse comme changée, il faut que la façon dont on transmet, ou encore la forme selon laquelle on communique et lègue des expériences, soit aussi profondément transformée par la reproductibilité technique. Toute forme de reproduction culturelle se voit par là influencée et transformée à son tour par le propre de la reproductibilité technique qui est de véhiculer la standardisation de l'unique. Le domaine de ce que Benjamin nomme « tradition » de l'unique devient inopérant face au produit culturel de la reproductibilité technique. À l'unique et authentique se substitue la multiplicité de la série. Le déclin de l'aura est alors le symptôme d'une transformation profonde du monde et de l'expérience qui lui correspond.

> 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.[115]

La chose transmise devient ce dont l'existence est celle d'un même objet reproduit parmi un grand nombre d'autres tous identiques, et dont l'existence est celle d'être le reflet de la chose, et non pas la chose même. Le phénomène social qui correspond à cette forme de reproduction culturelle est, selon Benjamin, celui des « mouvements de masse ». De quelle façon Benjamin définit ce qu'il nomme par masse ? Et de quelle manière l'existence de la masse ressemble t-elle à l'existence en série que véhicule la reproductibilité technique ? En liant le déclin de l'aura à la naissance de la masse, Benjamin cherche à comprendre les causes sociales liées aux transformations profondes de l'expérience.

Nous pouvons dire que le bouleversement produit par le déclin de l'aura donne aussi un accès plus grand et plus facile à la culture. Raison pour laquelle Benjamin considère que la reproduction technique permet aussi d'actualiser l'objet, en tant que reproduction de celui-ci, là où se trouve le récepteur, permettant par là une réactualisation de l'objet, même si ce dernier reste une reproduction. L'objet en tant que reproduction demeure certes, par rapport au point de vue de la tradition de l'unique, un objet appauvri, mais d'un autre côté il est aussi

113 « Tous ces caractères [ceux qui caractérisent l'authenticité d'une œuvre] se résument dans la notion d'aura, et on pourrait dire : à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura. Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art. *On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet produit du domaine de la tradition.* », *Ibid.,* p. 73.

114 « Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et son actuelle régénération. Ils sont en étroite corrélation avec les mouvements de masse contemporains. », *Ibid*.

115 *Ibid.*

réactualisé et peut être transmis au-delà de ses limitations géographiques et sociales. La tradition culturelle se voit transformée et remise en question par l'accessibilité que permet la reproductibilité. Benjamin voit alors un double phénomène lié au déclin de l'aura ; autant une « crise » que traverse l'humanité qu'une « régénération » de celle-ci.

> Ces deux processus aboutissent à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition qui est la contrepartie de la crise que traverse actuellement l'humanité et son actuelle régénération. Ils sont étroite en corrélation avec les mouvements de masse contemporains.[116]

Benjamin caractérise les « mouvements de masse » à travers le double effet produit par le déclin de l'aura. La masse semblerait être autant déterminée par ce qu'engendre l'existence en série que par l'accessibilité culturelle qu'engendre le déclin de la tradition.

Ce que le déclin de l'aura engendre en profondeur est une transformation profonde au niveau de la perception. Au déclin de l'aura correspondent des « causes sociales »[117]. Benjamin attribue aux « mouvements de masse » ce déclin en décrivant les besoins de celles-ci. Benjamin fait un parallèle entre la définition diamétralement opposée de l'aura et celle des besoins de la masse. L'aura est définie par Benjamin comme : « [u]ne singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il [...]. ». Au contraire, les besoins passionnés de la masse consistent à rendre les choses « « plus proches » de soi » ainsi qu'à « déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité ». Nous pouvons dire, en vue d'une première définition, que la spécificité de la perception de l'aura d'une chose consiste à comprendre ce qui nous sépare d'elle. Percevoir l'aura est alors comprendre l'espace de temps qui nous sépare d'une chose, séparation qui permet d'approcher sa spécificité en tant qu'unique. La signification historique de l'aura consiste à permettre une compréhension de la spécificité et la différence d'un moment révolu, et d'un lointain, alors que la masse, au contraire, tend à vouloir posséder ce qu'elle perçoit au moyen d'un rapprochement d'avec l'objet par le biais de son reflet. L'objet doit perdre son unicité pour être perçu par la masse dans ce qu'il a en commun avec elle.

Dans les conditions inhérentes à la reproductibilité technique la perception se transforme dans une forme de dépossession de l'unique pour permettre une possession sociale, mais aliénée, de l'objet. Benjamin parle d'une forme de standardisation de la perception ou de la « réceptivité »[118] chez les masses[119]. Cette forme de standardisation de la réceptivité, est comparée, par Benjamin, à l'étude statistique, et est d'une grande magnitude sur la représentation de la réalité que forgent les masses. Est-ce que les masses forgent une réalité standardisée ? Ou est-ce une réalité standardisée qui produit les masses ? Quelle est la valeur des images produites par ou pour les masses ? Et de quelle façon ces images, ou reflets d'images, influencent-elles la perception du monde et la forme de la transmission ? De quelle façon la reproductibilité technique influence t-elle le contenu de ce qui est transmis ? Et que

116 *Ibid.*

117 « Et, s'il est vrai que les changements auxquels nous assistons au niveau de la perception, peuvent s'entendre comme un déclin de l'aura, nous sommes en mesure d'en indiquer les causes sociales. / Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. […] Cette définition permet d'apercevoir aisément les conditionnements sociaux auxquels est dû le déclin actuel de l'aura. Il tient à deux circonstances, étroitement liées l'une et l'autre à l'expansion et à l'intensité croissante des mouvements de masse. Car rendre les choses « plus proches » de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité. », *Ibid.,* p. 75.

118 « Ainsi se manifeste, dans le domaine de l'intuition, quelque chose d'analogue à ce qu'on observe dans le domaine théorique avec l'importance croissante de la statistique. L'alignement de la réalité sur les masses et des masses sur la réalité est un processus d'immense portée, tant pour la pensée que pour l'intuition », *Ibid.,* p. 76.

119 N.d.T. n°3 « Ici, comme dans la dernière phrase de cet alinéa, la traduction française de 1936, à laquelle Benjamin a collaboré donne pour *Anschauung* (intuition) : « réceptivité. », in *Ibid.*

devient l'histoire humaine à travers une culture qui transmet l'existence en série d'une chose, son reflet ?

Vers une lecture des images : Histoire : Modes de vie et Modes de perception

> *À de grands intervalles dans l'histoire, se transforme en même temps que leur mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines. La façon dont le mode de perception s'élabore (le médium dans lequel elle s'accomplit) n'est pas seulement déterminée par la nature humaine, mais par les circonstances historiques*.[120]

Selon Benjamin, l'histoire humaine semble être le lieu d'une série illimité de transformations qui s'effectuent « à de grands intervalles ». L'histoire en tant que processus de transformation est ici présentée comme le lieu d'un mouvement de métamorphose très lent. L'histoire, si l'on peut s'exprimer ainsi, apparaît dans une forme qui s'apparente à une fresque métamorphique, dans laquelle se montrent tour à tour, à chaque époque représentée, les formes de vie avec leurs « modes de perception » correspondants. Aux éléments qui conditionnent la vie, en tant que « mode d'existence » englobant autant les conditions matérielles de survie que de vie, correspondent des formes particulières de « perception ». Nous ne pouvons pas savoir dans quel sens s'effectue la transformation, à savoir si les conditions de vie affectent l'expérience, ou bien si les différentes capacités perceptives conditionnent les modes de vie, mais sans avoir à répondre à cette interrogation, nous pouvons affirmer avec Benjamin qu'ils s'influencent mutuellement, voire que leur apparition et transformation réciproque semble toujours se produire simultanément, « en même temps ». On s'attache à l'idée d'une génération simultanée entre la transformation de la perception et la transformation des formes d'existence, ce qui suppose que l'étude historique qu'effectue Benjamin s'efforce de prendre en considération ces deux formes d'expression de la vie des différentes époques.

Benjamin définit ici l'étude historique à travers le lien entre deux types d'expression de la vie, en vue de comprendre les transformations au sein des « sociétés humaines ». En somme, l'étude historique est avant tout une étude des transformations des sociétés humaines à partir de leurs différentes formes d'expressions. Benjamin tente de comprendre ces deux phénomènes pour effectuer un récit historique, et il s'attache à rendre visible le lien entre le « mode d'existence » et le « mode de perception » en décrivant le « mode de perception » à partir des « circonstances historiques » qui sont, en tant que processus synchrone, entendues ici comme leur « medium ». L'on entend par « médium », en peinture, le moyen par lequel on détrempe les couleurs, à savoir ce par quoi l'on peut rendre plus liquide et maniable une pâte de pigments. Si l'on applique l'idée de médium aux circonstances historiques, comme ce par quoi s'expriment les différents modes de perception, alors il faut comprendre que Benjamin affirme ici que les formes de perception se transforment puisqu'elles sont conditionnées par ce qu'il entend par « circonstances historiques ». La perception « s'élabore » et n'est pas une capacité figée. Une analyse des « circonstances historiques » est alors déterminante pour analyser les transformations de l'expérience, son histoire.

Le mode d'existence des sociétés humaines a ses propres formes d'expérience correspondantes, il existe donc une expérience correspondant à la société productrice de marchandises, société qui conditionne son mode d'existence en substituant à l'unique l'existence en série de toute chose. Au mode d'existence de la société humaine moderne du

120 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936),* Paris, Gallimard, 1991, p. 182.

XIX^{ème} siècle correspond une forme de perception qui lui est particulière. À la forme de reproduction de l'expérience de cette société nettement déterminée par la reproductibilité technique, correspond la production d'images reproductibles. Nous avons évoqué, en suivant Benjamin, quelques-unes des circonstances historiques qui déterminent la production de ces images. Les circonstances historiques qui conditionnent le mode de reproduction de l'expérience de la société humaine du XIXème siècle sont pensées ici à travers les images qu'elle produit. Ces images, d'une nouveauté radicale en termes technologiques, transforment avec elles la forme de l'expérience, et si bien elles sont le produit des nouveautés technologiques, transforment la forme même de l'existence de cette même société. L'idée d'une lisibilité au sein des images est alors liée à la forme par laquelle apparaissent les circonstances historiques qui semblent offrir en même temps un contenu aux images. Les images présentent pour caractéristique principale le fait de permettre une forme de lecture historique, ou en d'autres termes une forme d'interprétation dialectique de la réalité dont elles sont le reflet.

À travers des exemples tels que la photographie et le journal illustré, Benjamin voit apparaître une nouvelle forme d'expression imagée qui ne va pas sans une codification particulière. Le spectateur se trouve confronté par une image de journal illustré à une forme d'éducation particulière et nouvelle du regard[121]. La « légende » dans l'exemple du journal illustré est, selon Benjamin, d'une grande importance puisque les images se recouvrent d'un certain sens induit par ces indications. L'interprétation de ces images, en tant que « directives » envers le spectateur, est considérée par la suite par Benjamin comme se précisant de plus en plus avec la forme des images en mouvement qui seront projetées par le film[122]. Notons rapidement qu'il commence à exister une activité interprétative liée aux images faites pour la reproduction. Cette activité de lecture, ou de déchiffrage, est essentielle pour comprendre la nouveauté radicale ainsi que les nombreuses possibilités d'aperception qu'amène avec elle la reproductibilité. La production d'images constitue aussi une possibilité de production de documents visibles et donc facilement déchiffrables, capables de montrer directement les conditions historiques et donc les modes d'existence des communautés humaines.

L'envahissement de l'homme d'affaires et éviction de l'Aura

Pourtant, l'idée d'une activité de déchiffrage est loin d'être une activité émancipatrice, vu le devenir des techniques de reproductibilité. La photographie, en tant qu'activité lucrative, fait grandir son chiffre d'affaires en multipliant ses objets et en modifiant ses techniques de pose au gré des modes[123]. Elle contribue ainsi à l'implantation d'une forme d'illusion vis-à-vis de l'existence des communautés humaines, la reproductibilité technique amène avec elle au sein des communautés humaines des intérêts liés à la mode plutôt qu'à

121 « Dans le même temps, les magazines illustrés commencent à orienter son regard. Dans le bon sens ou dans le mauvais, peu importe. Avec ce genre de photos, la légende est devenue pour la première fois indispensable. Et il est vrai qu'elle a un tout autre caractère que le titre du tableau. », BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935),* p. 82.

122 « Les directives que donnent à l'amateur d'images les légendes bientôt se feront plus précises et plus impératives dans le film, où l'interprétation de chaque image est déterminée par la succession de toutes les précédentes. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanise (1936),* p. 191.

123 « De son côté, depuis le milieu du siècle la photographie élargit considérablement le cercle de l'économie marchande en jetant sur le marché en quantité illimitée des personnages, des paysages, des événements qui n'étaient jusqu'ici aucunement exploitables, ou uniquement sous la forme d'un tableau pour un client. Pour accroître le chiffre d'affaires elle renouvelait ses objets en modifiant au gré de la mode la technique de pose, ce qui va déterminer toute son histoire future. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 38.

l'émancipation des communautés humaines en tant que telle[124]. La reproductibilité est aussi en grande partie une recherche purement technique, puisque ce qui commence par constituer son intérêt est le fait de la « fidélité » de la reproduction. La volonté de dépasser, par la technique, ce qui était vu comme des erreurs produites par celle-ci, telles que l'« obscurité » des premiers clichés, est considérée, par Benjamin, comme l'effacement total et définitif de l'aura[125]. Ce qui nous amène à l'affirmation de Benjamin selon laquelle plus l'exactitude technologique s'amplifie au niveau de la reproduction des objets dans la photographie, moins apparaît l'aura de ceux-ci dans la photographie. Qu'est-ce qui disparaît dans ce qui apparaît de plus en plus fidèlement dans les images ?

Pour répondre il faut approfondir la définition de l'aura. Si l'aura est définie comme :

> Une singulière trame de temps et d'espace : l'apparition unique d'un lointain, si proche soit-il. L'homme qui, un après-midi d'été s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre – cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leur mouvement.[126]

Cela nous amène à comprendre l'aura comme une expérience. Cette expérience est ici définie comme une pratique sensible dans laquelle on est en *contact* avec l'unique. L'unique est ici exprimé par le fait que des « montagnes » ou une « branche » apparaissent à un moment donné pour une personne donnée devant elle. L'existence de ces deux réalités, celle matérielle des montagnes et celle de celui qui « s'abandonne » dans la contemplation du « profil d'un horizon de montagnes », se joue dans un rapport particulier. Ce rapport s'effectue à un moment unique et irremplaçable, rapport à l'unique qui n'est pas capté par une photographie. Pourtant, les avancées technologiques liées à la reproductibilité permettent très rapidement de produire des représentations « avec la fidélité du miroir »[127], et malgré cela, l'aura disparaît devant le cliché. Ce que présente la reproductibilité est un reflet du monde, et non pas le monde. Elle produit une image vide d'unique et d'authentique, et élimine l'expérience sensible et particulière de tout contact avec le réel matériel. La photographie permet d'amener les montagnes là où elles ne sont pas. Elle fait accéder, par exemple à voir à quoi ressemblent les Andes à quelqu'un qui se trouve en Moldavie, lui permettant du même coup de faire une certaine expérience de cette cordillère. Mais l'aura des Andes ne se trouve pas retranscrite dans cette représentation. Dans un cliché, l'on retrouve avec « la fidélité d'un miroir » une représentation qui n'est rien d'autre qu'un reflet de la réalité et non pas la réalité même, dans laquelle pour Benjamin l'aura semble s'exprimer.

Ce que permettent de capter les appareils est donc un rapport appauvri au réel, car il vient sans l'expérience qui jadis permet de manufacturer l'expérience de l'exercice. Dans une photographie des Andes l'on retrouve les Andes, mais on ne respire pas l'air frais d'un matin d'automne au pied de la cordillère. Dans le cliché, l'on retrouve donc certes une représentation réelle et fidèle, mais évidée du contact unique avec la chose. Quelles est la

---

124 « Mais de toutes parts finalement les hommes d'affaires envahirent la profession et lorsque plus tard se répandit la retouche sur négatif, revanche du mauvais peintre sur la photographie, on assista à une brusque décadence du goût. Ce fut le temps où commencèrent à se remplir les albums photo. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie (1931),* p. 305.

125 « Bientôt, en effet, les progrès de l'optique fournirent des instruments qui supprimèrent entièrement l'obscurité et reflétèrent le visible avec la fidélité d'un miroir. Mais cette aura que l'éviction de l'obscurité par des objectifs plus lumineux élimina de l'image tout autant que la croissante dégénérescence de la bourgeoisie impérialiste l'avait éliminé du réel – les photographes de la période postérieure à 1880 se crurent tenus de recréer l'illusion par tout les artifices de la retouche, en particulier par l'usage de la gomme bichromatée. », *Ibid.*, p. 308.

126 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanise (1936),* p. 183.

127 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Petite histoire de la photographie (1931)*, p. 308.

spécificité des expériences qu'émergent des photographies, par rapport à celles que permet d'atteindre l'aura ? Nous retrouvons donc ici une forme d'appauvrissement de l'expérience de la cordillère dans une illusion de réalité qui nous fait croire qu'on saisit sa réalité par sa représentation technique. Cet appauvrissement se voit plus clairement figuré, et permet de déceler une interprétation politique majeure, dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil.

d. De la lecture sociale de la production d'images

À travers les photographies nous dira Benjamin l'« image réfléchie de l'homme devient séparable de lui »[128], tout comme l'image des Andes devient séparable des Andes. Dans le processus d'éviction de l'aura, il y a un appauvrissement consécutif d'un processus de séparation, en tant que dissociation entre l'homme et sa représentation, entre l'homme et son aperception. Les reflets que présentent les images en tant que reproductions sont avant tout des figures disloquées du sens que l'homme peut donner à lui même et à son existence. Mais elles se présentent dans l'illusion de représenter réellement ce qu'elles contiennent. Benjamin affirme que l'« agent le plus puissant »[129] de mise en échec de l'aura au sein des mouvements de masses fut produit par le film.

> Leur agent le plus puissant c'est le film. Sa signification sociale, même considérée dans sa fonction la plus positive, ne se conçoit pas sans cette fonction destructive, cathartique : la liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel.[130]

La masse, en tant que forme moderne de société humaine, semble avoir un mode de perception qui s'élabore à travers les représentations reproductibles d'elle-même. Ses représentations adviennent avec une forme nouvelle de transmission culturelle, celle de la reproductibilité et donc de l'existence en série. Devant les masses, il ne semble pas y avoir d'unique ni d'authentique, mais une illusion d'unique et d'authentique. Les circonstances historiques qui déterminent la façon dont s'élabore la perception des masses sont déterminées par cette illusion de réalité, qui semble correspondre, selon Benjamin, au reflet de « *l'aliénation de l'homme par lui-même* »[131]. Benjamin tente à travers *L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*[132] une étude sous la forme de « thèses sur les tendances évolutives de l'art dans les conditions présentes de la production »[133]. Il y a dans cette étude une fonction politique qui se donnerait, selon Benjamin, comme « valeur de pronostic »[134]. Il s'attache à étudier un phénomène très vaste et dont les effets dépasseront ses effets immédiats. Il verra des possibilités de prise de conscience de l'homme dans le devenir de la reproductibilité technique. Mais il trouvera aussi à l'œuvre des formes accrues de l'état d'aliénation des sociétés humaines modernes et des modes de perception qui en découlent.

---

128 « *Dans la représentation de l'image de l'homme par l'appareil, l'aliénation de l'homme par lui-même trouve une utilisation hautement productive.* On en mesurera toute l'étendue au fait que le sentiment d'étrangeté de l'interprète devant l'objectif, décrit par Pirandello, est de même origine que le sentiment d'étrangeté de l'homme devant son image dans le miroir – sentiment que les romantiques aimaient à pénétrer. Or, désormais cette image réfléchie de l'homme devient séparable de lui, transportable – et où ? Devant la masse. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936),* p. 200-201.

129 *Ibid.,* p. 181.

130 *Ibid.*

131 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936)*, p. 200.

132 Le titre est changé en 1936 dans la version française, traduction à laquelle Benjamin assiste, par celui de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée.*

133 BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1935)*, p. 69.

134 *Ibid.*

> La transformation de la superstructure, plus lente que celle de l'infrastructure, a demandé plus d'un demi-siècle pour faire voir dans tous les domaines culturels le changement des conditions de production. Sous quelle forme s'est fait ce changement, on ne peut le préciser qu'aujourd'hui. On est en droit d'attendre de ces précisions qu'elles aient aussi valeur de pronostic.[135]
>
> *Mais dès l'instant où le critère d'authenticité cesse d'être applicable à la production artistique, l'ensemble de la fonction sociale de l'art se trouve renversé. À son fond rituel doit se substituer un fond constitué par une pratique autre : la politique.*[136]

Benjamin entrevoit une application de l'analyse des transformations des conditions de production de la culture, et il applique cette analyse à la nouveauté radicale que représente le phénomène de la reproductibilité mécanique vis-à-vis de la perception. Paradoxalement, Benjamin considère que dans la forme la plus exacerbée de la transformation sociale de l'art existent des potentialités d'objectivation. La caractéristique principale de la forme artistique inhérente à l'ère de la reproductibilité mécanique étant la production en série, la question de l'authenticité ne se pose plus. Cela amène, avec cette nouvelle condition de production qui est celle de la reproductibilité mécanique comme le propre de la culture moderne, de nouveaux problèmes et questionnements. Si la technicité de la production crée bien un monde en série, desobjectivé, et de surcroît des existences tout aussi dépourvues d'authenticité, Benjamin tente pourtant de comprendre ce que doit devenir la production culturelle dans ces conditions pour réussir à renverser la perte de sens et de monde qu'elle engendre. Il entrevoit alors des formes de potentialités émancipatrices à travers la forme la plus aliénante de la culture, celle qui s'effectue uniquement au moyen de la reproductibilité technique, le cinéma. Que reproduit une culture de la série ? Quelle est au sein de la culture moderne la fonction du cinéma ? Et quel est le rapport de cette technique de production culturelle avec la théorie des images dialectiques ?

Une fois n'est rien et une fois pour toutes

Pour répondre à la première de ces questions, celle de savoir ce que produit la culture de la reproductibilité, nous pouvons nous appliquer, tout en suivant Benjamin, à comprendre la différence entre la spécificité de la production de l'art reproductible et celle de la production cultuelle de l'art. À ce sujet, Benjamin s'attache à faire voir une « différence de tendance »[137] entre ces deux formes de production. La distinction entre ces deux formes de production s'effectue à partir de ce qu'elles engendrent comme rapport à l'homme. Ces différences de tendances, ici comprises au sens d'orientations, donnent une vue des différentes raisons pour lesquelles elles s'effectuent en tant que production. Distinction qui permet de mieux cerner le mode perceptif et le mode d'existence qu'elles impliquent et reproduisent. Cette distinction permet plus largement de comprendre le sens politique que Benjamin tente d'offrir au cinéma.

Benjamin fait donc une distinction « dialectique »[138] entre le mode de production de l'art préhistorique[139] et l'art à l'ère de la reproductibilité mécanique. Cette distinction fait voir

135 *Ibid.,* p. 68-69.
136 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936),* p. 186.
137 *Ibid.*, p. 188.
138 « Technique naturellement arriérée en comparaison de la technique mécanique. Mais ce qui importe à la considération dialectique, ce n'est pas l'infériorité mécanique de cette technique, mais sa différence de tendance avec la nôtre – la première engageant l'homme autant que possible, la seconde le moins possible. », *Ibid.*
139 « L'art de la préhistoire met ses notations plastiques au service de certaines pratiques, les pratiques magiques – qu'il s'agisse de tailler la figure d'un ancêtre (cet acte étant en soi-même magique) ; d'indiquer le mode d'exécution de ces

la façon dont l'homme et son rapport au monde sont impliqués dans ses productions artistiques, en d'autres termes, la façon dont l'homme est présent ou absent du produit de la production artistique, et donc de sa propre production culturelle. D'un côté, la forme de production préhistorique de l'art produit une culture qui *engage* « autant que possible » son créateur. D'une façon diamétralement opposée, ce que la production d'œuvres au sein de la forme de production liée à la reproductibilité mécanique produit comme rapport au monde est celui d'un *effacement* autant que possible de l'homme au profit de la technique.

> L'exploit de la première [celle de l'art préhistorique], si l'on ose dire, est le sacrifice humain, celui de la seconde s'annoncerait dans l'avion sans pilote dirigé à distance par des ondes hertziennes. *Une fois pour toutes* – ce fut la devise de la première technique (soit la faute irréparable, soit le sacrifice de la vie éternellement exemplaire). *Une fois n'est rien* – c'est la devise de la seconde technique (dont l'objet est de reprendre, en variantes inlassablement, ses expériences).[140]

La reproductibilité mécanique génère un rapport au monde qui de par sa forme constitue un monde d'objets qui dépassent les capacités humaines. Il est possible par ce mode de production, celui de la machine, de répéter un geste un nombre supérieur de fois par minute à ce qu'une rotule humaine peut supporter. Il lui est possible de calculer en une fraction de seconde des chiffres au dessus de ce que la mémoire humaine peut retenir. Benjamin affirme que l'art qu'une telle forme technologique peut produire semble avoir abandonné peu à peu les mains des hommes, ainsi que sa présence dans ses productions, alors que le mode de production artistique des hommes des cavernes semble engager toutes leur capacités, et imprimer leur présence dans chacune de leurs productions. Benjamin offre à ces deux formes de production des devises qui nous semblent définir le mode d'existence et le mode de perception de ces deux communautés humaines.

Une fois pour toutes.[141]

Pour la première forme de technique, toute production semble être définitive, engageant un rapport au temps très lent et très marqué. Le mode cultuel d'existence de ces communautés est défini, par Benjamin, à partir de l'unique, le « sérieux » et la « rigueur »[142]. Hypothétiquement, toute expression artistique préhistorique semble s'engager à partir d'un rapport à des forces magiques ou par des pratiques rituelles. La valeur sous-jacente d'une telle pratique est celle d'un respect et d'un effroi des forces qui dépassent les capacités humaines et qui en tant que telles sont dangereuses ou bienfaisantes. La pratique de l'art est dans ce premier cas une pratique religieuse. Tout objet produit semble pouvoir se rapporter à une expression divine qui engage entièrement l'existence humaine car l'existence humaine se place en dessous de celle-ci.

Une fois n'est rien.[143]

Pour la seconde technique, dont la devise est celle de la négation de l'unique, rien n'est définitif. La temporalité qu'elle engage est celle d'un éternel recommencement du même, et son intensité semble être bien plus rapide que celle de la première technique. Le mode d'existence qui appartient à la communauté humaine de la deuxième technique est celle de la

---

pratiques (la statue étant dans une attitude rituelle) ; ou enfin, de fournir un objet de contemplation magique (la contemplation de la statue s'effectuant selon les exigences d'une société à technique encore confondue avec le rituel). », *Ibid.*

140 *Ibid.*, p. 188.

141 *Ibid.*

142 *Ibid.*, p. 189.

143 *Ibid.*, p. 188.

répétition, le « jeu » et « la désinvolture »[144]. Le rapport au divin, ou au magique est transfiguré dans un rapport au rationnel et à la technique. La valeur à partir de laquelle l'art peut se produire semble être, au contraire, celle de la maîtrise des forces que la première forme de production craint ou adore.

La production qui émane de la forme préhistorique de l'art tend à se *confondre* avec la nature qu'elle appréhende et tente de maîtriser par des moyens en rapport avec le magique. Au contraire, la production qui émane de la forme reproductible de l'art pousse l'homme à se « distancer de la nature »[145] qu'il maîtrise déjà en grande partie. Notons que nous sommes en présence de deux natures comprises en tant que monde environnant de l'homme, et qu'elles sont d'une nature différente. La nature au cours de la préhistoire est ici présentée comme un ensemble de forces qui dépassent les capacités de compréhension humaines et que l'homme tente de maîtriser et de comprendre par des moyens magiques. Au contraire au cours de l'ère de la reproductibilité mécanique la nature apparaît comme un ensemble de forces qui peuvent être reproduites elles aussi, et par là, jusqu'à un certain point, comprises et maîtrisées. La nature apparaît à l'ère de la reproductibilité mécanique comme un ensemble d'objets produits en série et de techniques qui accompagnent la vie des hommes. Dans le premier cas, l'homme semble se battre nu contre une tempête de neige accompagné d'une figure de femme taillée en ivoire de défense de mammouth, comme celle de la Venus de Hohle Fels[146], alors que dans le second cas, l'homme habillé se promène muni de son parapluie en pressant le pas pour rentrer car la météo annonce de fortes rafales de vent et des averses. La nature tente d'être maîtrisée dans le premier cas, dans le deuxième la nature est déjà maîtrisée[147].

Benjamin considère que la technique moderne vise, au-delà de la maîtrise de la nature, ce qu'il désigne comme une forme de recherche d'« harmonie de la nature et de l'humanité »[148]. Le statut de cette affirmation est celui d'une hypothèse qui définit les potentialités de la culture à l'ère de sa reproduction mécanisée, et non pas d'une affirmation de ce qu'est effectivement la production de cette culture. Benjamin affirme donc que le but de la technique moderne doit pouvoir s'affirmer par rapport à sa tendance comme une forme d'harmonie entre l'homme et la nature, but qui s'oppose à son devenir actuel comme désobjectivation, et donc comme destruction et maîtrise, et de l'homme et de la nature. Benjamin tente de définir un sens projectif pour le but de la production culturelle de l'ère de la reproduction mécanisée. Ce sens projectif est ici un sens politiquement déterminé. L'analyse donnée, par Benjamin, par rapport à la transformation de la fonction de la production culturelle en tant que fonction politique est donc posée en termes d'harmonisation

144 *Ibid.*, p. 188-199.

145 « L'origine de la seconde technique doit être cherchée dans le moment où, guidé par une ruse inconsciente, l'homme s'apprêta pour la première fois à se distancer de la nature. En d'autres termes : la seconde technique naquit dans le jeu. », *Ibid.*, p. 188.

146 « La Vénus de Hohle Fels ou Vénus de Schelklingen est une statuette représentant une femme, mise au jour en septembre 2008 par L'archéologue Nicholas J. Conrad dans la grotte de Hohle Fels (« roche creuse » en souabe) située près de Schelklingen, dans le Jura souabe, en Allemagne. Elle date de plus de 35 000 ans, et relève de la culture archéologique aurignacienne ou du proto-Gravettien, correspondant à l'arrivée de l'homme moderne en Europe, au tout début du Paléolithique supérieur. Cette découverte repousse la date de la plus ancienne sculpture préhistorique connue et de la plus ancienne œuvre d'art figurative de plusieurs millénaires, établissant que de telles œuvres furent produites tout au long de l'Aurignacien », DEMOULE, « *Hohle Fels. Vénus de, », [Ressource électronique] Encyclopædia Universalis,* disponible en ligne *:* Jean-Paul DEMOULE, « HOHLE FELS VÉNUS DE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 juillet 2017. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/venus-de-hohle-fels/

147 « Sans doute les termes : *dominations des forces naturelles* n'expriment-ils le but de la technique moderne que de façon fort discutable ; ils appartiennent encore au langage de la première technique. Celle-ci visait réellement à un asservissement de la nature – la seconde bien plus à une harmonie de la nature et de l'humanité. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936),* p. 189.

148 *Ibid.*

entre l'homme et la nature. Que sera alors ce but « harmonien » dont la production technique de l'art actuel doit pouvoir fournir les bases ?

Le jeu « harmonien » et la fonction sociale de l'art

> La fonction sociale décisive de l'art actuel consiste en l'initiation de l'humanité à ce jeu « *harmonien* ». Cela vaut surtout pour le film. *Le film sert à exercer l'homme à l'aperception et à la réaction déterminées par la pratique d'un équipement technique dont le rôle dans sa vie ne cesse de croître en importance.* Ce rôle lui enseignera que son asservissement momentané à cet outillage ne fera place à l'affranchissement par ce même outillage que lorsque la structure économique de l'humanité se sera adaptée aux nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique.[149]

La fonction sociale de l'art se trouve dans une forme d'exercice interprétatif liée, comme dans l'exemple de Benjamin, au regard possible sur les images filmiques. Nous pouvons dire que les photogrammes d'un film permettent de créer un sens en mouvement, à partir de la totalité qu'ils forment au fur et à mesure qu'ils apparaissent et se joignent à ceux qui les précèdent. Chaque image est à déchiffrer, et le récit qu'elle implique est transformé par celles qui vont suivre. L'acte même de regarder un film est ici défini comme une activité interprétative, et donc comme une forme d'activité et non pas seulement comme une forme de passivité. Au film correspondent plusieurs caractéristiques. Le film apparaît d'un côté comme l'ensemble de l'appareillage technique permettant une illusion exacerbée de réalité : l'illusion produite inspire à son tour des émotions et semble par là être en mesure d'influencer et d'absorber considérablement ses spectateurs. Benjamin souligne le fait que l'appareillage technique véhicule des formes de *réactions* déterminées. Mais d'un autre côté, le film est aussi avant tout un appareillage technique, et non pas la réalité, ce qui permet au spectateur *d'apercevoir* sa propre situation devant les images qu'il reçoit. C'est-à-dire que le spectateur n'est jamais complètement passif, et peut prendre conscience de façon réfléchie de l'objet de sa propre perception devant un film.

Le spectateur devant un film n'est pas complètement absorbé par celui-ci, mais il sait qu'il regarde quelque chose qui est différent de lui. Cette forme réfléchie du regard peut permettre au spectateur de comprendre à quel point la technicité de son monde l'entraîne, tout comme devant un film, à se laisser absorber par l'appareillage et l'illusion de réalité, tout en l'amenant à des formes de réactions qui sont influencées par l'appareillage technique. Mais à partir de cette prise de conscience des dangers et des bienfaits de la technicité, qu'entend Benjamin par « jeu « *harmonien* » »[150] ? Est-ce une forme de regard critique ? Cet exercice réfléchi du regard semble ouvrir selon Benjamin des possibilités de prise de conscience envers le pouvoir de l'art à l'ère de la reproductibilité technique des œuvres. Benjamin considère qu'il existe une forme de possibilité d'éducation critique du regard à travers les images filmiques. Mais là où réside le propre de la fonction sociale de cette forme de production réside l'idée d'une « initiation de l'humanité à ce jeu « *harmonien* » »[151]. Est-ce à dire que l'éducation critique du regard doit se faire à travers une forme de jugement qui tente de rendre harmonieuses les formes de productions de l'humanité avec la nature ? Et si tel est le cas, de quelle nature Benjamin parle-t-il ?

Sans savoir encore comment pouvoir répondre à cette question, nous pouvons néanmoins tenter de mieux comprendre ce regard critique en vers les images filmiques. Il s'agit de rendre manifeste l'importance croissante de la place de l'« équipement technique »

149 *Ibid.*
150 *Ibid.*
151 *Ibid.*

dans le mode d'existence de la société humaine à l'ère de la reproduction mécanique, ainsi que de rendre manifeste l'influence considérable de ce même « équipement technique » dans son mode de perception. Le mode d'existence de la société qui lui est lié est compris comme celui d'un « asservissement [...] à cet outillage », et ce que Benjamin appelle le « jeu « *harmonien* » » doit permettre de faire voir le caractère « momentané » de cet asservissement. Mais la prise de conscience de l'aspect momentané ou passager de cet asservissement est présentée comme le but que permet d'atteindre le dit *jeu harmonien.* Le *jeu harmonien* s'affirme alors comme ce jeu du regard dont nous avons affirmé qu'il était en partie une forme d'interprétation critique propre au regard expérimenté au cours d'une séance filmique. La prise de conscience de l'« asservissement » par la technique est-elle chez Benjamin une prise de conscience d'une possibilité d'affranchissement par un usage différent de la même technique ? Quelles sont alors les forces productrices mises en mouvement par les possibilités critiques de la seconde technique ? Et, de quelle façon la structure économique de la société doit-elle s'adapter selon Benjamin pour permettre cet affranchissement ?

La révolution et l'utopie

> L'action des masses sur la réalité et de la réalité sur les masses représente un processus d'une portée illimitée, tant pour la pensée que pour la réceptivité.[152]

Avant de retourner au Paris du XIX^{ème} siècle, et de reprendre la présentation de la notion d'image dans les *Passages,* on doit achever l'analyse de la fonction émancipatrice que Benjamin trouve dans le lien entre la nature et la technique, et son lien avec la fonction de l'image. On a vu comment les modes de production tendent à influencer les modes de représentation, et inversement. Et, comment la technique peut modeler les comportements, ainsi que la nature. Cependant il est ici question d'émancipation à travers certaines des possibilités ouvertes par celles de la seconde technique. Benjamin parle d'un « jeu harmonien », qui permettrait une forme d'émancipation. Car l'idée d'une adaptation entre « les forces naturelles et l'homme »[153], dans ce *jeu harmonien*, est pensée à travers les potentialités de la seconde technique.

> Le but même des révolutions est d'accélérer cette adaptation. Les révolutions sont les innervations de l'élément collectif ou, plus exactement, les tentatives d'innervation de la collectivité qui pour la première fois trouve ses organes dans la seconde technique.[154]

Benjamin donne une définition des révolutions humaines, entendues comme « innervations de l'élément collectif ». Un ensemble d'individus organisés en un corps social, qui bouleverse ou tente de bouleverser leur lien avec « les forces naturelles ». Mais plus précisément, ici, à travers « la seconde technique », c'est-à-dire à travers une technique qui pour destructrice et asservissante, recèle néanmoins des possibilités émancipatrices. La seconde technique devenue la matrice de la nature environnante du mode d'existence de la société de la reproduction technique, a produit la nature environnante de l'homme moderne. Tenter de rendre harmonieux le lien entre l'homme et la nature revient à se ressaisir de cette nouvelle nature et de ses nouvelles possibilités, qui sont entre autres ouvertes par un rapport dessaisi du mythe.

---

152 *Ibid.,* p. 183.
153 Note de Benjamin, *Ibid.*, p. 189.
154 *Ibid.*

> Cette technique constitue un système qui exige que les forces sociales élémentaires soient subjuguées pour que puisse s'établir un jeu *harmonien* entre les forces naturelles et l'homme. Et de même qu'un enfant qui apprend à saisir tend la main vers la lune comme vers une balle à sa portée – l'humanité, dans ses tentatives d'innervation, envisage, à côté des buts accessibles, d'autres qui ne sont d'abord qu'utopiques.[155]

Cependant les individus se retrouvent *subjugués* pour que le lien harmonieux entre la collectivité et la nature puisse avoir lieu. De quelle façon peuvent s'affirmer les éventualités émancipatrices de la seconde technique ? Benjamin parle ici d'utopie, tout en faisant référence à une forme de naïveté enfantine. Cette naïveté semble s'appliquer à une seconde technique très jeune, dont l'utile et l'accessibilité de sa manifestation s'accompagnent de buts « utopiques ». Les origines de la seconde technique expriment clairement un rapport à l'utopie.

> Car ce n'est pas seulement la seconde technique qui, dans les révolutions, annonce les revendications qu'elle adressera à la société. C'est précisément parce que cette technique ne vise qu'à libérer davantage l'homme de ses corvées que l'individu voit tout d'un coup son champ d'action s'étendre incommensurablement. Dans ce champ, il ne sait encore s'orienter. Mais il y affirme déjà ses revendications.[156]

Progressivement libéré du mythe et d'un rapport cultuel de « domination »[157] de la nature l'« individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le domaine de ses possibilités »[158]. La fonction sociale de la culture permet d'aider à une harmonisation entre l'individu et la nature, autant qu'entre le collectif et la nature, à travers une adaptation de « la structure économique de l'humanité » aux « nouvelles forces productives mises en mouvement par la seconde technique »[159]. Il ne s'agit pas d'un « asservissement »[160] de la nature mais d'une harmonie avec elle. La seconde technique « annonce » comme revendication cette harmonie, mais c'est l'individu qui porte l'utopie de celle-ci.

d. 1. L'utopie du siècle

Quelques éléments de la Préhistoire

> Dans le rêve où chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante, celle-ci apparaît mêlée à des éléments de la préhistoire <*Urgeschichte*>, c'est-à-dire d'une société sans classes. Les expériences relatives à cette société, entreposées dans l'inconscient du collectif, donnent naissance, avec la compénétration du Nouveau, à l'utopie, dont on trouve la trace en mille configurations de la vie, depuis les édifices durables jusqu'aux modes passagères.[161]

Nous avions affirmé plus haut que, l'on peut comprendre ce qui constitue une époque, à partir de ce que cette époque souhaite d'elle-même en tant qu'humanité. Dans ce que Benjamin définit comme le *rêve* d'une époque, comme volonté obscure d'un souhait d'avenir, il y a une idée d'humanité sous-jacente. Ainsi on trouve chez Benjamin à travers le thème de la préhistoire (*Urgeschichte*) l'idée d'une « société sans classes »[162]. L'idée d'« une société

155 *Ibid.*
156 *Ibid.*, p. 189-190.
157 *Ibid.*, p. 189.
158 « Car plus l'élément collectif s'approprie la seconde technique, plus l'individu éprouve combien limité, sous l'emprise de la première technique, avait été le domaine de ses possibilités. Bref, c'est l'individu particulier, émancipé par la liquidation de la première technique, qui revendique ses droits. », *Ibid.*, p. 190.
159 *Ibid.*, p. 189.
160 *Ibid.*
161 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

sans classes » qui apparaît comme liée à la préhistoire des peuples est une découverte et interprétation qui appartient à l'Américain Lewis Henry Morgan, ethnologue qui, en vivant avec des tribus iroquoises au cours du XIX^{ème} siècle, étudie ces sociétés qu'il qualifie de sociétés préhistoriques en vivant avec elles. La qualification de *préhistorique* découle du fait que ce que l'on nomme communément histoire des peuples est lié à l'empreinte écrite de ce même récit. La qualification de *préhistoire* est alors ici utilisée pour désigner des sociétés qui possèdent une histoire orale, un récit temporel de leur existence, mais dont celui-ci n'est pas écrit. Nous soutenons que Benjamin fait ici une double référence à partir de l'idée de « préhistoire » revenant à Morgan, et qui par ricochet fait allusion à Marx et Engels avec les quelques premières phrases du *Manifeste du Parti Communiste*[163].

Dans *La Société archaïque*[164]*,* Morgan étudie et développe la structure sociale des sociétés préhistoriques, et détermine que la société iroquoise présente des caractéristiques d'une *société sans classes.* Ce qui signifie l'existence d'une société qui s'est développée sans besoin d'assujettissements de classe. Engels définit la « préhistoire » comme étant une forme « d'organisation sociale qui a précédé toute histoire écrite », société dont il qualifie la structure de « société communiste primitive »[165]. L'idée d'une société sans classes devient un idéal d'émancipation au XIX^{ème} siècle. Étant donné qu'il s'agit ici de comprendre les souhaits d'accomplissement de la société du XIX^{ème} siècle et la forme des images qu'elle construit, nous devons prendre soin de définir les idées de « Nouveau » et d' « utopie », qui semblent former des représentations particulièrement ambiguës[166]. Sommes-nous ici dans l'économie des recherches de Benjamin devant les prémisses d'un prototype de définition des images dialectiques ?

Il est ici question d'« images » qui présentent deux formes de temporalité, en elles « le Nouveau et l'Ancien se compénètrent ». Et tout comme dans le « jeu harmonien »[167] elles expriment une recherche qui vise à « à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social de production »[168], qui est le produit asservissant de la seconde technique dégénérée. Étrangement dans le « Nouveau », s'affirme l'oubli de l'utopie dont elle est à l'origine porteuse. Dans ces images s'exprime « la ferme volonté » de se distancier de ce devenir là, et de son avenir. Selon Benjamin la recherche des origines de ce qui inspire la seconde technique, l'utopie, « orientent vers le passé le plus ancien l'imagination plastique à laquelle le Nouveau donna son impulsion ». La « préhistoire » apparaît avec le « Nouveau »

---

162 « A (*sic*) la forme du nouveau moyen de production qui est encore au début dominé par celle de l'ancien (Marx) correspondent dans la conscience collective des images où le Nouveau et l'Ancien se compénètrent. Ces images sont des images de souhait <*Wunschbilder*> et le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production. D'autre part, dans ces images s'exprime la ferme volonté de prendre ses distances par rapport à ce qui vieilli, c'est-à-dire en fait le passé le plus récent. Ces tendances orientent vers le passé le plus ancien l'imagination plastique à laquelle le Nouveau donna son impulsion. », *Ibid.*

163 « L'histoire de toute société jusqu'à nos jours, c'est l'histoire de luttes de classes. », MARX, Karl*, Philosophie, Le manifeste du parti communiste*, p. 399.

164 MORGAN, Lewis H., *La société Archaïque*, 2ème édition, Paris, éditions Anthropos, 1985.

165 « Plus exactement l'histoire qui nous a été transmise *par écrit*. En 1847, la préhistoire de la société, l'organisation sociale qui a précédé toute l'histoire écrite, était pour ainsi dire inconnue. Depuis, Haxthausen a découvert en Russie la propriété commune du sol ; Maurer a démontré qu'elle est la base sociale d'où toutes les peuplades allemandes ont pris leur départ historique ; peu à peu, on a appris que, depuis les Indes jusqu'à l'Irlande, les communautés de village, qui possédaient le sol en commun, ont été la forme primitive de la société. Finalement, grâce à la découverte décisive de Morgan, qui a révélé la nature véritable de la *gens* et sa place dans la peuplade, la structure intérieure de cette société communiste primitive a été mise à nu dans sa forme typique. Avec la dissolution de ces communautés primitives, la société commence à se diviser en classes distinctes, et finalement antagonistes. », (Note d'Engels, édit.anglaise, 1888). », MARX Karl, ENGELS F, *Karl Marx Philosophie, Le manifeste du parti communiste,* note 2. page 399*,* trad. Laura Lafargue, 1893*,* folio essais, Gallimard, Paris, 1982, p. 594.

166 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

167 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936)*, p. 189

168 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

comme l'origine de l'« utopie ». Cependant l'utopie du siècle s'exprime si bien « en mille configurations de la vie », elle tend à se formuler aussi à travers des formes qui ont fait disparaître l'aura, telles que « les édifices durables jusqu'aux modes passagères ».

Le mot *utopie,* du grec *ou* « non » et de *topos* « lieu », signifie « en aucun lieu » ou « non lieu ». Dans le latin du XVIe siècle, *Utopia, Utopie*, signifie « endroit qui n'existe nulle part ». Utopie (avec une majuscule) est le nom donné en 1516 par Thomas Morus à la cité imaginaire qu'il décrit dans son ouvrage *De optimo republicae statu, deque nova insula Utopia*, ouvrage où est décrite une forme d'organisation idéale de la société. Dans un sens plus large, il s'agit d'une conception imaginaire d'une société idéale dont les institutions doivent faire disparaître les tares des sociétés existantes et assurer des rapports non asservissants et nouveaux entre les hommes[169]. Selon l'Encyclopédie Larousse, l'on désigne par utopie une construction rigoureuse dans l'imaginaire collectif[170]. Dans leur recherche de définition, les rédacteurs commencent par nous faire part du fait que l'homme a toujours cherché à connaître l'avenir de son espèce et à le maîtriser : la tendance utopique de l'homme est ici exprimée comme une dimension de son humanité. Dans le Grand dictionnaire de la philosophie Larousse : Avec le dialogue de la meilleure forme de gouvernement de l'Utopie, dont le livre second décrit en détail l'organisation de la vie communautaire des habitants d'une île imaginaire, qui se présente comme un contre modèle aux monarchies du début du XVIe s., More crée en plus du mot lui-même, à la fois l'image d'une société idéale, un genre littéraire, un procédé philosophique et un nouveau philosophème. Les recherches sur sa définition (le contenu, sa forme, sa fonction) est comprise comme l'expression générale de l'aspiration au mieux-être. L'utopie désigne alors la conjonction de la philosophie et du concept avec le milieu présent.

Ici, il s'agit de comprendre le rêve utopique d'un XIX^{ème} siècle qui s'exprime dans une nouvelle forme de volonté d'avenir, à travers le « Nouveau », celle d'un futurisme au présent, c'est-à-dire le fait de construire au présent ce que l'on prétend appartenir au futur. Ce qui fait apparaître une autre utopie, l'utopie du Nouveau. Si l'époque rêve de la suivante en images en associant à celles-ci la représentation d'une société sans classes, ce mélange se fait aussi à partir du « Nouveau». À partir de cette *nouveauté* l'utopie qui apparaît à travers un idéal qui tend à chercher une harmonisation entre l'homme et la nature, comme relative à ce qui peut être le meilleur exemple de société préhistorique réelle et juste, se voit redéfini et fait ressortir un nouveau rêve, né d'un idéal futuriste et machiniste[171]. Est-ce une nouveauté au sens d'innovation – du latin *novellus*, diminutif de *novus,* « ce qui est récent », « nouveau » ? On peut définir le « nouveau » de façon générale comme ce qui frappe par son caractère inusité. Ou bien est-ce une fausse nouveauté qui ne fait que recouvrir une volonté d'utopie ? Le « Nouveau », comme la nouveauté radicale du siècle, avec l'entièreté de ses avancées techniques, apparaît comme un événement à part entière. Cependant ici le tableau de la modernité, à travers le nouveau s'annoncera comme malheur.

169 LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du* XIX^{ème} *siècle, « Utopie »,Volume 15,* Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1876.

170 *Ibid.*

171 « Les expériences relatives à cette société, entreposées dans l'inconscient du collectif, donnent naissance, avec la compénétration du Nouveau, à l'utopie, dont on trouve la trace en mille configurations de la vie, depuis les édifices durables jusqu'aux modes passagères. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

d. 2. La nouveauté du siècle

Fourier et la machinerie sociale

La relation de « compénétration »[172] entre l'utopie et le Nouveau, crée des images, à l'œuvre dans la nouveauté des « rapports décelables dans l'utopie fouriériste dont l'impulsion la plus intime vient de l'apparition des machines »[173]. Tout cela n'apparaît pas sous la plume de Fourier, mais plutôt dans « le caractère immoral du négoce et de la fausse morale qui est employée à son service »[174]. Benjamin assimile les rapports sociaux à l'intérieur des phalanstères comme « des rapports où la morale n'a plus rien à faire », et où l'organisation sociale apparaît comme « une machinerie ». Nous savons que Charles Fourier est considéré avec d'autres comme l'un des premiers socialistes européens. Utopiste de l'harmonie sociale, Fourier théorise les « phalanstères », des constructions architectoniques couplées avec une théorisation des rapports sociaux liés à ses habitants, des individus qui vivent en harmonie selon leurs penchants passionnels respectifs librement choisis. Fourier pose, avec sa théorie du phalanstère, l'idéal d'une utopie à travers la construction de bâtiments pensés pour la vie collective. Précurseur, critique des effets du travail industriel, Fourier cherche à théoriser une société dans laquelle l'homme puisse s'épanouir librement. Benjamin considère que les rapports sociaux des phalanstères « sont des systèmes primitifs formés par analogie avec le modèle de la machine »[175], donnant par là une nouvelle impulsion à la signification de l'utopie.

> Cette machinerie faite d'hommes produit le pays de Cocagne, le très ancien symbole des désirs réalisés, auquel l'utopie de Fourier a donné une nouvelle vie.[176]

Le visage du Nouveau et de l'utopie se transforme et passe de ses finalités originales de « fins sociales » à « des lieux d'habitation »[177]. L'utopie se perd dans les méandres des passages où l'objet devenu marchandise transforme les passants. « Le « phalanstère » devient une ville faite de passages »[178], et l'utopie du siècle se transforme en étal à marchandise. Il est alors important de se demander pour la suite de notre travail, de quelle manière se produit cette image, qui semble mêler à elle des éléments qui font basculer la « seconde technique » dans le sens d'un asservissement, dans le sens de la maîtrise de la nature inhérente à la première technique[179]. La nature apparaît comme complètement maîtrisée par des moyens de la seconde nature, et dans celle-ci les puissances « de la première technique – l'amour et la mort – aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur ». Quel sera le statut des représentations humaines dans un rapport de domination qui réinstaure des formes mythiques à travers la technique d'une seconde nature ?

Grandville ou les expositions universelles

> Les expositions universelles construisent l'univers des marchandises. Les fantaisies de Grandville donnent à l'univers tout entier le caractère d'une marchandise. Elles le modernisent. L'anneau de

172 *Ibid.*
173 *Ibid.*
174 *Ibid.*
175 *Ibid.*
176 *Ibid.*, p. 37.
177 *Ibid.*
178 *Ibid.*
179 « Or, la seconde technique est à peine assurée de ses premières acquisitions révolutionnaires, que déjà les instances vitales de l'individu, réprimées du fait de la première technique – l'amour et la mort – aspirent à s'imposer avec une nouvelle vigueur. L'œuvre de Fourier constitue l'un des plus importants documents historiques de cette revendication. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936)*, p. 190.

> Saturne devient un balcon de fer forgé où les habitants de Saturne viennent prendre l'air à la tombée de la nuit.[180]

Ce n'est qu'au troisième volet de l'exposé de 1935 qu'apparaîtront les fantasmagories. Ces dernières sont accompagnées du personnage de Grandville et des expositions universelles. C'est à partir de la forme selon laquelle les marchandises sont présentées lors des expositions universelles que Benjamin fait apparaître tout ces objets en tant que fétiches. Les expositions universelles dans leur conception sont pensées comme des lieux d'amusement pour les classes laborieuses. Mais selon Benjamin, au cours de celles-ci la « valeur d'échange » de tous ces articles de consommation est transfigurée[181]. Ici, la valeur d'usage passe « au second plan » au profit de quelque chose de très particulier. Cette transformation, qui correspond au fétichisme, ouvre sur un phénomène, « où l'homme pénètre pour se laisser distraire », aux « fantasmagories ». Un phénomène de transmutation entre spectacle et spectateur s'opère devant les étalages. Le promeneur apparaît dans les étalages au même titre que les marchandises. En d'autres termes, le spectateur des expositions universelles, s'étant abandonné « aux manipulations de cette industrie grâce à la jouissance qui lui procure son aliénation par rapport à lui-même et par rapport aux autres », se transforme lui-même en marchandise.

Mais ce phénomène ne peut exister sans un autre, celui d'une extraordinaire marchandise qui dans les expositions universelles, apparaît comme ayant le pouvoir d'être présentée comme vivante. Elle fait des expositions universelles un lieu de « pèlerinage de la marchandise comme fétiche »[182]. Les expositions universelles sont le lieu d'un univers où la marchandise est, dans les termes de Benjamin, *intronisée*. Elle est posée comme un être digne de grâce au-dessus des petites existences des promeneurs. Pour Benjamin le « thème secret de l'art de Grandville » est celui de l'« intronisation de la marchandise et l'éclat des divertissements »[183]. Le terme « intronisation » vient du verbe « introniser ». On peut comprendre sa racine comme relative à celle du latin ecclésiastique *inthronisare,* et du grec *thronos,* désignant dans ses débuts le « trône ». On désigne par « intronisation » le fait de placer solennellement quelqu'un sur un trône, ou encore sur le siège épiscopal. Il s'agit de l'action de couronner, ou bien de sacrer quelqu'un ou quelque chose. Introniser quelqu'un est le fait de l'installer dans une haute fonction ou bien de lui conférer un titre. Mais ici, c'est la marchandise que l'on intronise. C'est un objet inanimé auquel on confère un titre et qu'on installe dans une haute fonction. C'est la marchandise que Grandville, selon Benjamin, place sur un trône. La question que l'on pose alors est celle de savoir non seulement pourquoi au XIX^{ème} siècle on commence à vénérer la marchandise, mais aussi ce que produit cette admiration chez les hommes et femmes du XIX^{ème} siècle, promeneurs des Grandes Expositions et ouvriers producteurs de marchandises.

Dans un certain sens, les représentations imagées de Grandville sont, aux yeux de Benjamin, des représentations fidèles de l'époque. Ainsi que nous l'avons vu, dans les expositions universelles une double transformation s'opère. Non seulement la marchandise est admirée et couronnée, s'incarnant dans les dessins de Grandville comme des objets qui prennent vie, et symbolisée dans des personnages, mais par là-même elle hante et possède

180 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 40.

181 « Les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. L'industrie du divertissement l'y aide en l'élevant à la hauteur de la marchandise. Il s'abandonne aux manipulations de cette industrie grâce à la jouissance que lui procure son aliénation, par rapport à lui-même et par rapport aux autres. », *Ibid.*, p. 39.

182 « Les expositions universelles sont les lieux de pèlerinage de la marchandise comme fétiche. », *Ibid*.

183 « L'intronisation de la marchandise et l'éclat des divertissements qui l'entourent, voilà le thème secret de l'art de Grandville. », *Ibid*.

ses consommateurs, ses spectateurs et ses producteurs. Il est ici question de la naissance et de la Marchandise et de celle du Consommateur, et ces fêtes que sont les grandes expositions universelles du XIX^{ème} siècle ne célèbrent pas seulement leur rencontre. On y célèbre aussi chez les déambulateurs, les visiteurs des expositions, chez ceux qui regardent ces objets, la célébration de leur perte[184]. Si bien cela fut conçu dans le but d'amuser « les classes laborieuses et qu'elle devînt pour eux une fête de l'émancipation ». Les promeneurs producteurs, les classes laborieuses, y assistent en tant que « clientèle », et ils sont donc là pour admirer le produit de leur asservissement. On fête de façon générale l'incarnation de l'objet désobjectivé, même si « l'industrie du divertissement ne s'est pas encore constituée ».

Dans les expositions universelles tout comme sous la plume de Grandville tout devient « réclame »[185]. Benjamin note que l'apparition du terme de « réclame » peut être attribuée au XIX^{ème} siècle. Il sert à désigner la manière dont « l'esprit de la publicité » présente ses articles. Désormais, le monde est à vendre. À partir de cette réalité renaissent des représentations qui correspondent à l'acceptation de l'idéal mythique, inhérent à la première technique. Ces représentations, ainsi qu'on peut aussi l'apprécier à travers les dessins de Grandville, font apparaître l'objet devenu marchandise comme fantasmagorie. Ce qui signifie que les « objets inanimés » revêtent le caractère animé de ce que « Marx appelle les « arguties théologiques » de la marchandise[186]. L'esprit de la publicité fait donc miroiter sur les objets une nouveauté radicale et séduisante qui dissimule leur caractère marchand et aliénant premier.

Les fantasmagories apparaissent alors en marge des dessins de la plume de Grandville comme un monde en « réclame ». Ce qui fait apparaître l'image-monde d'un siècle qui fait naître avec l'imaginaire de la publicité un monde où tout est possible, mais où tout revêt aussi le caractère d'une illusion. Les fantasmagories de la marchandise sont ici introduites autant comme ce qui permet d'apprécier des formes d'objets-vivants que comme ce qui de la même manière produit comme effet l'apparition d'hommes-objets. Les fantasmagories naissent aussi de la jouissance propre à celui qui s'accouplant avec l'inorganique désire faire partie du monde d'objet qu'il considère comme vivant. L'idée motrice de ce que Benjamin désigne par fantasmagorie est celle d'une représentation qui naît d'un désir de vivre le rêve d'objets nouveaux que propose un siècle. Le XIX^{ème} siècle, qui connaît un essor technique considérable, presque extraordinaire, est un siècle qui commence à produire massivement des objets accessibles à presque tous. L'industrialisation permet non seulement au capitalisme de s'asseoir durablement, mais permet aussi une production plus rapide et à moindre coût des objets de la vie quotidienne. L'homme du XIX^{ème} siècle veut pouvoir consommer ce qui jadis lui était interdit. Le processus fantasmagorique est un processus d'envoûtement produit par une illusion dans laquelle les promesses de la marchandise sont vécues comme des souhaits réalisables et inhérents aux consommateurs.

184 « Ses promoteurs souhaitaient « qu'elle amusât les classes laborieuses et qu'elle devînt pour eux une fête de l'émancipation ». Le monde du travail est au premier plan, mais en tant que clientèle, et l'industrie du divertissement ne s'est pas encore constituée pour l'encadrer. », *Ibid.*

185 « Sous le crayon de Grandville c'est la nature entière qui se transforme en spécialités. Il les présente dans l'esprit de la publicité, la « réclame » - un autre mot qui naît à cette époque – commence à présenter ses articles. Il finit dans la folie. », *Ibid*., p. 39-40.

186 « L'intronisation de la marchandise et l'éclat des divertissements qui l'entourent, voilà le thème secret de l'art de Grandville. À qui correspond la contradiction entre le caractère utopique de cet art et son caractère cynique ? Les subtilités dans sa manière de présenter des objets inanimés correspondent à ce que Marx appelle les « arguties théologiques » de la marchandise. Elle se manifeste nettement dans la « spécialité » - une manière de désigner la marchandise qui apparaît à peu près à cette époque dans l'industrie de luxe. », *Ibid.*

L'intérieur et les traces de l'habitat

Du monde d'objets et de la fête de la marchandise, l'on ira chez l'homme qui se retrouve finalement désormais seul entouré d'objets. Les fantasmagories s'expriment de plus d'une manière, à travers un monde entier qui ira des marchandises à l'habitat, elles apparaissent comme une forme ambiguë, comme une représentation où se mêlent l'expérience vécue de la modernité et le désir illusoire de l'accomplissement de son rapport mythique. L'on trouve dans des réflexions sur l'habitat, chez Benjamin, un dernier retranchement de l'art étrillé par la technique, dans lequel l'individu cherche à accomplir un désir d'appartenance[187]. La dimension de « l'intérieur » naît de la division entre « les lieux de travail » et « les lieux d'habitation ». Le désir d'appartenance fait que l'individu qui ne tient compte que de l'intérieur qui peut encore l'accueillir, crée en lui la nécessité « d'être entretenu dans ses illusions par son intérieur ». Ce qui produit un oubli de toute forme de rapport critique au monde environnant, l'homme qui habite les intérieurs du XIX^{ème} siècle les habite comme s'ils étaient sa seule nature environnante. Cette transposition fait naître à son tour « les fantasmagories de l'intérieur ».

L'homme déréalisé fait de son domicile son dernier refuge.[188]

L'intérieur s'ouvre alors comme une dimension dans laquelle l'individualisme de l'homme moderne s'exprime dans sa quintessence. Ce qui fait apparaître le double caractère d'un « modern style » comme accomplissement de l'individu[189] et comme « l'ultime tentative de sortie de l'art assiégé dans sa tour d'ivoire par la technique »[190]. Cependant l'homme moderne semble se perdre dans cet intérieur à l'aide de ses fantasmagories. Naît alors un homme en « collectionneur » comme « le véritable occupant de l'intérieur »[191]. Comme on le verra plus loin cette fonction de collectionneur qui apparaît ici comme le produit d'une fantasmagorie, est aussi l'expression de la seule solution qui reste aux individus retranchés dans l'espace de l'intérieur et dans un monde où les objets ont perdu leur sens. Habiter en collectionneur s'affirme comme l'activité par laquelle, l'homme tente de redonner sens aux objets qui l'entourent. Pour Benjamin au collectionneur « incombe cette tâche sisyphéenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise »[192]. Cependant le collectionneur, en homme aliéné qui ne possède plus l'histoire des objets, tente de retracer leur histoire. Il essaye de comprendre le monde des choses comme s'il étudiait une civilisation inconnue. Il ne peut leur donner une « valeur d'usage », car en amateur il distinguera ces objets de leur fonction d'utilité. Il tente, par delà la pellicule fantasmagorique

187 « Pour le particulier les lieux d'habitation se trouvent pour la première fois en opposition avec les lieux de travail. Ceux-là viennent constituer l'intérieur ; le bureau est le complément. Le particulier qui ne tient compte des réalités dans son bureau demande à être entretenu dans ses illusions par son intérieur. Cette nécessité est d'autant plus pressante qu'il ne songe pas à compléter les réflexions qu'il consacre à ses affaires par des réflexions sur sa fonction sociale. Dans l'aménagement de son cadre de vie privé il refoule ces deux préoccupations. De là naissent les fantasmagories de l'intérieur. Celui-ci représente pour le particulier l'univers. Il y assemble le lointain et le passé. Son salon est une loge au théâtre du monde », BENJAMIN Walter*, Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 41.

188 *Ibid.*

189 « Digression sur le modern style. C'est avec lui que, vers le tournant du siècle, l'intérieur est ébranlé. Pourtant, d'après son idéologie, il semble venu pour accomplir l'intérieur. La transfiguration de l'âme solitaire semble être son but. L'individualisme est sa théorie. », *Ibid*.

190 « La véritable signification su modern style ne trouve pas dans cette idéologie. Il représente l'ultime tentative de sortie de l'art assiégé dans sa tout d'ivoire par la technique. Il mobilise toutes les réserves de l'intériorité. », *Ibid.*

191 « L'intérieur est l'asile où l'art se réfugie. Le collectionneur se trouve être le véritable occupant de l'intérieur. », *Ibid.*

192 « Il fait son affaire de la transformation des objets. C'est à lui qu'incombe cette tâche sisyphéenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise. Mais il ne peut leur conférer que la valeur qu'elles ont pour l'amateur au lieu de la valeur d'usage. Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur ; un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la corvée d'être utiles. », *Ibid.*

sur des choses, de retracer leur histoire en suscitant en eux, « un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps meilleur ». Il cherche en eux autant la trace de leurs caractères archaïques, que leur expression utopique. Ce caractère utopique s'affirme ici comme « un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la corvée d'être utiles ». Le collectionneur cherche dans les mêmes conditions d'existence des choses, à refaire naître en elles du sens par delà la marchandise et l'utile. Le collectionneur cherche dans son habitat d'objets les « traces » que signifient pour l'homme « habiter »[193].

Des fantasmagories de l'intérieur l'on passe à celles de l'extérieur. On sort d'un appartement Louis-Philippe, et l'on se retrouve dans les rues de Paris en compagnie de Baudelaire. Cependant avant même de commencer cette promenade, depuis les étals à marchandises transformés en rues passantes, de la fête au fétiche et de la solitude de l'individu dans son appartement encombré, on est toujours déjà en présence des fantasmagories.

Dans les rues de Paris

Dans les rues de Paris la foule baudelairienne semble un voile familier qui fait apparaître la ville comme fantasmagorie[194]. L'ambiguïté de cette expérience repose sur un effacement des frontières qui définissent l'intérieur et l'extérieur, la rue est « tantôt comme un paysage tantôt comme une chambre ». On comprend ici que l'on n'a jamais quitté l'appartement, que l'on n'a jamais pu sortir des passages, que l'on est encore dans une exposition universelle. On se promène accompagnés de Baudelaire qui, mélancolique, regarde le spectacle en allégoricien, d'un regard d'homme aliéné[195].

> C'est le regard du flâneur dont le mode d'existence dissimule dans une nimbe apaisant la détresse future de l'habitant des grandes villes.[196]
>
> Dans la personne du flâneur l'intelligence se rend au marché, croyant simplement y faire un tour mais en vérité déjà pour y trouver un acheteur.[197]

Baudelaire nous montre un Paris vu depuis les rues, dont l'inspiration est multiple, « [i]l se range du coté des asociaux »[198]. Il nous montre des correspondances hallucinantes dans lesquelles à travers « la femme et [...] la mort » apparaît « Paris », comme « une ville engloutie, plus sous-marine que souterraine »[199]. Sa poésie est l'expression même d'une expérience aliénée, qui s'exprime en fantasmagories. L'expression mélancolique du moderne qui voit dans la « modernité » qu'il habite un monde infernal duquel il est prisonnier[200].

---

193 « L'intérieur est non seulement l'univers du particulier, mais aussi son étui. Habiter signifie laisser des traces. », *Ibid.,* p. 41.

194 « La foule est le voile à travers lequel la ville familière, en tant que fantasmagorie, fait signe au flâneur. Cette fantasmagorie qui la fait apparaître tantôt comme un paysage tantôt comme une chambre, a inspiré par la suite le décor des grands magasins qui rendent la flânerie elle-même profitable au chiffre d'affaires. Le grand magasin est l'endroit où le flâneur fait sa dernière promenade. », *Ibid.*, p. 42.

195 « Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie n'est pas une poésie du terroir ; le regard que l'allégoricien plonge dans la ville est bien plutôt le regard de l'homme aliéné. », *Ibid.*, p. 42.

196 *Ibid.*

197 *Ibid.*

198 *Ibid.*

199 « Ce qui est unique en son genre dans la poésie de Baudelaire, c'est que les images de la femme et de la mort se compénètrent dans une troisième qui est celle de Paris. Le Paris de ces poèmes est une ville engloutie, plus sous-marine que souterraine. », *Ibid.*, p.42-43.

Prison moderne de laquelle surgit le désespoir du mélancolique, le spleen, qui ne voit dans l'idéal que la profondeur de l'abîme sur lequel il siège.

d. 3. La modernité cite la préhistoire

Le XIX[e] siècle engendre des rapports sociaux et de production qui sont ambigus, il est un siècle d'ambiguïtés. Cette ambiguïté est répartie entre le rêve d'un monde nouveau et la réalité d'un écho du passé qui ne cesse de retentir en lui. Mais cet écho est compris comme un « arrêt » et en tant que tel comme une *citation*[201]. Quand Benjamin nous dit que « la modernité [...] cite toujours la préhistoire », il nous transporte dans un monde où le « Nouveau » s'exprime comme faisant lui aussi référence à la « préhistoire ». Mais la question est celle de savoir de quelle façon la modernité *cite* la préhistoire ? Quel est le rapport de l'« image dialectique » et celui de la citation de la préhistoire ? Le contenu de cette citation, semble n'être possible qu'à travers l'ambiguïté qui est propre aux productions et aux rapports sociaux. C'est à la manière d'une fantasmagorie que cette citation semble se produire. Une ambiguïté qui se réalise dans le rapport que forment la « Modernité » et « la préhistoire ». La lisibilité de ce texte dépend de cette ambiguïté, qui est « la manifestation figurée de la dialectique, la loi de dialectique en arrêt ».

> Cet arrêt est utopie et l'image dialectique est donc une image de rêve. La marchandise considérée absolument, c'est-à-dire comme fétiche, donne une image de ce genre, de même que les passages qui sont à la fois rue et maison, et que la prostituée, qui est en une seule personne vendeuse et marchandise.[202]

Nous ne développons pas entièrement ici le thème de la dialectique et de la dialectique à l'arrêt, que nous ne faisons qu'introduire. Cependant nous pouvons déjà nous demander comment la dialectique en tant que « manifestation figurée » est-elle « ambiguïté » ? Et de quelle manière se produit cet « arrêt » ? Et comment cet arrêt constitue t-il la dimension de l'utopie ?

Le Nouveau devait constituer le « paradigme des images dialectiques au XIX[ème] siècle »[203]. La qualité de nouveauté de la marchandise comprise comme « qualité indépendante de la valeur d'usage », qui est une catégorie historique, est ce qui fonde le rapport illusoire fantasmagorique[204]. Dans un rapport dialectique, figuratif et historique, cette réalité illusoire réfléchit le paysage d'une réalité plus vaste qui est celui de « l'apparence de la répétition du Même ». En lui le Nouveau se révèle n'être qu'une variation de l'Ancien, une illusion à travers laquelle l'on arrive à « la fantasmagorie de l'histoire culturelle », que l'on développera amplement, qui est la fantasmagorie centrale de l'histoire.

---

200 « Mais l'aspect décisif chez Baudelaire, c'est le substrat social, moderne, de « l'idylle mortelle » de la ville. La modernité est un accent essentiel de sa poésie. C'est elle qui, avec le spleen, fait voler en éclats l'idéal (« Spleen et Idéal »). » *Ibid .,* p. 43.

201 « Mais la modernité précisément cite toujours la préhistoire. Cela se fait ici grâce à l'ambiguïté qui est propre aux productions et aux rapports sociaux de cette époque. L'ambiguïté est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique en arrêt. », *Ibid*.

202 *Ibid*.

203 « Au XVII siècle l'allégorie était devenue le paradigme des images dialectiques ; au XIXe siècle c'est la « Nouveauté » qui joue ce rôle. ». *Ibid.*

204 « Le Nouveau est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Il est à l'origine de cette apparence illusoire <*Schein*> qui est indissociable des images que produit l'inconscient collectif. Il est la quintessence de cette fausse conscience dont la mode est l'infatigable agente. Cette apparence illusoire du Nouveau se reflète, comme un miroir qui se réfléchit dans un autre, dans l'apparence de la répétition du Même. Le produit de cette réflexion est cette fantasmagorie de l'« histoire culturelle » où la bourgeoisie goûte les délices de sa fausse conscience. L'art qui commence à douter de sa mission et cesse d'être « inséparable de l'utilité » (Baudelaire) doit faire du Nouveau sa valeur suprême. », *Ibid.*

> Le développement des forces productives ruina les symboles des aspirations du siècle précédent bien avant que les monuments qui les représentaient tombassent en ruine. Au XIXe siècle ce développement a émancipé les formes plastiques de la tutelle de l'art, de même qu'au XVIe siècle les sciences se sont libérées de la philosophie.[205]

Nous dirons quelques mots sur la ville et l'aménagement urbain du Paris du XIX^{ème} pour clore notre sommaire présentation de la genèse de la notion d'image et d'utopie. Dans la grande ville moderne, que Paris était déjà, ce qui correspond à l'« idéal d'urbanisme » s'affirme comme l'ennoblissement de « la nécessité technique » en construisant en vue de faire des villes « monuments », des forteresses dans lesquelles, « le pouvoir spirituel et temporel de la bourgeoisie devaient trouver leur apothéose »[206]. Benjamin note que au cours des travaux de haussmannisation celui qui se dénommait lui-même l'« artiste démolisseur »[207] affirmait sa « haine » contre « la population déracinée des grandes villes ». Les habitants de Paris sont peu à peu chassés par les hausses de loyers dans les « faubourgs », rendant manifeste le « caractère inhumain de la grande ville ». Haussmann cherchait par ses travaux à assurer « la ville contre la guerre civile », et « voulait rendre à jamais impossible l'édification de barricades à Paris »[208]. La transformation de la ville est ici conçue pour que le produit social et l'inégalité produite par le rêve marchand ne puissent pas le cas échéant, d'un éveil social, poser problème. Cependant la commune joue ce rôle et permit, selon Benjamin, aussi d'anéantir « l'illusion selon laquelle la tâche de la révolution prolétarienne serait d'achever l'œuvre de 1789 »[209]. De quelle manière le parti-pris qui s'affirme à travers la commune de Paris influe chez Benjamin sa propre conception politique ? Quelle était pour Benjamin la tâche de la révolution prolétarienne, et quel aurait été le lien de celle-ci avec son concept d'histoire ?

Transition

L'itinéraire introductif que nous avons ici emprunté, celui de la naissance d'images marquant la naissance de la modernité, nous amène avec lui à une interrogation sur le rôle de la citation et celui de la méthodologie historique entendue comme montage d'images. Dans les différents *Exposés* introductifs au projet des *Passages* l'histoire de cette époque est dessinée, ébauchée, par Benjamin à travers ses différentes inventions figuratives. Elle apparaît comme un collage d'images propres à un siècle qui semble exprimer en chacune d'elles sa propre représentation de lui-même. À travers la lecture qu'en fait Benjamin le siècle témoigne à travers ses propres productions imagées la nature des choix et découvertes

205 *Ibid,* p. 45-46.

206 « L'idéal d'urbanisme d'Haussmann, c'était les perspectives sur lesquelles s'ouvrent de longues enfilades de rues. Cet idéal correspond à la tendance qui pousse sans cesse le XIXème siècle à ennoblir les nécessités techniques par de pseudo-fins artistiques. Les temples du pouvoir spirituel et temporel de la bourgeoisie devaient trouver leur apothéose encadrés par des enfilades de rues, que l'on dissimulait par une toile qui était levée le jour de l'inauguration, comme des monuments. », *Ibid.,* p. 44.

207 « Haussmann tente d'étayer sa dictature et de placer Paris sous un régime d'exception. En 1864, dans un discours à la Chambre, il donne libre cours à sa haine de la population déracinée des grandes villes. Laquelle ne cesse de s'accroître du fait même de ses travaux. Le renchérissement des loyers chasse le prolétariat dans les « faubourgs ». Les « quartiers » de Paris perdent ainsi leur physionomie propre. La « ceinture rouge » apparaît. Haussmann s'est baptisé lui-même « artiste démolisseur ». […] Cependant il fait des Parisiens des étrangers dans leur propre ville. Ils n'ont plus le sentiment d'être chez eux. Ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. », *Ibid.*

208 *Ibid.*

209 *Ibid.,* p. 45.

qui guident la spécificité de son mode d'existence, et qui transforment peu à peu son mode de perception.

Benjamin traite les représentation imagées du siècle en critique et interprète trouvant en elles ce qu'il définit en termes de fantasmagories. Dans ces dernières s'affirme une expression de ces représentations imagées composée de souhaits d'avenir réalisés au présent, d'illusions technicistes trompeuses et la réalisation destructrice de l'idéologie du progrès. La méthodologie du montage semble les prendre comme ce qu'elles sont pour les coupler à ce qui permettrait de les voir comme telles. Il s'agit ici pour nous de comprendre l'ampleur de la recherche Benjaminienne autour du concept d'histoire à travers ce qui s'affirme pour lui comme des « résidus d'un monde de rêve »[210]. Il est question dans la suite du développement de tenter de déceler la méthodologie historique qui s'y dépeint à travers sa recherche pour mieux définir la question des fantasmagories, le rôle des images de rêve et de souhait, ainsi que la forme par laquelle la méthodologie du montage d'images permet de comprendre la genèse du concept d'histoire matérialiste de Benjamin.

Plus tard nous verrons comment le concept d'histoire, dont l'interprétation politique s'ouvre autour de la mélancolie et le désespoir d'un Baudelaire et du pessimisme d'un Blanqui, repose sur l'idée d'un éternel retour du même de la marchandise. Nous nous appesantirons pour commencer sur la question de la méthode historique, et sur celle de la finalité théorique et politique du concept d'histoire de Benjamin. Ce chemin nous aidera peut-être à saisir plus clairement le rôle des fantasmagories dans l'économie de la théorie de l'histoire, et éventuellement à approcher les fondements théoriques de l'image dialectique.

2. La méthodologie de l'histoire comme montage d'images

La pensée dialectique pour Benjamin se déploie dans un milieu qui comprend les représentations de la société du XIX^{ème} siècle sous la forme de fantasmagories. Il s'agit pour lui d'exploiter ces éléments fantasmagoriques comme relevant du domaine d'un rêve qui est lui-même fantasmagorique. Il cherche à montrer ces éléments, que nous tentons de définir, à travers une méthodologie du montage. Par là notre auteur cherche à penser les représentations inhérentes au produit culturel de la société du XIX^{ème} siècle à travers l'analyse marxiste de la marchandise. Cette analyse se déploie à travers un questionnement qui prend racine dans les analyses du fétichisme, et la question de l'héritage culturel s'affirme comme le centre névralgique de cette analyse. Il s'agit d'analyser et d'inclure ce qui d'ordinaire n'a pas de poids pour la connaissance historique et qui cependant reste premier pour comprendre la société du XIX^{ème} siècle, c'est dire la manière dont elle se représente elle-même.

L'histoire dans sa formulation critique doit pouvoir fournir une représentation claire du monde qu'habitent et construisent les hommes, et se poser comme leur œuvre et héritage. Benjamin cherche donc à fournir une représentation claire et se propose de comprendre *la méthodologie de l'Histoire comme un montage d'images.* La méthodologie du montage repose sur une conception fragmentaire de l'objet historique ainsi que du temps historique.

210 « De cette époque datent les passages et les intérieurs, les halls d'exposition et les panoramas. Ce sont les résidus d'un monde de rêve. », *Ibid.,* p. 46.

Benjamin semble reprendre le versant marxiste de la compréhension de la finalité de l'histoire une affaire des peuples servant à leur réalisation en tant qu'êtres génériques. Pour ce faire il se pose en critique des théories positivistes qui forgent des conceptions historiques ne permettant pas de saisir à travers elles le phénomène du fétichisme.

Il est question pour Benjamin de réussir à proposer une conception concrète et claire de l'histoire pour que celle-ci puisse réussir à remplir son rôle politique. Il cherche alors à présenter l'histoire des êtres qui peuplent l'ère du capitalisme avancé à travers leur héritage culturel. L'héritage culturel de la modernité est alors compris à travers sa forme fantasmagorique, témoignant d'une disparition et d'un oubli structurel qui le fonde comme une représentation ambiguë. Nous cherchons à comprendre la spécificité théorique et politique de l'analyse matérialiste de Benjamin, et la manière dont sa méthodologie historique est constitutive de cette même spécificité.

A. Vers la constitution d'une méthodologie dialectique du fragment

La pensée dialectique de Benjamin est une pensée du seuil. Cette pensée dialectique qui se veut être « organe de l'éveil historique »[211] doit chercher ce qui sommeille dans une époque donnée, pour transformer en prise de conscience ses souhaits implicites. La pensée dialectique se charge, pour atteindre son but, de rendre explicite ce qui se cache derrière les signes distinctifs des rêves des époques. Mais comme dans tout moment de réveil, le rêveur se souvient de ses rêves d'une façon confuse, les images des rêves des époques apparaissent troublées d'ambiguïtés.

a. Écrire l'histoire, un effort figuratif

> 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.[212]

Benjamin tente de concevoir un concept d'histoire en tant que *présentation figurative*[213] et *matérialiste* de l'histoire. Les théories de l'histoire du XIX^{ème} siècle font l'objet selon lui d'un double défaut, qui se traduit par l'oubli de l'intérêt du présent en histoire, ainsi qu'un oubli de l'« effort constant de la société », et donc de la présence de l'humain comme sujet et moteur de l'histoire[214]. C'est à partir de ces manquements que Benjamin tente une entreprise

211 « L'exploitation des éléments du rêve au réveil est le cas type de la pensée dialectique. C'est pourquoi la pensée dialectique est l'organe de l'éveil historique. Chaque époque, en effet, ne rêve pas seulement de la prochaine et cherche au contraire dans son rêve à s'arracher au sommeil. Elle porte en elle sa propre finalité et la réalise – comme Hegel l'a déjà perçu – par les voies de la ruse. Avec l'ébranlement de l'économie marchande nous commençons à percevoir les monuments de la bourgeoisie comme des ruines bien avant qu'il ne s'écroulent. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 46.

212 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 8]*, p. 476.

213 « Retracer l'histoire du travail sur les passages, dans son développement. Son élément véritablement problématique : ne renoncer à rien pour montrer que la présentation matérialiste de l'histoire est figurative en un sens plus éminent que la présentation traditionnelle. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du* XIX^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 3]*, p. 480.

214 « C'est là l'expression de la sensation de vertige caractéristique de cette conception que le siècle dernier se faisait de l'histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimité de faits figés sous forme de choses. Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé « L'Histoire de la Civilisation », qui fait

théorique qui vise à dénoncer, mais aussi à comprendre les raisons de ces défauts. Il essaye de forger un concept d'histoire et donc une méthodologie ainsi qu'une conception du temps historique qui permettent de faire valoir l'effort humain à l'œuvre dans l'histoire et ce que cet effort signifie dans chacune de ses concrétisations historiques. Dans cette perspective les notions de « figuratif », de « transmission » et de « transformation » fonctionnent comme un ensemble. Dans ce qui se transmet il y a, chez Benjamin, une forme de transfiguration, au sens d'une différenciation de ce qui est à chaque fois *répété*.

Benjamin considère comme forme d'abstraction toute conception de l'histoire qui évacue le rapport entre ce qui est à chaque fois transmis, et comment cela est transformé du même coup. En d'autres termes, est abstraite toute conception de l'histoire ne permettant pas de voir que la transmission est en lien direct avec l'effort de l'être humain, effort qui apparaît comme constitutif de son être historique. L'être historique s'exprime alors en termes d'altération. L'abstraction en histoire réside alors dans le fait de ne pas laisser voir la transformation historique à l'œuvre dans toutes les manifestations humaines.

Héritage et transmission

Pour Benjamin la présentation de l'histoire est en partie un questionnement à propos de l'héritage[215]. Ce qui est en question est le statut de la mémoire collective, ou en d'autres termes la valeur du passé et son influence dans la vie des hommes et dans les représentations qu'ils forgent. On définit ici l'héritage comme le patrimoine laissé par ceux qui précèdent et qui se transmet par succession. Pour Benjamin, ce qui peut être considéré comme héritable ne peut l'être sans préalablement faire l'objet d'une analyse matérialiste à propos de ce qui relève de la transmission et de la réception. En quoi consiste cette analyse matérialiste ? L'héritage est étudié autant à partir de ce qui ne se reproduit pas et est perdu pour l'histoire, qu'à partir de ce qui conditionne sa forme et sa valeur transmise réellement. Le contenu de l'héritage dépend pour Benjamin de ce qui peut être considéré comme « ce qui est le plus proche », « ce qui nous est apparenté » et donc comme « ce qui nous conditionne ». Que signifie pour Benjamin faire apparaître l'héritage selon une analyse matérialiste de celui-ci ?

Dans *Zentralpark*[216], Benjamin affirme qu'« écrire l'histoire signifie donner leur physionomie aux dates »[217]. Le terme physionomie décrit ici ce qui est relatif à un ensemble de traits, c'est-à-dire à l'unité qui se montre comme expression d'une composition de caractères. La physionomie des dates est-elle relative à l'apparence des événements dans ce qu'elle a de figurable comme ensemble de traits différents ? Ou l'aspect figuratif de la présentation de l'histoire est-il relatif à ce que les événements figurent ou font apparaître

---

l'inventaire des formes de vie et des créations de l'humanité point par point. Les richesses qui se trouvent ainsi collectionnées dans l'aerarium de la civilisation apparaissent désormais comme identifiées pour toujours. Cette conception fait bon marché du fait qu'elles doivent non seulement leur existence mais encore leur transmission à un effort constant de la société, un effort par où ces richesses se trouvent par surcroît étrangement altérées. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

215« [D]ans le domaine historique, nous sommes habitués par notre éducation à avoir une vision à distance, propre au romantisme. Il est important de rendre compte de l'héritage transmis de façon directe. Mais il est encore trop tôt, par exemple, pour collectionner. Une réflexion matérialiste, concrète, sur ce qui est le plus proche s'impose. La « mythologie » comme dit Aragon, repousse les choses au loin. Seule la présentation de ce qui nous est apparenté, de ce qui nous conditionne, est importante. Le XIXème siècle, pour parler comme les surréalistes : c'est la rumeur qui pénètre dans notre rêve, et que nous interprétons au réveil. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [C°, 5]* , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 829.

216 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot et Rivages, 2002.

217 *Ibid.,* p. 216.

comme réalité ? Benjamin recherche une écriture de l'histoire à partir de l'aspect matériel des événements : dans *Paris, capitale du XIX*ème *siècle*, Benjamin prend pour objet du conditionnement de la vie des hommes « les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique »[218]. Quel est, pour les nouveautés propres au XIXème siècle, le rapport établi entre l'effort et l'héritage ? Comment ce rapport évolue-t-il au XXème siècle ?

Marx dit au sujet de l'analyse matérialiste de l'héritage que : « L'histoire n'est rien que la succession des générations, qui viennent l'une après l'autre et dont chacune exploite les matériaux, les capitaux, les forces productives légués par toutes les générations précédentes ; par conséquent, chacune d'elles continue, d'une part, l'activité traditionnelle dans des circonstances entièrement modifiées et, d'autre part, elle modifie les anciennes conditions par une activité totalement différente »[219]. Nous pouvons voir, par là, la dimension de ce qui se maintient et de ce qui se transforme. L'héritage émerge comme le monde construit par les générations précédentes : il existe autant comme « matériaux » et « capitaux », que comme « force productive ». Nous pouvons dire que la perspective matérialiste de Marx interroge essentiellement l'état des moyens matériels créés au cours d'une génération et qui déterminent l'existence sociale de celles qui lui succèdent. L'héritage traduit ici l'état des forces productives vis-à-vis de ses déterminations sociales. Cette transformation existe par et comme reprise successive du monde par les générations qui se suivent ; et se présente aussi comme ce qui se maintient dans ce qui est à chaque fois transmis et transformé.

Ce qui se transmet est donc autant déterminé que déterminable. À ce sujet Marx dira en faisant référence à Hegel :

> [L]'histoire ne prend pas fin en se dissolvant dans la « Conscience de soi » comme « Esprit de l'esprit », mais que chacun de ses stades offre un résultat matériel, une somme de forces productives, une relation historiquement créée avec la nature et entre les individus, dont chaque génération hérite de sa devancière, une masse de forces productives, de capitaux et de circonstances qui, d'une part, sont modifiées par la nouvelle génération, mais qui lui prescrivent, d'autre part, ses propres conditions d'existence et lui impriment un développement déterminé, un caractère spécifique. Bref, cette conception de l'histoire montre que les circonstances font les hommes tout autant que les hommes font les circonstances ».[220]

Est-ce que l'interrogation de Benjamin concernant l'héritage porte sur ce « caractère spécifique » qu'imprime le passé dans le présent de l'histoire des hommes ? En quoi les conceptions de l'histoire critiquées par Benjamin ne correspondent-elles pas à un questionnement matérialiste de l'héritage ? Nous tenterons de répondre ici à cette dernière question, en portant notre regard sur quelques-unes des conceptions de l'histoire critiquées par Benjamin en rapport avec la question de l'héritage.

Histoire naturelle et historicisme : une représentation chosiste

Benjamin considère qu'une conception de l'histoire, qui n'interroge pas la portée matérielle de l'héritage, produit une forme de « représentation chosiste »[221]. Cette forme de représentation coïncide avec une figure abstraite et de l'histoire et des événements qui la composent. La présentation du « rebut » en tant qu'objet de l'histoire, ainsi que de la

218 BENJAMIN *Walter, Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.
219 MARX Karl, *Idéologie allemande*, *« Conception matérialiste et critique du monde »* in *Philosophie,* Paris, Gallimard, Collection Folio-Essais, 1982, p. 323.
220 *Ibid.*, p. 327.
221 BENJAMIN Walter*, Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

méthode historique en tant que « montage littéraire »[222], constitue la contrepartie de la critique qu'adresse Benjamin à ce qu'il appelle la « présentation traditionnelle »[223] de l'histoire. La critique qu'adresse Benjamin aux théories de l'histoire s'inscrit dans une polémique très vaste, que nous n'étudierons pas entièrement car elle constitue une thèse à part entière, et donc dépasse le cadre de celle-ci[224]. Mais sont ici néanmoins qualifiées très largement d'« historicisme »[225] (*Historicismus*) quelques unes des théories qui se sont affrontées pendant le XIX^{ème} siècle en Allemagne et en France au sujet du *sens historique*. Confondues dans cette désignation, nous retrouvons, chez Benjamin, autant les théories « naturalistes » ou positivistes d'Auguste Comte, que l'historicisme, et plus précisément l'historicisme de l'École historique allemande de Droysen, ainsi que celui de Sybel, critiqué par Dilthey[226]. Par *sens historique*, nous entendons trois choses différentes : ce qui rend l'histoire *intelligible*, ce qui lui donne une *direction* particulière et le questionnement à propos d'une *finalité* de l'histoire.

Benjamin désigne comme « naturalisme vulgaire »[227] tout ce qu'il considère être une forme de réductionnisme positiviste vis-à-vis de l'histoire et de son objet. Les théories naturalistes sont vastes mais la référence au naturalisme indique ici une prise de parti contre la volonté d'étudier l'objet de l'histoire comme l'étudient les sciences naturelles du XIX^{ème} siècle. Une histoire naturaliste est opposée au principe de *construction* de l'objet historique. Pour une science historique, l'objet, le fait historique est donné et doit être *décrit* tel qu'il se donne. Historiquement parlant, la méthode de constitution de l'histoire naturelle se forme peu à peu par la volonté de substituer à *l'explication* de la nature une *description* intégrale de celle-ci. Nous trouvons par exemple cette volonté chez des botanistes tels que Tournefort (1656-1708), ou encore dans l'histoire naturelle de Buffon (1707-1788) : pour ces deux

---

222 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 8]* , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 476.

223 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 3]* , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 480.

224 « La construction apriorique de l'histoire de l'humanité est remplacée par la question de l'histoire concrète des hommes, dans laquelle on peut certes enregistrer des progrès partiels des « aptitudes et des connaissances » - progrès jamais définitifs – mais qui rejette comme relevant de la spéculation pure et simple l'intérêt de l'humanité en tant que telle. L'École historique ne comprend plus le concept d'histoire universelle de manière constructiviste, au sens de Hegel ou de Kant, mais de manière positiviste : comme la somme d'histoires particulières – monades hermétiquement fermées les unes sur les autres. À l'oubli historique dont l'idéalisme est responsable correspond celui qui est propre à l'historiographie : de même que le premier ignore l'individu, tout universel disparaît pour la dernière fois. », TIEDEMANN Rolf, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Actes Sud, Paris,1987, p. 144.

225 « Dans la culture allemande *historicismus* désigne d'abord la position de l'école historique du droit de Savigny et prend le sens d'une philosophie de la restauration (après la crise du droit naturel révolutionnaire). On a par la suite attribué à « l'historicisme » (*historicismus*) des significations changeantes dans les débats, même autour de Benjamin. Ce terme représente aussi bien l'héritage de la philosophie de l'histoire allemande, au cœur de la problématique de la connaissance historique, que la « science » du XIX^{ème} siècle, et l'hégélianisme aussi bien que l'évolutionnisme et le *relativisme* historique honni par *Weltanschaunung*er et moralistes ; la recherche d'un sens de l'histoire, ou d'un reliquat du sens, aussi bien que la *Skepsis* combattue par les philosophes [...] [En ce qui concerne la critique benjaminienne de l'historicisme] il convient de distinguer […] deux versants dans l' « historicisme » : d'une part la tendance « naturaliste » comme dirait Popper : la science des faits, et l'empirisme des *Naturwissenschaften*. De l'autre, la séparation critique moderne de la science de la nature et de la connaissance historique (Droysen, Dilthey). », PULLERO Marino, *Walter Benjamin, Le désir d'authenticité*, Paris, Bayard, 2005, p. 929.

226 « La dialectique du « naturalisme » et l'historicisme est constitutive de la genèse de la pensée moderne, comme le remarquera Ernst Troeltsch, l'un des grands interprètes de cette *crise*. Mais il convient surtout d'évoquer, dans le débat scientifique du XIX^{ème} siècle, la coupure (au niveau de la méthode comme de l'objet) entre « sciences de la nature » et « sciences de l'histoire » qui s'orientent vers la compréhension des phénomènes individuels, irréductibles dans leurs essences à des lois générales conçues d'après le modèle physicaliste : déjà dans l'*Historik* de Gustav Droysen la fonction du *Verstehen* est alternative à *l'explication* des faits, en termes de causalité, de *Naturgesetz.* », PULLER, Marino*, Walter Benjamin, Le désir d'authenticité,* p. 936.

227 « [L'histoire selon le principe du montage] 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. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 6]*, p. 477.

auteurs toute description de la nature ne peut correspondre jusqu'à un certain point qu'à ce qui est visible.

En ce qui concerne le XIX^{ème} siècle nous retrouvons cette même volonté naturaliste étendue dans tous les domaines d'études, y compris l'étude de l'homme, de l'histoire et de l'esprit. L'histoire apparaît alors comme une accumulation automatique de faits, à partir desquels des lois générales peuvent être établies par la méthode inductive et l'observation. Dans ces conditions l'objet de l'histoire devient une chose à décrire et non pas à juger ni à évaluer. Nous retrouvons cette volonté, dans un courant de pensée qui cherche à faire rentrer le domaine de l'expérience scientifique, ainsi que la méthodologie qui lui correspond, dans les domaines de la société et de l'histoire, et qui est apparenté à celui de la philosophie positiviste. Nous nous aidons des considérations de Herbert Marcuse pour expliciter quelques points développés ici. La perspective positiviste de l'histoire est due en grande partie à Auguste Comte qui détermine qu'une science positive n'est possible qu'à partir des faits historiques et sociaux *observables*, à la manière des premiers naturalistes. Dans cette perspective, nous pouvons nous demander avec l'aide de Herbert Marcuse ce que deviennent tous les faits non-observables, et aussi ce que devient la dimension créatrice au sein de l'expérience[228].

Sens historique et progrès

Pour Saint-Simon et Auguste Comte, il ne peut y avoir de sciences sociales ou de sciences de l'homme qu'à partir d'une seule donnée observable. Il faut, disait Comte, dans le but de déterminer l'objet scientifique de la science sociale, « traiter la société comme la nature »[229]. Comte confond par là deux objets différents, la nature et l'homme, attribuant par là à la nature une représentation humaine de celle-ci. Par ce procédé naturalisant, la société devient certes un processus objectif, c'est-à-dire un processus clos et scientifiquement déterminable. Mais cette forme d'objectivation s'étend jusque dans la représentation de l'histoire. Comte intègre dans son analyse une dimension prospective particulière, une nouvelle conception de la réalité : celle de la réalisation de l'homme par le progrès industriel.

Marcuse affirme que la tendance positiviste de la sociologie transforme par ce procédé toute évaluation du processus social en une étude qui se trouve séparée de la vie de l'homme[230]. Avec cette évacuation de la possibilité d'une évaluation du processus social, apparaît une nouvelle conception du présent et de l'avenir de la société. Il ne s'agit plus d'évaluer le présent en fonction de l'avenir comme réalisation de la liberté de chaque individu, mais de décrire et d'accepter le présent tel qu'il apparaît[231]. Le sens historique de

228 « Pour Compte, les faits « positifs » sont les données de l'observation, tandis que Schelling insiste pour que l'on ne limite pas l'« expérience » (*Erfahrung*) aux données de la sensibilité externe et interne. Compte invoque les sciences physiques et les lois nécessaires qui gouvernent toutes choses, alors que Schelling tente d'exposer « une philosophie de la liberté » et soutient que la libre activité créatrice constitue le fait d'expérience ultime. Mais, en dépit de ces différences essentielles, on retrouve dans les deux philosophies la même tendance à secouer le joug de l'a priori et à réhabiliter l'autorité de l'expérience. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 373.

229 *Ibid.*, p. 380.

230 « La cause de la liberté n'est plus l'affaire de la volonté rationnelle des individus, elle est attribuée aux lois objectives du processus social et économique. », *Ibid.*

231 « La philosophie positive devait vaincre la philosophie négative dans sa totalité, c'est-à-dire abolir toute subordination de la réalité à la raison transcendante et, en outre, apprendre aux hommes à envisager et à étudier les phénomènes de leurs monde comme des objets neutres soumis à des lois universellement valables. Cette tendance acquiert en philosophie sociale et politique une importance particulière. Hegel avait vu dans la société et dans l'État une œuvre historique de l'homme, et il les envisageait du point de vue de la liberté ; la philosophie positive étudie au contraire les réalités sociales sur le modèle de

l'histoire humaine, son avenir, ainsi que sa finalité, pour la philosophie positive de Comte, correspondent à l'accomplissement objectif de l'homme dans le présent grâce au progrès industriel. L'étude de la société est donc dangereusement bornée à une description de son état présent, et non pas à une évaluation de celui-ci vis-à-vis de son avenir et devenir. Pouvons-nous dire qu'il n'y aurait pas de dimension historique dans l'étude descriptive de la philosophie positive ?

Dans ce contexte le progrès de l'humanité s'inscrit comme déjà contenu dans une certaine image du présent. Le présent du positivisme est une accumulation de faits muets. Pouvons-nous dire avec Benjamin que l'histoire, à travers l'interprétation descriptive qu'offrent les outils de la philosophie positive, correspond à un « inventaire »[232] ? Selon Marcuse, le positivisme bannit toute « *critique générale du donné lui-même* ; [et que] pareille critique n'avait pas sa place dans la science »[233]. L'observable ne fait pas de place à ce qui est du ressort de la volonté, de l'utopie, du projet et de l'avenir de l'homme dans les phénomènes humains ou sociaux. L'observable est astreint à ce qui est donné, aux seuls phénomènes visibles. Ainsi il ne reste pour le positivisme que la couche apparente du phénomène humain, et l'histoire devient pour lui une accumulation de faits. L'histoire apparaît comme accumulation de documents relatifs à un sujet donné. Le sens de l'histoire devient dans la science positive une accumulation nécessaire de faits à décrire, et la conception du temps historique correspondant est celui de leur continuité.

a. 1. Une écriture par les guenilles

C'est par opposition aux courants naturaliste et positiviste que Benjamin tente une forme d'expression, d'écriture de l'histoire à travers ce qu'il appellera le « rebut » [234], ou encore les « guenilles ». Il écrit à travers ce qui d'ordinaire est méprisable et qui n'a pas d'intérêt pour la « présentation traditionnelle » de l'histoire. Le rebut est souvent considéré comme un déchet ou encore ce qui n'a pas trouvé de destinataire. La volonté qui correspond à l'interprétation philosophique qui cherche à *présenter* le rebut comme constitutif d'une interrogation sur l'histoire est celle qui se veut étudier des phénomènes qui ne sont pas toujours visibles pour certaines conceptions de l'histoire. Pour Benjamin il est littéralement question d'une histoire du rebut, c'est-à-dire d'une histoire dont la présentation est construite à partir de ce qui généralement relève de l'incompréhension. Il est ici question de ce qui dans la « présentation traditionnelle » de l'histoire est exclu par celle-ci. Devons-nous considérer le rebut, dont Benjamin veut se servir pour écrire l'histoire, à partir de la première des catégories de la conscience historique chez Hegel, c'est-à-dire « la catégorie du changement »[235] ? Pouvons-nous assimiler le rebut aux « ruines »[236] ?

---

la nature et du point de vue de la nécessité objective. Il faut préserver l'indépendance des faits empiriques et faire servir le raisonnement à l'acceptation du donné. », *Ibid.*, p. 375.

232 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

233 MARCUSE Herbert, op. cit., p. 376.

234 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 8]*, p. 476.

235 « La première catégorie résulte du spectacle du changement perpétuel auquel sont soumis les individus, les peuples et les États qui existent un moment, attirent notre attention, puis disparaissent. C'est la catégorie du *changement.* », HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire,* Paris, Plon, « Bibliothèques 10/18 », 1965, p. 53.

236 « Ici nous voyons la masse compacte d'une œuvre d'intérêt général s'élaborer péniblement, puis, rongée par une infinité de détails, s'en aller en poussière. Là, un immense déploiement de forces ne donne que des résultats mesquins, tandis qu'ailleurs des causes insignifiantes produisent d'énormes résultats. Partout, c'est une mêlée bigarrée qui nous emporte, et dès qu'une chose disparaît, une autre aussitôt prend sa place. Le côté négatif de ce spectacle du changement provoque notre tristesse. Il est déprimant de savoir que tant de splendeur, tant de belle vitalité a dû périr et que nous

Objets et méthodes différents

Pour commencer, la présentation figurative de Benjamin correspond à une présentation de l'histoire des hommes qui, en tant qu'histoire matérialiste, prend le sens d'une mosaïque de guenilles. Mosaïque qui présente le rebut de l'histoire traditionnelle, et par là le rebut du monde, c'est-à-dire l'état de destruction du monde qu'habite l'humain. Benjamin cherche à construire une histoire concrète. Ici la présentation figurative de l'histoire est définie, par Benjamin, comme une application de la méthode matérialiste. Cette dernière implique la critique que Marx a adressée à la philosophie et à l'histoire, mais à celle-ci s'ajoute une théorie de la matérialité, de la pensée et des phénomènes, propre à Benjamin.

Pour Benjamin, la perspective historique, qui permet de faire apparaître ce qu'il définit comme *effort* humain, est un phénomène inexistant pour une théorie positiviste et naturaliste de l'histoire, et s'affirme donc comme une tâche à accomplir. La différence majeure entre le positivisme et le travail de l'historien redéfini par Benjamin se trouve dans l'élaboration de leurs objets respectifs. Chez Benjamin, la méthode heuristique construit l'objet historique à partir de la « forme de confrontation » temporelle qui se trouve dans l'image dialectique[237]. Cette méthode s'oppose à une vision à prétention scientifique, qui n'admet dans la constitution de son objet ni *l'expérience* et les *représentations* que forge l'homme, ni la construction critique de l'objet historique. Pour Benjamin, l'histoire doit faire ressortir l'expérience, en termes d'effort humain individuel et collectif, pour permettre un jugement prospectif, à partir du présent, défini dans une étude diagnostique comme étant à l'état de « ruine ».

Nous pouvons voir, dans l'exposé introductif aux *Passages* écrit en 1939, comment Benjamin distingue sa méthodologie de celle de l'histoire positiviste. Benjamin affirme que « [la conception positiviste de l'histoire] correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses »[238]. La méthode naturaliste du positivisme prend chaque fait de l'histoire, chaque événement et « compose » une représentation descriptive. Il s'agit de démasquer une conception de l'histoire et du temps historique qui abolit la présence humaine et construit par là-même une représentation abstraite de la vie de l'homme. Conception qui efface toute dimension historique *réflexive* au sens hégélien du terme[239]. Sans s'interroger sur ce que la raison scientifique construit et inclut elle-même dans l'objet scientifique, les événements historiques apparaissent, une fois admis dans le récit historique, comme à jamais définis et déterminés. Les faits historiques sont désormais objectivés, en tant que « choses ».

---

marchons au milieu des ruines. », *Ibid.,* p. 53-54.

237 « Que l'objet de l'histoire soit arraché, par une explosion, au continuum du cours de l'histoire : c'est une exigence qui découle de sa structure monadologique. Celle-ci n'apparaît que lorsque l'objet à été détaché par l'explosion, et ce sous la forme de la confrontation historique qui forme l'intérieur (et, pour ainsi dire, les entrailles) de l'objet historique et à laquelle participent toutes les forces et tous les intérêts historiques à une échelle réduite. L'objet historique, en vertu de sa structure monadologique, trouve représentée dans son intérieur sa propre histoire antérieure et postérieure. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10, 3]*, p. 493.

238 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

239 « La première condition qui nous est posée peut s'énoncer comme l'exigence de *comprendre fidèlement* l'histoire. Mais *fidélité* et *compréhension* sont des généralités ambiguës. Même l'historien ordinaire, moyen, qui se veut entièrement réceptif, soumis au donné, n'est point passif dans sa pensée : il apporte ses catégories et voit les faits à travers ces catégories. Le vrai ne réside pas dans la superficie sensible ; en toutes choses, en particulier dans tout ce qui doit être scientifique, la raison ne doit pas dormir et il faut user de la réflexion. Voir le monde rationnellement, c'est aussi être vu rationnellement *par* le monde : il y a réciprocité. », HEGEL G.W.F., op. cit., p. 50.

Pour Benjamin ces conceptions ne gardent plus aucun rapport avec le phénomène humain lié à la transmission et à la transformation. Le but scientifique du positivisme cherche à stabiliser la valeur du fait historique et contribue à *figer* les faits historiques[240]. Le positivisme pose le principe scientifique de la description du donné immédiat comme seule réalité et donc comme seule vérité historique. Cette conception de l'histoire est alors considérée comme non-critique, car elle n'examine pas les principes de son jugement, n'admettant pas la valeur de son principe d'interprétation comme un jugement constitutif de son objet. Le passé humain perd ce qu'il a d'irréductible et de qualitativement complexe. Par là, le regard que le positivisme porte sur les faits historiques oriente celui de l'histoire vers le passé, laissant dans l'ombre toute dimension historique liée à la réalisation de l'homme. Pour le positivisme, la dimension de l'avenir apparaît alors comme accomplie dans le présent. Pour Benjamin, cette démarche évacue l'intérêt du présent au profit d'un passé devenu toujours lointain, dépassé et daté. L'objet du positivisme sépare l'histoire de l'effort humain qui lui donne vie ; au même titre qu'il prétend évacuer, au profit de la science, le point de vue de l'historien dans l'écriture de l'histoire. L'effort humain et le récit de l'historien, les choses mêmes qui permettent à l'histoire de se générer en tant que récit, n'apparaissent donc pas comme telles.

À son tour Benjamin qualifie les productions théoriques de l'histoire positiviste du XIX^{ème} siècle de « résidus »[241]. Le problème du positivisme réside, pour lui, dans le fait que la représentation scientifique qu'il forge est une vue univoque sur l'homme - et par là, une définition trop étroite de la civilisation, de son histoire et de son présent. Ce qui est porté par cette conception de l'histoire, ce résidu, n'est autre chose qu'une « Histoire de la Civilisation » apparaissant comme débris de sens qui ne gardent que la partie apparente du phénomène humain. Dépourvue de sens, cette histoire est à jamais séparée de ce qui lui donna un jour vie, c'est-à-dire l'« effort » humain comme transformation de ce qui est transmis. Benjamin, considère que l'histoire doit être écrite à l'image des fruits du travail des hommes et de leurs vies, être en somme un reflet de tout ce qui collectivement ou individuellement, fut un jour créé, construit, défendu, découvert, etc. Pour les positivistes, les pas de l'homme sont évalués pour toujours, attachés à une valeur qui ne dépend plus de lui, immortalisés dans le seul attribut de leur nombre.

a. 2. Temps historique et mesure humaine

Selon Benjamin « nous n'avons avec [le XIX^{ème} siècle, ou avec le passé en général] aucun rapport tactile »[242]. Le manque d'un rapport sensible à l'expérience du passé fait clairement apparaître le lien abstrait que nous avons envers celui-ci et montre par là même, la distance qui nous en sépare. Ce qui peut donc être considéré comme de l'ordre de l'« héritage », c'est-à-dire notre passé en tant qu'il conditionne notre existence présente, demeure séparé de nous et devient quelque chose dont on ne sait reconnaître les traces. Ce qui nous conditionne ne nous apparaît plus, alors que la valeur du passé apparaît comme condition de la valeur du présent et de son avenir. L'histoire de l'historisme évacue l'importance de la proximité que l'on doit avoir avec le passé. Une histoire figurativement présentée veut permettre aux hommes de comprendre leur devenir.

Il s'agit pour Benjamin d'« appliquer aux temps historiques une mesure conforme à

240 BENJAMIN Walter, op. cit., p. 47.

241 « Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé « L'Histoire de la Civilisation », qui fait l'inventaire des formes de vie et des créations de l'humanité point par point. », *Ibid.*

242 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [C°, 5]*, p. 829.

la vie humaine et qui soit claire pour celle-ci »[243]. Rendre l'histoire visible et « claire » pour les hommes, c'est-à-dire proposer une représentation concrète de l'histoire. Cette représentation claire de l'histoire correspond à un besoin spirituel et matériel d'ordre politique et réel. Une histoire de l'homme, à la mesure de l'homme, doit nécessairement questionner son passé, son devenir, ainsi que les conditions présentes de son existence. Benjamin considère qu'une histoire abstraite fait disparaître la dimension politique de la vie des hommes car elle transforme le passé en quelque chose de lointain, voire de dépassé. Cette distance plonge l'imaginaire collectif des hommes, ainsi que leur mémoire dans une réalité anhistorique[244]. L'analyse matérialiste de l'histoire de Benjamin reprend l'analyse matérialiste marxiste, mais se réfère à l'être social de l'homme, de la société des XIX^{ème} et XIX^{ème} siècles, comme celle d'un être sans histoire. La présentation figurative de l'histoire cherche essentiellement à *rendre présente* l'histoire des hommes *pour les hommes* qui n'ont plus d'histoire.

Progrès et catastrophe : le présent

On affirme ici avec l'aide des propos de Michael Löwy que le matérialisme de Benjamin récuse toute notion de « progrès » linéairement réglé, ainsi que tout évolutionnisme historique[245]. Il n'y a pas, selon Benjamin, de progrès *nécessairement* réglé. Le matérialisme de Benjamin a pour fonction critique de rendre compte et de penser la culture propre au capitalisme dans ses effets vis-à-vis de la vie de l'homme et de sa représentation quotidienne du monde. Tous les produits inhérents aux nouvelles techniques de production culturelle - telles que le cinéma, les panneaux publicitaires ou encore le journal quotidien, entre autres – apparaissent comme des documents historiques. Ainsi le but de sa théorie historique devient celui de comprendre le devenir historique des hommes au présent d'une réalisation technicisée de la vie à travers des éléments qui appartiennent à leur quotidien, à leur culture.

Les effets du capitalisme, c'est-à-dire la façon dont le progrès économique investit le monde et la vie de l'homme, conduisent Benjamin à considérer ce processus en termes de « catastrophe »[246]. Le concept de « catastrophe » se substitue dans sa pensée à celui du progrès. Rompre avec la continuité, et donc avec sa représentation comme étant celle du progrès, signifie comprendre ce qu'une pensée du progrès construit comme apologie de la modernité et comme représentation du temps et du devenir historique[247]. La critique de

243 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [I°, 2]*, p. 843.

244 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 14]* , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 850.

245 « Contrairement au marxisme évolutionniste vulgaire – qui peut se référer, bien entendu, à certains écrits de Marx et Engels eux-mêmes – Benjamin ne conçoit pas la révolution comme le résultat « naturel » ou « inévitable » du progrès économique et technique (ou de la « contradiction entre forces et rapports de production »), mais comme l'interruption d'une évolution historique conduisant à la catastrophe. C'est par ce qu'il conçoit ce danger catastrophique qu'il se réclame (dans l'article sur le surréalisme en 1929) du pessimisme – un pessimisme révolutionnaire qui n'a rien à voir avec la résignation fataliste, et encore moins avec le *Kulturpessimismus* allemand, conservateur, réactionnaire et préfasciste de Carl Schmitt, Oswald Spengler ou Moeller van der Bruck : le pessimisme est ici au service de l'émancipation des classes opprimées. Sa préoccupation n'est pas le « déclin » des élites, ou de la nation, mais les menaces que fait peser sur l'humanité le progrès technique et économique par le capitalisme. », LÖWY Michael,*Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »,* Paris, Presse Universitaire de France, 2001, p. 10 – 11.

246 « Là où nous apparaît une chaîne d'événements, [l'Ange de l'Histoire] ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 434.

247 « Définition des concepts historiques fondamentaux : la catastrophe – avoir manqué l'occasion ; l'instant critique – le *statu quo* menace de se perpétuer ; le progrès – la première mesure révolutionnaire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10,2]*, p.

l'évolutionnisme historique repose sur une critique de la notion de progrès et par cette dernière, apparaît une conception du temps historique discontinu.

La conception du progrès, chez Benjamin, dénote une position pessimiste. À l'idée de catastrophe correspond chez lui la question critique de la position de l'homme moderne face à son histoire, son devenir et son présent : l'acceptation de l'inéluctabilité du progrès amène à l'acceptation du présent comme perte de l'homme, ainsi qu'à l'acceptation du futur comme perte de l'histoire.

Un temps mécanique : l'horloge

> *Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide.
>
> Qui gagne sans tricher, à tout coup ! C'est la loi.[248]

La conception du temps historique du positivisme correspond à celle du temps de la mécanique de la science physique newtonienne. Pour celle-ci le temps est défini comme linéaire et continu, divisible et reconstituable. Mais si cette conception s'applique à la science physique, elle ne peut s'appliquer sans problèmes à l'histoire des hommes puisqu'elle à pour conséquence dans ce domaine de scinder le sujet et l'objet de l'histoire. Pour Benjamin, elle permet seulement une reconstruction en pointillés de l'histoire[249]. Elle permet de constituer un « inventaire » historique, une « collection » de faits. Cette conception du temps ne permet pas de donner sens à l'histoire mais au contraire, l'efface au nom du recueil de documents sans interprétation. Au nom d'une temporalité quantitative et d'une objectivité apparente, cette temporalité fait apparaître l'homme, la civilisation, toutes « les formes de vie », « les créations de l'humanité », et toutes « ces richesses », en termes de documents sans interprétation, c'est-à-dire en tant que faits muets. Tout ce qui peut, au sein de la vie de l'homme, avoir une valeur de témoignage historique, se perd. Cette conception de l'histoire efface, au nom de la science, toute la « richesse » humaine.

Contrairement au positivisme mécanique, le concept d'histoire de Benjamin répond au principe de « construction »[250]. La philosophie de l'histoire de Benjamin rejoint, par la voie du matérialisme de Marx et la philosophie de Hegel, une conception constructiviste et dialectique de l'histoire et de la temporalité historique. La question posée est de savoir comment Benjamin revisite le principe constructiviste hégélien, dans le sens d'une conception matérialiste et figurative de la présentation de l'histoire matérialiste ? Le concept d'histoire de Benjamin repose sur une méthodologie du montage dont les origines répondent aux exigences pratiques qu'il cherche à offrir au concept. Celle-ci s'effectue à travers une critique des formes historiques qui effacent la présence humaine de l'objet de l'histoire. Les soubassements politiques de la méthodologie historique sont ici liés à sa forme lui donnant corps et contenu. En quoi consiste cette méthode, et de quelle façon celle-ci se rattache-t-elle à la théorie du matérialisme historique ?

493.

248 BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal*, *L'Horloge*, 1861, Editions Gallimard, NRF, Paris, 2ème édition revue 1996, p. 120.

249 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

250 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 6]*, p. 477.

B. Le montage

b. Une méthode pour les fragments : des fragments pour une méthode

Nous découvrons dans l'évolution et dans l'expression de la pensée de Benjamin la recherche délibérée d'une écriture fragmentaire. Benjamin semble s'opposer à une certaine forme de développement ou d'exposition de la pensée en fonction d'une prise de parti théorique allant contre toute volonté de systématisation[251]. La méthode du montage ouvre sur l'exposition d'un concept d'histoire qui prend le visage de la discontinuité. Nous distinguons, à travers la conception que forge Benjamin de l'« Idée »[252] philosophique, l'ébauche d'une méthodologie dont on retrouve l'empreinte tout au long de l'évolution de son œuvre ; et ce jusqu'en 1940, dans les thèses *Sur le concept d'histoire*. Contre quoi s'insurge Benjamin à travers un mode de présentation qui joue d'une presque continuelle digression[253] ? Que recherche Benjamin à travers la forme fragmentaire ? Sa conception métaphysique de l'Idée philosophique nous donne un premier aperçu des origines théoriques de ce qui se développe et devient par la suite une théorie de l'image dialectique, en tant que *constellation* vers la fin de son œuvre.

Une critique de la méthode d'exposition de la pensée philosophique classique en tant que système s'impose très tôt à Benjamin[254]. Critique dans laquelle forme et contenu sont à ses yeux inséparables pour la présentation de la pensée. La présentation de la pensée de *ce-qui-est* échappe, selon Benjamin, à une présentation systématique. Toute méthode systématique, qui prétend par sa forme même évacuer le problème de sa forme, ne fait à ses yeux que revéhiculer la forme de sa méthode dans celle qu'elle considère être celle de la connaissance. La forme fragmentaire est alors pour Benjamin la méthode la plus appropriée à faire advenir du sens : la réalité et la pensée du sens étant pour lui par nature fragmentaires.

Le traité et la présentation de la pensée

La forme du traité philosophique du Moyen Âge est considérée, par Benjamin, comme la forme philosophique qui s'adapte le mieux à la pensée et à son exposition. La philosophie est désormais définie dans *L'origine du drame baroque allemand* comme une « présentation de la vérité »[255], et comme telle sa méthode est donc à son tour présentation. En quoi consiste cette présentation ? Les idées qui forment, selon Benjamin, l'unité de la vérité, ne sont pas séparables de la forme qui permet de les présenter. Il s'agit, à travers toute présentation d'idées, de susciter la réflexion, d'échapper à la clôture du sens imposée par la méthodologie

---

251 « La présentation de la vérité comme unité et comme singularité n'exige nullement un ensemble continu et cohérent de déductions à la manière de la science. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985, p. 37.

252 BENJAMIN Walter*, préface épistémo-critique, Ibid*., p. 39.

253 « Le traité est une forme arabe. Son apparence extérieure est uniforme et n'attire pas l'attention ; elle correspond ainsi à la façade des constructions arabes dont l'organisation ne commence que dans la cour. De même, la structure qui organise le traité n'est pas visible de l'extérieur, et ne se relève que de l'intérieur. Lorsqu'il est composé de chapitres, ceux-ci n'ont pas d'intitulés verbaux et sont désignés par des chiffres. L'aire de ses débats n'est pas animée d'une manière pittoresque, mais est recouverte des entrelacs de l'ornementation, qui n'en finit jamais de tracer ses arabesques. Dans la densité ornementale de ce mode d'exposition s'annule la différence entre les développements thématiques et les digressions. », BENJAMIN Walter, *Sens Unique*, *précédé de Enfance Berlinoise, et suivi de Paysages Urbains,* Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau,1978, p. 176

254 « Ce dilemme propre à la forme philosophique, tel qu'il est posé par les concepts de doctrine et d'essai ésotérique, le concept de système, au XIX^{e} siècle, l'ignore complètement. Tant que celui-ci détermine la philosophie, elle court le risque de se contenter d'un syncrétisme qui cherche à capturer la vérité dans une toile d'araignée tendue entre les connaissances, comme si elle venait s'y faire prendre de l'extérieur. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 30.

255 « Si la philosophie, non pas en tant qu'introduction médiatrice à la connaissance, mais en tant que présentation de la vérité, veut préserver la loi de sa forme, il lui faut mettre l'accent sur la pratique de cette forme, et non sur son anticipation dans le système. », *Ibid.*

qu'impose toute systématisation, et de prendre conscience que toute méthode préfigure le contenu de ce qu'elle expose. Ici la forme du traité du Moyen Âge ne sert pas à exposer une vérité[256] et n'est pas une entreprise dogmatique. La forme du traité permet de retraduire, selon Benjamin, les stations de la pensée dans son chemin vers la vérité de ce qu'elle explore comme phénomène. La méthode philosophique, aux yeux de Benjamin, se doit d'être une didactique non dogmatique.

Les détours de la présentation

La méthode de *présentation* d'idées est définie par Benjamin comme « détour »[257]. Le détour, permet à la pensée de s'approcher de la vérité mais sans l'énoncer comme telle. Benjamin semble considérer que la vérité n'est pas exprimable, mais qu'elle est plutôt présentable, et ceci par le biais des idées. Ce sont les idées, selon Benjamin, qui mettent en lumière la vérité. La vérité ne semble pas être quelque chose de définissable en soi. La vérité dans son unité est différente de la connaissance. La connaissance, à la différence de la vérité, ne peut être exposée que médiatement et ce par le biais de concepts[258]. À travers la méthodologie du traité la vérité, qui apparaît comme « unité de l'être », ne se donne qu'à travers la « contemplation »[259] d'idées.

> La vérité, manifestée dans la ronde des idées présentées, se dérobe à toute projection, sous quelque forme que ce soit, dans le domaine de la connaissance.[260]

La vérité se manifesterait donc dans les idées qui sont comprises comme des stades de la pensée, ou encore des moments de la pensée dans son exposition et exploration. Les idées font, petit à petit, advenir la vérité dans sa totalité et son unicité, comme sens. À chaque nouveau départ et nouvel arrêt de la pensée, manifesté par l'idée qui lui correspond, la pensée s'approche de la vérité ou de l'unité du sens. Si la vérité est unité de l'être et si l'idée participe de l'être, la vérité se retrouve dans la totalité de l'exposition des idées plutôt que contenue dans les idées. Pour Benjamin toute idée doit laisser entrevoir à travers ce qu'elle *illumine* comme être, une partie de la vérité. L'idée est définie par Benjamin, de même que l'allégorie et l'image dialectique, comme une fulgurance qui dévoile l'unité immédiate, soit de l'image du monde, soit de l'image de l'histoire.

La question qui se pose alors pour nous est celle de savoir à quoi correspond cette unité immédiate avec laquelle coïncide l'idée ? Une piste pour commencer à répondre à cette question se dessine dans le domaine du *sens,* et donc de la sémantique. Pour Benjamin il n'y

256 « Certes, il se peut fort bien que le ton des traités soit didactique ; toutefois leurs disposition la plus profonde leur interdit de dispenser explicitement un enseignement qui pourrait s'affirmer de sa propre autorité, comme la doctrine. Ils n'échappent pas moins aux contraintes de la démonstration mathématique. », *Ibid.*, p. 30-31.

257 « Le principe essentiel de leur méthode [celle du traité scolastique], c'est la présentation. La méthode est détour. La présentation comme détour – tel est donc le caractère propre à la méthode du traité. », *Ibid.*, p. 31.

258 « La connaissance peut être une réponse à une question, non la vérité. La connaissance vise le particulier, mais non immédiatement son unité. L'unité de la connaissance – pour autant qu'elle existe – serait plutôt un ensemble de connexions qui ne pourrait être produit que de façon médiate, c'est-à-dire à partir des connaissances particulières et par une sorte de compensation réciproque ; dans l'essence de la vérité, par contre, l'unité est tout à fait immédiate, et c'est une détermination directe. Ce qui caractérise cette détermination comme directe, c'est qu'elle ne peut pas être obtenue comme réponse à une question. », *Ibid.*, p. 33.

259 « La vérité, unité de l'être et non pas du concept, est au-dessus de toute question. Alors que le concept procède de l'activité spontanée de l'entendement, les idées sont données à la contemplation. Les idées sont un donné préalable. Ainsi, en distinguant la vérité et les connexions propres à la connaissance, on peut définir l'idée comme être. Telle est la portée de la théorie des idées pour le concept de vérité. Définir la vérité et l'idée comme être, c'est leurs donner cette signification métaphysique suprême que le système de Platon leur attribue expressément. », *Ibid.*, pp. 33-34

260 *Ibid.*, p. 32.

a pas d'essences immuables mais des vérités à caractère historique[261]. Est-ce à dire que la vérité de par sa réalité historique ne cesse de se transformer ? Comment donc présenter les idées dans leur transformation ?

> [Le traité] renonce au cours ininterrompu de l'intention. Inlassablement la pensée prend des nouveaux départs, et revient laborieusement sur la chose même. Cette façon de sans cesse reprendre haleine est la forme d'existence la plus propre à la contemplation. Car tandis qu'en considérant un seul et même objet, elle suit les différentes strates de sens, ces recommencements lui donnent une impulsion sans cesse renouvelée et justifient les intermittences de son rythme.[262]

Il s'agit d'une méthode qui suit la pensée dans ce qu'elle a de mouvant, d'hésitant. Il s'agira aussi d'une méthode qui, à chaque arrêt « revient sur la chose même », c'est-à-dire au phénomène étudié. Ici la méthode, en tant que détour, considère toute interruption comme un stade nécessaire. Mais pouvons-nous dire que tout niveau de sens atteint peut être considéré comme un aboutissement de la pensée, et comme une figuration de la vérité ?

Un mouvement circulaire sillonne le chemin entre la pensée et les phénomènes, les idées et le monde. L'idée comme fragment d'être et la vérité comme totalité des fragments retournent toujours à la matérialité du phénomène. La pensée et son mouvement sont désormais définis comme un mouvement d'hésitation.

Le fragment : l'idée

Benjamin utilise l'image de la mosaïque pour illustrer l'intérêt du fragment par rapport à l'idée de vérité comme totalité. En tant qu'image totale formée par chaque fragment, la vérité n'est nullement contenue dans le fragment, mais émane de leur agencement. L'idée en tant que fragment permet, selon Benjamin, de rendre visible une constellation de fragments, c'est-à-dire de rendre visible d'autres idées qui lui sont liées. La vérité, aussi éparse soit-elle, formée d'une infinité d'idées, apparaît petit à petit aux les stations auxquelles s'arrête la pensée. L'idée est figurée chez Benjamin comme la croûte extérieure de la vérité, qui demeure une et immédiate[263]. La méthode, pour la pensée philosophique, doit prendre soin de comprendre chacun des fragments retrouvé par la pensée dans les chemins de détour qu'elle emprunte autour du phénomène étudié. Dans la perspective d'une vérité comme unité, au sein d'une méthode comme détour, les fragments ou encore les idées s'imbriquent entre eux pour se lier. Est-ce par l'unité du sens que les idées sont organiquement liées entre elles ? La vérité ne peut se morceler puisqu'elle tient les idées qui la font naître ?

La vérité prend la figure d'une mosaïque qui pour être pensée doit être comprise dans chacun de ses fragments. L'image de la vérité ne s'expose que dans la totalité des fragments mais de manière extérieure à eux. Ainsi la vérité en tant que mosaïque est de l'ordre de « l'assemblage » d'éléments, elle apparaît ainsi comme un montage de fragments, et donc déjà comme construction. L'image qui surgit de leur contemplation est celle de la vérité. À

261 « La doctrine philosophique est fondée sur une codification d'ordre historique. On ne peut donc pas la faire surgir *more geometrico*. Si les mathématiques montrent clairement que l'élimination totale du problème de la présentation – c'est ainsi que se définit toute didactique strictement adaptée à ses fins – est la marque de la connaissance véritable, il apparaît tout aussi nettement qu'elles renoncent au domaine de la vérité qui est l'enjeu des langages. », *Ibid.*, pp. 29-30.

262 *Ibid.*, p. 31.

263 « Les mosaïques, aussi arbitrairement morcelées soient-elles en fragments minuscules, ne perdent rien de leurs majesté ; de même la contemplation philosophique n'a pas à craindre de perdre son élan. C'est à partir d'éléments isolés et disparates que se fait l'assemblage ; rien ne saurait donner une idée plus puissante de cette force transcendante, que ce soit celle de l'image sacrée ou celle de la vérité. Plus il est difficile de les mesurer directement à la conception fondamentale, plus la valeur des fragments de pensée est décisive, et c'est d'elle que dépend l'éclat de la présentation, tout comme celui de la mosaïque dépend de la qualité de l'émail. », *Ibid.*

la façon de l'écriture du traité du Moyen Âge, la pensée s'arrête et repart à chaque proposition[264]. La forme fragmentaire qui induit l'assemblage, tel le traité du Moyen-âge, dont le rythme est marqué par des pauses et des recommencements reste, pour Benjamin, la forme la plus appropriée à l'exposition de la pensée[265]. La méthode philosophique doit permettre de prendre possession de l'objet recherché. Pourtant la question se pose encore : est-ce que l'objet recherché est construit ou retrouvé par les détours de la présentation ? On ne saurait encore distinguer ce qui revient au sujet transcendantal qui présente les idées de ce qui revient en propre à l'objet de cette présentation.

Le concept matériel et le phénomène

Est-ce que la vérité est préalable aux idées ou plutôt suit-elle les contours du phénomène ? Est-ce que le sens de l'idée est une construction qui prend corps à partir des détours que prend la pensée ? La pensée que forge Benjamin à propos de l'histoire, prend elle aussi la forme d'une mosaïque qui, de détour en détour, tente de présenter l'image totale d'une époque pour arriver jusqu'à l'image de l'histoire. Nous trouvons dans l'exposition de la théorie des idées de la préface *épistémo-critique* un circuit qui va du détail à la totalité, de l'idée à la vérité, dans un aller-retour incessant entre la chose et la pensée de la chose. Ce va-et-vient éclot par le concept en tant que « concept matériel » [266]. L'importance du fragment, c'est-à-dire du détail, est essentielle pour comprendre les sentiers que prend la pensée. Ce n'est qu'à partir du détail que s'ouvre pour Benjamin l'image d'une totalité dans sa quintessence[267] comme vérité.

Connaître, c'est avoir.[268]

Benjamin introduit par là une indistinction entre la chose, c'est-à-dire l'objet de la connaissance, et ce que le sujet construit comme présentation pour s'approcher de celui-ci, ce dernier s'ajoutant à l'objet. Les limites deviennent floues entre la chose et la pensée de la chose. Pour mieux comprendre la méthode de la mosaïque ou en d'autres mots celle de la présentation d'idées dans la différence qu'il y a entre l'idée et le phénomène, nous devons présenter leur circularité.

264 *Ibid.*, p. 32.

265 « [La présentation] n'est assurée d'elle-même que lorsqu'elle oblige le lecteur à s'arrêter aux différentes étapes de la contemplation. Plus son objet est grand, plus elle marque des pauses. La sobriété de la prose reste, en deçà du discours didactique autoritaire, la seule manière d'écrire qui convienne à la recherche philosophique. », *Ibid.*, p. 32.

266 « Le rapport entre le travail micrologique et la dimension de l'œuvre globale, plastique ou intellectuelle, dit bien que l'on ne peut saisir le contenu de vérité qu'en se laissant absorber très précisément dans les détails d'un contenu matériel. », *Ibid.*, p. 31.

267 « L'intuition à la fois métaphysique et concrète des choses, prises dans leurs singularité, permet à Benjamin de mettre à nu l'histoire dans des surprenants montages, des constructions où chaque élément trouve sa place, à la manière des facettes d'un cristal, image qu'il utilise d'ailleurs dans le *Passagen-werk*. Ce caractère de mosaïque, édifié sous le signe de l'éphémère et de l'inachevé, du refus de tout système, loin de se perdre dans des rhapsodies d'impressions, donne à chacune de ses analyses une profondeur insolite. En s'attachant à des microcosmes de détails – au sens où Bloch parle de « traces » ou de « hiéroglyphes » - il met à nu le microcosme historique. Chiffonnier métaphysique, il transmue ces objets, ces rebuts en autant de rébus et d'univers de sens. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 18 – 19.

268 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 32.

Du phénomène à l'idée ; de l'idée au phénomène

Pour Benjamin la méthode qu'il expose, en tant que didactique, appartient à l'être[269]. Ainsi, par la suite toute méthode doit se plier aux contours de ce qu'elle étudie. C'est encore le cas pour l'histoire, pour laquelle la « dialectique »[270] semble vouloir remplir cette fonction. La méthode dialectique apparaît comme permettant une approche toujours adaptée à l'objet étudié et donc, comme invention d'une nouvelle méthode pour chaque nouvel objet étudié, une méthode qui ne comprend pas de séparation entre le sujet et l'objet étudié.

La vérité dans la *préface épistémo-critique* est définie comme présentation de « l'image du réel »[271]. Mais la présentation ne doit pas être confondue avec l'image du réel qu'elle offre. La présentation est donc distincte de la vérité en elle-même. La pensée philosophique est présentée par des concepts, et la question que se pose Benjamin est alors celle de savoir quel est le rôle du concept par rapport à l'idée et à la vérité ? Pour Benjamin le concept dilue les « choses en éléments »[272]. Ainsi la position méthodologique qui permet de dépasser le morcellement produit dans l'analyse par le concept est celle de « mettre les phénomènes à l'abri dans les idées »[273]. Le concept est ici compris comme « médiateur », et permet le lien entre les phénomènes et les idées mais leur rôle de médiation est défini par le fait que la « réalité empirique » se retrouve organisée dans le concept, analysée et contenue dans celui-ci. Du même coup, le monde empirique se trouve dispersé dans le concept puisqu'il est analysé. L'idée au contraire rassemble. Benjamin affirme que le concept est « un agencement, [...], d'éléments qui appartient à l'ordre des choses », puisqu'il est construit à partir du phénomène. Pourtant en tant qu'agencement, le phénomène en lui-même perd son unité organique. L'idée est « la configuration » de cet ordre des choses, elle est la configuration de la dispersion de ce que le concept lui offre comme réalité empirique.

Ainsi le chemin qui va du monde empirique au concept est dispersion, analyse. Et le chemin qui va du concept à l'idée est rassemblement, conjonction d'éléments, synthèse organique, configuration.

Des Idées aux phénomènes : la représentation

> L'arsenal de concepts qui sert à la présentation d'une idée la manifeste sous la forme d'une configuration conceptuelle.[274]

Les idées sont de l'ordre de l'interprétation. C'est pourquoi les phénomènes ne sont pas

269 *Ibid.*, p. 33.

270 « La méthode dialectique se caractérise donc par le fait qu'en conduisant à des nouveaux objets elle développe des nouvelles méthodes. Exactement comme la forme, en art, se caractérise par le fait qu'elle développe de nouvelles formes en conduisant à de nouveaux contenus. C'est seulement pour un regard externe qu'une œuvre d'art a une forme, et *une seule*, qu'un traité dialectique a une forme, *une seule.* », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10, 1]*, p. 492.

271 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 36.

272 *Ibid*, p. 38.

273 « Ce n'est que lorsqu'elle s'est donné pour tâche de mettre les phénomènes à l'abri dans les idées – le τά φαινόμενα σώξειν de Platon – que cette différentiation en concepts échappe à tout soupçon de subtilité destructive. Leur rôle de médiateurs permet aux concepts des phénomènes de participer à l'être des idées. Et c'est ce rôle qui les rend aptes à cette autre tâche, tout aussi primitive, de la philosophie : la présentation des idées. Tandis que s'accomplit comme ce sauvetage des phénomènes par l'intermédiaire des idées, la présentation des idées se fait par la médiation de la réalité empirique. Car ce n'est pas en soi que les idées se présentent, mais uniquement par un agencement, dans le concept, d'éléments qui appartiennent à l'ordre des choses. Et ceci, par ce qu'elles en sont la configuration. », *Ibid*, p. 38-39.

274 *Ibid.*, p. 39.

contenus en elles. L'unité du phénomène réapparaît dans l'idée, en tant que sens, alors que la matérialité du phénomène ne réapparaît pas. L'idée participe pourtant du phénomène dans son unité, dans la mesure où la phénoménalité qui apparaît comme agencement de concepts dans l'idée, se donne comme interprétation[275]. Les idées touchent donc aux phénomènes « en les représentant »[276], en les traduisant.

> Les idées sont des constellations éternelles, et alors que les éléments sont saisis comme points à l'intérieur de ces constellations, les phénomènes sont en même temps dispersés et sauvés.[277]

La présentation des idées dessine un chemin qui va des phénomènes aux concepts et des concepts aux idées. Les idées apparaissent en tant que *configurations* de concepts. La pensée, pour revenir aux phénomènes, le fait par le biais des idées en tant qu'interprétation des phénomènes. L'interprétation se présente dans les mots de Benjamin comme un « agencement virtuel objectif »[278]. Ceci signifie que l'idée est cet agencement virtuel objectif des phénomènes. L'idée permet alors par le biais de l'interprétation de rassembler les phénomènes en une unité. C'est en cela qu'elle détermine l'« appartenance réciproque » des phénomènes[279]. Si le concept présente le phénomène comme une suite de points décousus, l'idée permet de rassembler ces points en une constellation qui fait sens.

b. 1. Un langage authentique

L'histoire comme montage

Benjamin cherche une forme de discours et donc une forme de pensée qui permette d'articuler ce que le langage courant ne peut pas. Le *montage* lui apparaît comme une méthode de pensée qui prend petit à petit la forme d'une méthode de construction, théorique et critique, de l'histoire. Nous pouvons dire que la préparation de ce concept prend la forme même de la pensée de Benjamin. Nous voulons dire par là qu'il prend la forme d'un aboutissement qui n'arrive qu'avec le développement de la totalité de sa pensée, c'est-à-dire fragment par fragment. Bruno Tackels comprend la méthode de développement de Benjamin comme une « posture d'ascèse »[280]. Benjamin impose à son écriture un style qui refuse délibérément d'expliciter le sens qu'elle fait émerger, par une forme qui s'affirme toujours à travers la totalité à laquelle elle fait référence, « à l'intérieur même de la structure de sa pensée ». Une explicitation théorique finie et des définitions claires des termes employés ne

---

275 « Car les phénomènes ne sont pas incorporés aux idées. Ils n'y sont pas contenus. Au contraire, les idées sont leur agencement virtuel objectif, leur interprétation objective. Si elles ne contiennent pas les phénomènes en les incorporant, et si elles ne se volatilisent pas dans des fonctions, dans la loi des phénomènes, dans *l'hypothesis*, alors la question se pose de savoir de quelle manière elles touchent aux phénomènes. », *Ibid.*

276 « Et voici quelle est la réponse : en les représentant. », *Ibid.*

277 « Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes. Cela veut d'abord dire ceci : elles n'en sont ni les concept ni la loi. Elles ne servent pas à la connaissance des phénomènes et ceux-ci ne peuvent en aucune façon être le critère de l'existence des idées. Au contraire, la signification des phénomènes pour les idées s'épuise dans leurs éléments conceptuels. Tandis que les phénomènes déterminent, par leur existence, par leur être-commun et par leur différence le champ et le contenu des concepts qui les embrassent, leur rapport aux idées est inverse, dans la mesure où l'idée, interprétation objective des phénomènes – ou plutôt de leurs éléments -, détermine d'abord leur appartenance réciproque. Les idées sont des constellations éternelles, et alors que les éléments sont saisis comme des points à l'intérieur de ces constellations, les phénomènes sont en même temps dispersés et sauvés. », *Ibid.*, p. 39 – 40.

278 *Ibid.*, p. 39.

279 *Ibid.*, p. 40.

280 « […] Benjamin a toujours refusé d'obtempérer aux exigences de la philosophie traditionnelle, en affirmant avec courage cette posture d'ascèse : les différents motifs de sa pensée n'ont pas à être développés extérieurement, ils se développeront bien par eux-mêmes, à l'intérieur même de la structure de sa pensée. », TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, éd. Actes Sud, paris, 2009, p. 571

se retrouvent pas toujours à première vue, mais seulement à travers l'ensemble qu'ils dessinent[281].

La vérité et le nom

Pour ce qui est du ressort de l'Idée et de la vérité qu'elle fait apparaître, il ne s'agit ni d'une « intuition intellectuelle », ni non plus d'un objet à visée intentionnelle[282]. Nommer[283] ce-qui-est, telle est l'entreprise de la méthode philosophique en tant que « détour ». Mais pouvons-nous penser l'acte de nomination, de même que celui qui constitue la méthode de présentation des idées, comme une appropriation ? Si *connaître, c'est avoir*[284] et nommer est ce qui permet en dernière instance la méthode du détour, le nom survient-il alors comme appropriation de ce-qui-est ?

Dans *L'origine du drame baroque allemand* il s'agit, pour Benjamin, de présenter le *Trauerspiel* en tant qu'image d'un monde et d'une époque. En d'autres mots, de présenter une idée à travers ses manifestations. Pour ce qui est du nom capable de représenter l'idée, Benjamin dit qu'il s'agit de déceler l'essence dans laquelle le nom devient « symbole » et donc d'exprimer quelque chose d'autre à partir de son contenu manifeste[285], une allégorie. Pour ce qui est de l'histoire, c'est à partir de l'interprétation de la valeur symbolique du nom que l'image peut être dialectisée. Pouvons-nous dire que la méthode de présentation en tant que méthode historique vise à faire entrer dans notre quotidienneté la capacité de nommer, de verbaliser et donc de partager et de comprendre ensemble ce-qui-est ? Nous nous demandons si Benjamin cherche à construire par sa méthode figurative une didactique qui a pour but de permettre un jugement collectif .

---

281 « Le concept de style philosophique n'a rien de paradoxal. Il a ses postulats. Ce sont : l'art du discontinu, par opposition à la chaîne des déductions ; la démarche patiente et obstinée du traité par opposition au geste du fragment ; la répétition des motifs par opposition à la platitude de l'universalisme ; la plénitude concise de la positivité par opposition à la polémique négative. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 37.

282 « Les idées ne sont pas données dans le monde des phénomènes. La question se pose donc de savoir, […], de quelle manière elles sont données, et s'il est obligatoire de confier le soin de rendre compte de la structure du monde des idées à une intuition (*Anschauung*) intellectuelle souvent invoquée. […]. Il est absolument impossible de penser l'être des idées comme l'objet d'une intuition, fût-ce une intuition intellectuelle. Car, même dans sa formulation la plus paradoxale, celle de l'*intellectus archetypus*, elle ne tient pas compte de ce caractère propre de la vérité, à savoir qu'elle est un donné, échappant en tant que tel à toute espèce d'intention, et à plus forte raison qu'elle n'apparaît pas elle-même comme intention. », *Ibid.*, p. 41.

283 « La structure de la vérité exige donc un être qui égale par son absence d'intentionnalité l'être simple des choses, mais qui lui serait supérieur par sa constance. La vérité ne consiste pas dans une visée qui trouverait sa détermination à travers la réalité empirique, mais dans un pouvoir qui donnerait d'abord sa forme caractéristique à l'essence de cette réalité. L'être détaché de toute phénoménalité qui seul a ce pouvoir en propre, c'est celui du nom. C'est lui qui détermine le caractère de donnée des idées. Mais celles-ci sont données moins dans une langue originelle que dans une perception originelle, où les mots possèdent le noble privilège de nommer, sans l'avoir perdu dans la signification, qui est liée à la connaissance. », *Ibid.*, p. 42.

284 « L'objet de la connaissance lui-même se définit par le fait que la conscience – transcendantale ou non – doit en prendre possession. Il conserve le caractère de possession. La présentation est secondaire par rapport à cet objet possédé. Celui-ci n'existe pas d'emblée comme une présentation de soi. Mais c'est justement cela que l'on peut dire de la vérité. La méthode, pour la connaissance, c'est le chemin qui amène à prendre possession de l'objet – fût-ce en le produisant dans la conscience ; pour la vérité, c'est la présentation d'elle-même, et par conséquent elle est donnée en même temps comme forme. Cette forme n'appartient pas en propre à une relation interne à la conscience, comme la méthodologie apparient en propre à la connaissance, mais à un être. », *Ibid.*, p. 32- 33.

285 « L'idée est quelque chose qui relève de la langue, et plus précisément, le moment, dans l'essence du mot où celui-ci est symbole. Dans la perception empirique, où les mots sont dégradés, ils ont un sens profane manifeste à côté de leurs aspects symbolique plus ou moins caché. C'est l'affaire du philosophe que de rétablir sa primauté, par la présentation, le caractère symbolique du mot, dans lequel l'idée se rend intelligible à elle-même, ce qui est à l'opposé de toute espèce de communication tournée vers l'extérieur. Et cela n'est possible, du fait que la philosophie ne peut plus prétendre au discours de la révélation, que par le retour de la mémoire à la perception originelle. », *Ibid.*, p. 42-43.

L'idée comme monade

> Chacune des idées est un soleil, et entretient avec les autres idées le même rapport que les soleils entre eux. La relation musicale des essences est la vérité. Leur multitude dénommée est dénombrable.[286]

De quelle *nécessité* se réclame Benjamin en essayant de caractériser les « essences », les Idées ? Est-ce pour réintroduire une philosophie platonicienne des idées ou est-ce pour donner corps à une théorie qui montre, dans l'exemplarité du phénomène, la distance qui le sépare des Idées ? C'est pour produire ce qu'il appelle le « langage formel de l'œuvre » (en matière d'art) à partir de l'exemplaire. Langage qui permet, selon Benjamin, de déceler le contenu d'une œuvre[287]. Pour ce qui nous occupe, c'est-à-dire la conception de l'image pour l'histoire, l'histoire se manifeste pour Benjamin dans les phénomènes particuliers, inhérents à une époque donnée.

Le bref exposé que nous venons de fournir à propos de la méthode tissée par Benjamin dès l'écriture de l'*Origine du drame baroque allemand* permet de comprendre préliminairement comment la méthode, en tant que présentation d'idées, devient présentation d'images dialectisées dans *Les Passages*[288]. Si le paradigme de la pensée de Benjamin évolue en passant de l'esthétique à l'historico-politique, sa méthode ne change pas complètement pour autant[289]. Est-ce que Benjamin s'efforce de retrouver l'élément monadologique, élément déjà exposé dans le livre sur *L'origine du drame baroque*, pour capturer le visage défiguré de l'histoire ? Benjamin passe-t-il de « l'image du monde » à l'image de l'histoire ? Passe-t-il de l'idée en tant que monade aux « phénomènes originaires » en tant qu'expression d'une époque dans sa culture ? À travers le personnage du flâneur, de la réalité de la foule, des descriptions de l'expérience de l'homme moderne pétri par la technique, Benjamin développe une singulière conception de l'histoire. Il s'agit de l'histoire de la culture du XIX^{ème} siècle qui ne prend pleinement corps qu'à travers le montage d'images dialectisées. Est-ce que la conception de l'image dialectique apparaît comme ré-nomination ? Et en tant que telle comme donation de sens à ce qui ne porte pas encore de nom ?

286« Ainsi les idées témoignent-elles de la loi qui dit ceci : toutes les essences existent dans un état d'autonomie et d'isolement parfait, hors d'atteinte des phénomènes, mais encore plus des autres essences. Comme l'harmonie des sphères repose sur le cours des planètes qui ne se touchent jamais, l'existence du *mundus intelligibilis* repose sur la distance infranchissable qui sépare les essences pures. », *Ibid.*, p. 44.

287 « Elles [les idée de tragédie ou de comédie] doivent être aidées en cela par une étude qui ne s'attache pas à partir de tout ce qu'on à jamais pu qualifier de tragique ou de comique, mais de quelque exemplaire, quitte à ne reconnaître cette qualité qu'à des fragments éclatés. Elle ne produit pas par là des normes destinées au critique. La critique, de même que les critères d'une terminologie – c'est là la pierre de touche de la doctrine des idées en matière de philosophie de l'art –, voilà qui ne peut se constituer à partir du critère externe qu'est la comparaison, mais seulement de manière immanente, en développent le langage formel de l'œuvre, ce qui fat surgir son contenu aux dépens de l'effet produit. », *Ibid.*, p. 54.

288 « Le XIX^{ème} siècle doit être traité ici selon une méthode analogue à celle employée dans le livre sur le baroque pour le XVII^{e}, mais en recevant du présent un éclairage plus net. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 2]*, p. 475.

289 « Quelle différence y a-t-il entre les phénomènes originaires qui se manifestent en tant qu'expression de faits économiques et les Idées dont parle le livre sur l'origine du drame baroque et qui se manifestent dans l'élément de l'empirie ? La représentation d'une vérité de caractère monadologique, qui était celle des premières œuvres de Benjamin, domina également *Les Passages* à tous les stades du travail et demeura encore valide dans les thèses « Sur le concept d'histoire ». Si, dans le livre sur le drame baroque (G.S., I, p. 288, trad. franç. p.46), l'Idée, en tant que monade, renferme en elle l'« image du monde », l'expression comme phénomène originaire, dans *Les Passages* contient en elle l'image de l'histoire. Les formes historiques concrètes dans lesquelles l'économie trouve son expression culturelle devaient permettre de saisir l'essence de la production capitaliste. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^{e} siècle*, Paris, Les éditions du Serf, 1989, p. 24.

b. 2. La dialectique et la langue authentique : une totalité mutilée, l'image d'une histoire qui ne se donne que par intermittences

> Dans le langage authentique, le mot « n'est pas l'expression d'une chose, mais l'absence de cette chose… Le mot fait disparaître les choses et nous impose le sentiment d'un manque universel et même de son propre manque.[290]

> Valéry affirme : « La pensée est, en somme, le travail qui fait vivre en nous ce qui n'existe pas. »[291]. Il pose la question rhétorique : « Que sommes nous donc sans le secours de ce qui n'existe pas ? »[292]. Ce n'est pas là de l'« existentialisme », mais quelque chose de plus vital et de plus désespéré : l'effort pour contredire une réalité au sein de laquelle toute logique et tout langage sont faux dans la mesure où ils participent à une totalité mutilée.[293]

Par rapport à l'usage de la méthode dialectique, on retrouve chez Herbert Marcuse[294] une explicitation de celle-ci qui, dans son emploi critique et moderne, rappelle la conception développée par Benjamin à propos de la fonction du nom et de la « *renomination* »[295]. Pour Benjamin, il s'agit de trouver des outils théoriques et pratiques qui permettent de décrire l'état d'aliénation d'un homme qui habite dans une époque entièrement dédiée au progrès économique et technique. Il s'agit d'expliciter l'état d'une civilisation qui accepte la barbarie comme étant la loi de sa culture. Pouvons nous dire que Benjamin cherche à faire un diagnostic de l'état d'aliénation de la civilisation ? Diagnostic qui s'offre à travers les signes de sa propre culture et qui conduit à la production d'un jugement prospectif qui permet à son tour de faire naître un *sens* dans l'histoire ?

Benjamin cherche à développer un concept critique et dialectique de l'histoire, concept susceptible d'exprimer cette « absence », dont nous font autant part Blanchot que Mallarmé dans les mots de Marcuse cités plus haut. Démasquer l'« absence » dont fait preuve envers elle-même la société moderne dans le dévouement à un culte d'aliénation, voici l'une des tâches de la méthodologie du montage. Il s'agit de trouver un langage qui permet de faire advenir la négativité à l'existence ou, dans des termes plus benjaminiens, faire voir le rêve d'une époque dans une image de réveil montrée par l'image dialectisée de celle-ci ; image qui réveille et révèle, à son tour, l'histoire de son rêve fantomatique. Trouver un nom qui n'efface pas l'histoire *humaine* mais qui au contraire lui rende justice, dans l'intermittence

290 BLANCHOT Maurice, *Le paradoxe d'Aytre*, *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, Juin 1946, p. 1580 et sq. *in* MARCUSE, Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, Paris, Les éditions de Minuit, 1968, p. 45.

291 VALÉRY Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, p. 1333.

292 *Ibid.*, p. 966.

293 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 46.

294 « La fonction libératrice de la négation dans la pensée philosophique dépend de la reconnaissance de la négation comme acte positif. Expliquons-nous : ce-qui-est *repousse* ce-qui-n'est-pas et, ce faisant, repousse ses propres possibilités réelles ; par conséquent, exprimer et définir ce-qui-est dans ces propres termes, c'est déformer et falsifier la réalité. La *réalité* est autre chose et bien d'avantage que ce qui est confié dans la logique et dans le langage des *faits*. On entrevoit ici le lien interne qui unit la pensée dialectique et l'effort de la littérature d'avant-garde : la tentative commune de briser le pouvoir que les faits ont sur le monde, et de parler un langage qui ne soit pas le langage de ceux qui établissent les faits, les invoquent sans cesse, et en profitent. Et comme l'empire de ces faits tend à devenir totalitaire, à absorber toute opposition, et à monopoliser l'univers entier du discours, l'effort pour parler le langage de la contradiction apparaît de plus en plus irrationnel, obscur, artificiel. La question ici n'est pas l'influence, directe ou indirecte, de Hegel sur la vraie avant-garde […] , dialectique et langage poétique, bien plutôt, se retrouvent sur un terrain commun./ Cet élément commun est la recherche d'un « langage authentique », le langage de la négation en tant que le Grand Refus d'accepter les règles d'un jeu dans lequel les dés sont pipés. L'absent doit être rendu présent, parce que la plus grande part de la vérité est en cette absence. », *Ibid.*, p. 45.

295 « 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-dessus les couches successives étouffées afin que brillent les « grands noms » de l'histoire. L'image dialectique en arrive donc à sauver le messianisme en péril, aux yeux de Benjamin. Car le *messianisme* qu'elle génère revient au fond à sauver l'humanité de son nom, à retrouver sous la masse grouillante des mots de l'histoire la pure force du nom, en montrant la tragique déchéance du nom humain dans les mots des choses. », TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, p. 618.

de ses apparitions. Un concept d'histoire qui n'efface pas le temps au profit d'un temps mort. Un concept d'histoire, pour finir, qui ne donne pas raison au progrès économique en tant qu'inéluctable et nécessaire devenir, mais qui lui offre le visage d'une catastrophe qui s'abat sur l'homme.

C. À la recherche d'une histoire concrète de la vie des hommes

> Défricher des domaines où seule la folie, jusqu'ici, a crû en abondance. Avancer avec la hache aiguisée de la raison, et sans regarder ni à droite ni à gauche, pour ne pas succomber à l'horreur qui, du fond de la forêt vierge, cherche à nous séduire. Toute terre a dû un jour être défrichée par la raison, être débarrassée des broussailles du délire et du mythe. C'est ce que l'on veut faire ici pour la terre en friche du XIX[ème] siècle.[296]

En vue de comprendre le sens que donne Benjamin à la « méthode dialectique »[297], nous devons nous appesantir sur l'élucidation de la méthode dialectique de Hegel afin d'entamer une compréhension claire de l'interprétation et du remaniement de celle-ci par Marx. Ainsi nous pouvons revenir par la suite à Benjamin et à son interprétation matérialiste et figurative de l'histoire pour tenter de réunir ces différentes considérations avec l'idée du montage afin de mieux comprendre la méthode historique de Benjamin et son objet historique, en vue de saisir le sens des images dialectiques. Pour ce faire nous commençons par un éclaircissement de quelques uns des différents termes de la dialectique hégélienne qui nous semblent essentiels. Ce passage peut paraître abrupt, en raison du fait qu'il est un éclaircissement de termes liés aux différents problèmes posés par la méthodologie d'une théorie matérialiste et figurative de l'histoire.

Benjamin utilise le concept hégélien de « Raison » comme principe directeur de l'histoire des hommes[298]. Ce principe, en tant que programme, doit lui permettre de « défricher des domaines où seule la folie, jusqu'ici, a crû en abondance ». Ce principe doit aider Benjamin à produire une compréhension des manifestations de ce qu'il considère relever du domaine de la folie au cours du XIX[ème] siècle, à travers une « méthode dialectique ». Quelle est la spécificité de la « méthode dialectique » dont se réclame Benjamin ? On voit que celle-ci est animée, de même que celle de Hegel, par une analyse qui interroge l'intérêt critique de chacun de ses objets[299]. Il s'agit, pour Benjamin, non seulement de tenir compte du « contexte historique » duquel émane tout objet pour la dialectique, mais aussi de « l'intérêt » prêté par la dialectique elle-même à ses objets.

Benjamin parle autant de « folie » que de « mythe » pour désigner la réification dont fait

296 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX[ème] siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 4]*, p. 473-474.

297 « On dit que la méthode dialectique consiste à tenir compte à chaque instant de la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de tenir compte de la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet. Et cette situation a toujours ceci de particulier qu'elle a le sentiment d'être elle-même préformée dans cet objet et surtout a le sentiment que l'objet en lui-même est concrétisé, qu'il est arraché à son existence antérieure et accède à la concrétion supérieure de l'être-maintenant. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX[ème] siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [0°, 5]*, p. 853.

298 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX[ème] siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 4]*, p. 473-474.

299 « Traiter le passé, ou mieux l'Autrefois, selon une méthode non plus historique mais politique. Faire des catégories politiques des catégories théoriques, alors qu'on n'osait les appliquer que dans la perspective de la praxis, parce qu'on n'osait les appliquer qu'au présent : voilà la tâche. La compénétration et le rappel dialectique des conjonctures passées sont la mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente. Mais cela signifie qu'il faut faire détonner l'explosif qui se trouve dans la mode (qui fait *toujours* référence au passé). », *Ibid.*

preuve la réalité de l'homme moderne dans une ère où le développement de l'humanité s'aligne avec celui d'un progrès économique effréné et totalisant. Ainsi l'usage que fait Benjamin de la dialectique, se rapproche de celui théorico-pratique, que l'on retrouve chez Marx en tant que dialectique matérialiste. Benjamin l'utilise pour comprendre l'expression matérielle du capitalisme, par rapport aux produits culturels qu'il engendre dans son développement[300]. Comment la « Raison », à laquelle Benjamin fait référence, permet-elle de déchiffrer, ou encore d'éclaircir la terre inexploitée du XIX^{ème} siècle ?

Son entreprise vise une compréhension de la superstructure qui émane en tant qu'expression *dans* les productions matérielles de l'infrastructure du XIX^{ème} siècle. Comment dans le but d'une présentation figurative de l'historie en tant que montage s'exprime l'usage de la dialectique chez Benjamin ? Nous commençons par une présentation de la catégorie de Raison chez Hegel, pour comprendre le renversement qu'opère Marx vis-à-vis de la méthode dialectique – renversement qui exprime le passage historique de l'idéalisme au matérialisme –, en vue de mieux cerner ultérieurement ce que Benjamin comprend par « application de la méthode marxiste »[301] et par « Raison ».

c. La raison dans l'histoire

> Une fin ultime domine la vie des peuples ; la Raison est présente dans l'histoire universelle – non la raison subjective, particulière, mais la Raison divine, absolue. […] L'histoire universelle n'est que la manifestation de cette raison unique, une des formes dans lesquelles elle se révèle ; une copie du modèle originel qui s'exprime dans un élément particulier, les peuples. La raison repose en elle-même et porte en elle-même sa fin ; elle se réalise dans l'existence et développe ses potentialités. La pensée doit prendre conscience de cette finalité de la Raison.[302]

La pensée de Hegel se présente comme une pensée limite. Idéaliste, elle fait reposer tout son système théorique sur *l'abstraction,* c'est-à-dire la réalisation de l'Esprit dans l'unité de l'idée universelle de Raison comme principe ontologique. Pourtant, la réalisation de la conscience de soi de l'Esprit fait entrer, au sein du système idéaliste de Hegel, une dimension pratique-concrète, celle de l'histoire.

Conscience de soi

Ce que Hegel appelle « conscience de soi » ainsi que « vérité » de l'Esprit[303], est définit comme processus d'avènement de la rationalité. La rationalité est autant travail de l'Esprit que moteur de l'Esprit. L'Esprit, pour Hegel, se déploie dans un mouvement dialectique, c'est-à-dire que le mouvement qui le caractérise est, pour commencer, celui d'une négation. L'Esprit se relie à ce qui n'est pas lui et s'aliène dans la négation que représente pour lui ce lien. Ce mouvement se voit redoublé par un deuxième, celui du retour à soi de l'Esprit. Le retour à soi n'est pas seulement la compréhension de la différence entre l'Esprit et ce-qui-n'est-pas-lui, mais aussi la compréhension de ce que l'Esprit est, en tant

300 « Lorsque Marx entrepris l'analyse du mode de production capitaliste, ce mode de production était à ses débuts. Marx orienta ses analyses de telle sorte qu'elles reçurent valeur de pronostic. Il remonta aux rapports fondamentaux de la production capitaliste et les représenta de telle façon qu'ils révélèrent ce qu'on pouvait encore, dans l'avenir, attendre du capitalisme. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935*), p. 68-69.

301 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} me siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 6]*, p. 477.

302 HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, p. 49.

303 « L'histoire universelle est la manifestation du processus divin absolu de l'Esprit dans ses plus hautes figures : la marche graduelle par laquelle il parvient à sa vérité et prend conscience de soi. », *Ibid.*, p. 97.

que produit du contact avec cet autre-que-lui. Selon Hegel le retour à soi de l'Esprit consiste pour l'Esprit à retrouver sa « substantialité » universelle. Le retour à soi, par la différence de ce qui n'est pas lui, est aussi la compréhension du mouvement qui permet à l'esprit de comprendre sa différence ; ce qui n'est rien d'autre que prendre conscience de la « rationalité »[304] qui structure la connaissance que l'Esprit a de lui-même. La compréhension que l'Esprit à de lui-même, la compréhension du mouvement qui permet à l'Esprit de se différencier, est comprise en termes de « subjectivité ».

Subjectivité

La *subjectivité*[305], chez Hegel, en tant que résultat du retour à soi de l'Esprit, apparaît comme « conscience de soi » de l'Esprit. Cette conscience de soi se donne dans une dimension historique. L'être devient, pour Hegel, sujet, conscience, et plus précisément conscience de soi, « subjectivité »[306]. Chez Hegel la métaphysique, c'est-à-dire l'étude de l'être en tant qu'être, devient une Logique. Nous définissons la logique comme l'étude de l'être selon les catégories du jugement logique. Métaphysique et logique formelles font donc l'objet d'un travail conjoint[307], signifiant que ce-qui-est n'est plus un objet séparé voire abstrait, mais un phénomène structuré selon les catégories du jugement comme étant l'objet d'une connaissance. L'être n'est plus pensé comme déterminé par des catégories relatives à la substance, comme dans la philosophie première chez Aristote, mais comme un « soi » qui se donne, en même temps qu'il est pensé. Est-ce à dire que, pour Hegel, sujet et objet sont donnés en même temps ? Pour Hegel, ce-qui-est, l'objet, est-il construit en même temps qu'il est pensé par l'Esprit ? Pouvons-nous dire que l'Esprit se retrouve dans chacune de ses représentations ?

304 « Mais l'immense contenu de l'histoire universelle est rationnel et doit être rationnel. Une toute-puissante volonté divine règne dans le monde ; elle n'est pas faible au point de ne pas pouvoir déterminer son contenu. Notre but est de connaître cette substantialité et pour la connaître il faut prendre conscience de la Raison ; il ne faut pas voir avec les yeux naturels ni penser avec l'entendement fini : il faut regarder de l'œil du Concept, de la Raison, qui pénètre la superficie des choses et transperce l'apparence bariolée des événements. », *Ibid.*, p. 51.

305 « Penser, penser qu'il est un Moi, voilà ce qui fait la racine de la nature de l'homme. En tant qu'Esprit l'homme n'est pas un immédiat mais essentiellement un être qui retourne à soi. Ce mouvement de médiation est un mouvement essentiel de l'Esprit. Son activité consiste à sortir de l'immédiateté, à la nier et à revenir ainsi en soi. Il est donc ce qu'il se fait par son activité. Le sujet, la véritable réalité, est seulement ce qui est rentré en soi. L'Esprit doit être compris uniquement comme son propre résultat. », *Ibid.*, p. 78.

306 « Le terme « inadéquation », en effet, implique un jugement de valeur : la pensée dialectique détruit l'opposition a priori de la valeur et du fait, en interprétant tout les faits comme les étapes d'un seul et même processus. Dans ce processus, sujet et objet son si intimement liés que la vérité ne peut être déterminée que dans la totalité sujet-objet : tous les faits expriment le connaître de même que le faire ; ils traduisent continuellement le passé dans le présent, et les objets « contiennent » ainsi la subjectivité dans leur structure même. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 42.

307 « La distinction traditionnelle entre la logique formelle et la métaphysique générale (ontologie) s'abolit dans l'idéalisme transcendantal qui envisage les formes d'être comme des résultats de l'activité de l'entendement humain. Les principes de la pensée deviennent ainsi également les principes des objets de la pensée, des phénomènes./ Hegel, lui aussi, croit en l'unité de la pensée et de l'être ; mais sa conception de l'unité, […], diffère de celle de Kant. L'idéalisme kantien admet l'existence des « choses en soi » séparées des « phénomènes », et met ces « choses » hors de la portée de l'esprit humain, par conséquent il les soustrait à la Raison. La philosophie kantienne creuse entre la pensée et l'être, ou entre le sujet et l'objet, un abîme que Hegel entend tout au contraire à franchir. La possibilité d'une telle jonction va être garantie par l'établissement d'une structure universelle de toute chose : être sera le processus de « comprendre » (*begreifen*) ou d' « appréhender » (*erfassen*) les différents états de l'existence et de les inclure dans l'unité plus ou moins permanente du « soi » ; ce sera se constituer activement comme « le même » à travers le changement. En d'autres termes : toute chose est plus ou moins un « sujet » ; et un mouvement de structure identique qui traverse tout le champ de l'être va unifier les mondes objectif et subjectif. », *Ibid*., p. 108.

Réalisation

L'être ou encore l'Esprit, en tant que subjectivité, est défini par Hegel comme un processus de « réalisation »[308]. Ce processus de réalisation, historiquement structuré, permet une compréhension de la dimension historique elle aussi comme réalisation. L'existence de la subjectivité devient, dans l'abolition de la distance entre la pensée et le phénomène, l'existence d'une subjectivité qui fait retour sur elle-même. Est-ce à dire que la pensée structure ce-qui-est, et donc que la conscience donne forme à l'être comme subjectivité ?

L'existence, pour Hegel, n'apparaît que comme négation de l'inadéquat, une réalisation de la subjectivité. La négation est définie comme l'*autre* de l'existant. Pouvons-nous dire que « l'existence » de la subjectivité chez Hegel, se définit comme un processus continuel de négation de la négation, ou en d'autres termes comme un processus continuel de réalisation ? Quand la « subjectivité « vient à soi » », ce retour doit être compris comme un accomplissement de la subjectivité. Dans les termes de Marcuse, cet accomplissement de l'existence de la subjectivité se traduit comme un « développement » qui « a un contenu rationnel ». Est-ce que nous pouvons considérer l'accomplissement de la subjectivité comme un retour sur soi de la raison, en tant que négation de ce qui est irrationnel ? L'existence de la subjectivité se traduit par un mouvement de réalisation de celle-ci dans le sens d'une négation de la négation, c'est-à-dire un retour à soi de la subjectivité. Nous pouvons désormais ajouter que, pour Hegel, la pensée dialectique établit une correspondance entre le fait et sa valeur, c'est-à-dire que ce-qui-est est défini dans son être selon le jugement qu'on porte sur lui. Cette correspondance s'établit grâce à un principe d'interprétation, qui réunit tous les faits comme « étapes d'un seul et même processus »[309]. Ce processus est inhérent à la réalité de la subjectivité dans son essence même, qui est celle d'être dialectique. Ce processus est-il dans sa totalité un retour à soi de la subjectivité ? Il n'y a pas de séparation entre la subjectivité et l'objet de la subjectivité, puisque la subjectivité constitue l'objet et l'objet constitue à son tour la subjectivité.

L'expérience du monde : l'aliénation / De l'ontologie à l'histoire

> La pensée dialectique part de l'expérience que le monde n'est pas libre : l'homme et la nature existent dans des conditions d'aliénation, ils existent comme « autres qu'ils ne sont ».[310]

L'aliénation est présentée, par Hegel, comme le mouvement de la réalité, entendu comme une lutte pour l'existence libre[311]. Pour Hegel ce mouvement est traduit de façon ontologique comme *constitutif* de l'existence de l'Esprit, alors que pour Marx il désigne un *moment* du développement de l'existence de l'homme vis-à-vis de ses conditions matérielles devenues conditions de survies.

L'existence de l'Esprit pour Hegel ne s'établit qu'en rapport avec ce que la subjectivité n'est-pas-elle, c'est-à-dire ce dont elle doit constamment entrer en contact pour perdurer dans

---

308 « La *réalité* est le résultat constamment renouvelé du processus d'existence – processus, conscient ou inconscient, au cours duquel « ce qui est » devient « autre que soi ». L'*identité* est uniquement la négation continuelle d'une existence inadéquate, le sujet se maintient lui-même tout en étant autre que soi. Chaque réalité, par conséquent, est *réalisation*, autrement dit un développement de la « subjectivité ». Cette subjectivité « vient à soi » dans l'histoire ; son développement a un contenu rationnel, définit par Hegel comme un « progrès dans la conscience de la liberté ». », *Ibid.*, p. 42-43.

309 *Ibid.*, p. 42.

310 *Ibid.*, p. 43.

311 « Rien n'est « réel » qui ne se maintienne dans une lutte à mort avec les situations et les conditions de son existence. Cette lutte peut être aveugle ou même inconsciente, comme dans le monde inorganique ; elle peut être consciente et concertée, comme dans le combat de l'humanité avec ses propres conditions et avec celles de la nature. », *Ibid.*, p. 42.

ce qu'elle est. Pour Hegel, la subjectivité en tant qu'identité, est le résultat du processus par lequel elle devient autre qu'elle-même : aliénation. Elle est le résultat du moment dialectique qui lui permet de retourner à soi par la négation du devenir autre qu'elle-même. Dans la « note sur la dialectique » de la préface à *Raison et révolution* Marcuse pose la détermination de la pensée de Hegel comme « la négation de ce qui est immédiatement devant nous »[312]. Pour Hegel, le devenir de la subjectivité et donc celui de la pensée est-il un continuel processus d'aliénation de soi et de négation de cette aliénation ?

La réflexion que développe Hegel à propos de la liberté nous permet de comprendre la facticité de ce qui se présente immédiatement, ainsi que son dépassement dans une dimension historique. Toujours à propos de la dialectique hégélienne Marcuse affirme que :

> La pensée « correspond » à la réalité seulement lorsqu'elle transforme la réalité en comprenant sa structure contradictoire. […] Tandis que la méthode scientifique conduit de l'expérience immédiate des *choses* à leur structure mathématico-logique, la pensée philosophique conduit de l'expérience immédiate de l'*existence* à sa structure historique, le principe de liberté.[313]

Le retour à soi de l'Esprit est déterminé par la mesure de compréhension qu'il possède du « caractère contradictoire de la réalité », c'est-à-dire le degré de conscience de l'aliénation du premier contact de l'Esprit avec l'autre-que-lui. La mesure de « correspondance » entre la pensée et la réalité se réalise dans un rapport de réappropriation de la négativité. Cette réappropriation comporte une transformation de la négativité en positivité. Est-ce le rapport de réappropriation qui entraîne la réalisation comme transformation, en termes de finalité ? Ou encore est-ce la finalité qui permet la réappropriation en termes de transformation de la négativité en positivité ? Comment s'effectue le passage de l'aliénation à sa positivité comme négation de la négation ?

La correspondance entre la « pensée » et l'« existence », c'est-à-dire la correspondance entre la pensée et la réalité comme réalisation, relèvent toutes les deux du principe de liberté. La liberté se donne comme la réalisation d'une fin ultime. Quand la correspondance de la pensée à l'existence est pensée de façon dialectique, cette correspondance s'effectue dans un rapport de « transformation ». Est-ce à dire que leur correspondance est transformation de l'une par l'autre ? Pouvons-nous dire que leur rapport est un rapport d'adéquation dans la transformation de l'une par l'autre ? Mais alors, si la liberté est définie comme transformation en positivité, voire transmutation de celle-ci, il n'y a de liberté qu'en comprenant le caractère contradictoire de la réalité ? Est-ce par le biais de la transformation du caractère contradictoire de toute facticité, comme négation de ce qui empêche la réalisation de la Raison dans l'histoire, que se relève le principe de liberté ? Pouvons-nous dire que la lutte entre la subjectivité et ce qu'elle doit affronter pour exister en tant qu'aliénation, forme la possibilité de la liberté ?

Le principe de liberté, entendu comme « structure historique » apparaît alors comme ce qui s'affirme en tant que métamorphose de la négation, négation de la négation. La structure historique de l'existence de la subjectivité permet la correspondance entre la pensée et l'existence comme existence libre, dans l'idée d'une finalité qui meut la subjectivité. La réalité de la subjectivité apparaît comme réalisation, devenir autre que soi et retour à soi, par la réalisation de la liberté comme fin en soi de l'Esprit. La réalité est alors définie comme le processus renouvelé de l'existence et de son résultat, dans la réalisation de l'existence libre, conscience de soi de l'Esprit dans la poursuite d'une œuvre. L'identité comme négation de

312 *Ibid.*, p. 41.
313 *Ibid.*, p. 43.

l'inadéquat fait apparaître le processus d'aliénation, comme lien nécessaire à l'autre que soi, et donc comme nécessaire à la possibilité de la liberté.

Catégories de la conscience historique : dialectique de la liberté

C'est dans le « changement »[314], première catégorie de la *conscience historique*, en tant que conscience de la métamorphose de l'existence et de la destruction perpétuelle de l'Esprit, que celui-ci perçoit l'histoire[315]. Pour Hegel, le produit de cette première catégorie permet à l'Esprit de se voir renaître à nouveau incessamment, et donc de réapparaître, autant comme produit du mouvement incessant de construction et de destruction inhérent « [aux] individus, [aux] peuples, et [aux] États qui existent un moment ». Mais dans cette réapparition de l'Esprit existe une affirmation toujours plus claire de la Raison.

Le produit de la première catégorie, celle du changement, est caractérisé en tant que capacité de « *rajeunissement* »[316] de l'Esprit. Le retour sur soi de l'Esprit est pour lui la capacité, dans la destruction perpétuelle du factice, de prendre conscience de lui-même par lui même, c'est-à-dire de revenir à son unité et totalité comme retour à soi. Prendre conscience donc de son existence comme processus de « réalisation », en tant que réalisation de la rationalité, dans une transformation perpétuelle, un « retour à soi » conscient de sa transformation selon une détermination rationnelle. Ces deux catégories ne prennent sens qu'à partir de la catégorie qui implique la finalité de l'œuvre qu'accomplit l'Esprit, la Raison.

Cette dernière catégorie, la Raison, est entendue comme la « recherche d'une fin en soi et pour soi ultime »[317]. Cette finalité qu'est la Raison permet à l'Esprit de continuer à travailler, c'est-à-dire à œuvrer à travers le changement dans le sens de la jouissance de lui-même, entendue toujours comme retour à soi. Cette catégorie meut l'Esprit et lui permet de renaître toujours plus proche du concret, ce qui signifie pour Hegel, toujours plus proche de la libération de lui-même vis-à-vis des impuretés de la facticité de l'abstrait immédiat. Les catégories dont il est ici question, c'est le cas de le dire, sont des catégories de la *conscience historique* que l'Esprit a de lui-même, puisque l'Esprit est conscience historique. La dernière de ces catégories est donc celle de la conscience que l'Esprit a du fait qu'il réalise sa subjectivité et donc son existence, selon « une œuvre […] une fin ultime »[318]. Quelle est la

314 « La première catégorie résulte du spectacle du changement perpétuel auquel sont soumis les individus, les peuples et les États qui existent un moment, attirent notre attention, puis disparaissent. C'est la catégorie du *changement.* », HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, p. 53.

315 « L'esprit, par son essence même, est soumis au temps, car il existe seulement dans le processus temporel de l'histoire : les formes de l'esprit se manifestent dans le temps, et « l'histoire du monde est une explicitation de l'Esprit dans le temps ». Il appartient donc à la dialectique d'envisager la réalité temporellement. La « négativité » qui, dans la *Logique*, détermine le processus de la pensée, apparaît dans la *Philosophie de l'histoire* comme la force destructrice du temps. », HEGEL G.W.F, *Philosophie der Weltgeschichtes* in *Sämtliche Werke*, Liepzig, Lasson, 1927, vol. I, p. 314. in MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 269.

316 « L'Esprit se répand ainsi dans l'histoire en une inépuisable multiplicité de formes où il jouit de lui-même. Mais son travail intensifie son activité et de nouveau il se consume. Chaque création dans laquelle il avait trouvé sa jouissance s'oppose de nouveau à lui comme une nouvelle matière qui exige à être œuvré. Ce qu'était son œuvre devient ainsi matériau que son travail doit transformer dans une œuvre nouvelle. Ainsi l'Esprit affirme-t-il ses forces dans toutes les directions », HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, p. 55.

317 *Ibid.*, p. 56.

318 « Tout doit contribuer à *une* œuvre. À la base de cet immense sacrifice de l'Esprit doit se trouver une fin ultime. La question est de savoir si, sous le tumulte qui règne à la surface, ne s'accomplit pas une œuvre silencieuse et secrète dans laquelle sera conservée toute la force des phénomènes. Ce qui nous gêne, c'est la grande variété de contraste de ce contenu. Nous voyons des choses opposées être vénérées comme sacrées et prétendre représenter l'intérêt de l'époque et des peuples. Ainsi naît le besoin de trouver dans l'Idée la justification d'un tel déclin. Cette considération nous conduit à la troisième catégorie, à la recherche d'une fin en soi et pour soi ultime. C'est la catégorie de la *Raison* elle-même, elle existe dans la conscience comme une foi en la toute-puissance de la Raison sur le monde. La preuve sera fournie par l'étude de l'histoire

finalité que représente la raison comme liberté ? En d'autres termes que détermine la finalité de l'Esprit comme fin ultime ?

La raison et la dialectique de la liberté : la fin ultime

> [L]a tâche de la connaissance, selon Hegel, consiste à reconnaître le monde comme raison, en interprétant tous les objets de pensée comme des éléments et les aspects d'une totalité qui devient un monde conscient dans l'histoire de l'humanité. [...] Le progrès de la connaissance, du sens commun au savoir, aboutit à la représentation d'un monde qui est négatif dans sa structure même, puisque le « réel » refuse et nie les potentialités qui lui sont inhérentes, lesquelles luttent de leur côté pour se réaliser. La Raison est ainsi la négation du négatif.[319]

Pouvons-nous considérer l'existence de la subjectivité, celle-ci en tant que réalisation de sa liberté, comme un devenir conscient de l'histoire ? Pour Hegel la catégorie de Raison s'établit comme fin ultime et comme telle, fait apparaître la dimension de la liberté qui n'est autre que la figure de l'Esprit dans celle du savoir absolu de soi. La catégorie de la Raison vis-à-vis de l'existence de l'Esprit lui permet de comprendre ce que nie son existence et de comprendre quel peut être le dépassement de cette négation. Ce dépassement s'effectue par l'accomplissement d'un but, d'une fin, en termes de liberté. La « recherche d'une fin en soi et pour soi ultime » comme réalisation de l'Esprit se traduit par une adéquation entre la subjectivité et son devenir comme réalisation d'elle-même. La subjectivité advient à l'existence sous la forme pleine de l'Esprit, et l'Esprit devient réalisation rationnelle dans l'histoire. La liberté implique-t-elle le choix du devenir de l'Esprit ? Nous disons que l'Esprit est conscience de soi, que son existence est réalisation. L'Esprit est « activité »[320].

> C'est seulement l'expérience de la liberté qui libère l'Esprit, bien qu'en soi et pour soi il demeure toujours libre.[321]

L'expérience de la liberté est définie par le fait que l'Esprit « se produit et se réalise selon la connaissance qu'il a de lui-même ; et il agit en sorte que ce qu'il sait de lui-même devienne une réalité »[322]. Mais cette connaissance est réalisation de sa propre finalité comme réalisation de la Raison. La première connaissance de l'Esprit se réalise dans l'homme, individu humain, et montre que l'Esprit est « sentant »[323]. Dans la mesure où l'homme se pense lui-même et recherche son objectivité comme réalisation, il devient, selon Hegel, conscient de la complexité de son être en tant que subjectivité. L'homme prend conscience qu'il est autant un « monde externe [qu'un] monde intérieur »[324]. Pour Hegel, c'est par la pensée que l'homme se « simplifie » et s'« intériorise », c'est par la pensée qu'advient la subjectivité comme telle. La pensée permet, selon Hegel, de distinguer l'immédiat de l'universel. L'expérience et la connaissance de la liberté sont définies par la représentation des fins universelles, en tant que connaissance de l'universel. Hegel soutient : « ce que l'homme est réellement, il *doit* l'être idéellement. Sachant le réel comme idéel, il cesse d'être un simple être naturel, livré à ses perceptions et désirs immédiats, à leur satisfaction et

elle-même. Car celle-ci n'est que l'image et l'acte de la Raison. », *Ibid.*, p. 55-56.

319 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 44.

320 « L'activité est son essence. », HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, p. 76.

321 *Ibid.*

322 *Ibid.*

323 « La première connaissance de l'Esprit, tel qu'il apparaît sous la forme de l'individu humain, nous montre qu'il est *sentant*. Il n'a pas encore ici d'objectivité», *Ibid.*

324 « Je cherche à me dégager de cette détermination, et en procédant ainsi je me divise d'avec moi-même. Alors, mes sentiments deviennent un monde externe et un monde intérieur. », *Ibid.*, p. 77.

leur création. Il en est conscient et c'est pourquoi il refoule ses désirs et met la pensée, l'idéel, entre la poussée du désir et sa satisfaction »[325]. Le fait que l'homme soit capable de penser et d'être par là capable de déterminer son être par la pensée fonde en lui la possibilité de la liberté. La pensée permet de scinder en deux l'être du désir, elle crée une zone de détermination rationnelle entre l'immédiateté du désir et sa satisfaction.

Cette détermination permet à l'homme d'agir selon des « fins » et de se déterminer selon « l'universel »[326]. C'est cela qui le différencie de l'animal et fait, pour Hegel, de l'homme un être de liberté. L'homme est indépendant car « il est capable de freiner le mouvement et de briser par là son immédiateté et sa naturalité »[327], et c'est cela même qui lui permet de se diriger selon ses propres déterminations, autres que celles du factice du lien naturel qui l'aliène. La raison apparaît alors comme le fondement de la liberté, en tant qu'elle détermine le caractère universel des déterminations naturelles de l'homme. Plus la fin qu'il poursuit est universelle, plus grande est alors la réalisation de sa liberté. L'aliénation s'avère principe constitutif de la réalisation de l'esprit qui commence toujours par se confondre avec la facticité. Il n'y a pas de conscience de soi sans aliénation préalable. Il n'y a pas de liberté possible sans un dépassement du mouvement premier de rapport au monde, qui est toujours pour Hegel, un rapport d'aliénation. Mais la finalité en tant que telle, apparaît alors comme liée à l'expérience. Est-ce un retour à la substantialité de l'expérience qui fonde la liberté ?

Selon Marcuse, Marx substitue au concept hégélien de Raison, celui du Bonheur[328] et par là toute l'analyse de l'aliénation change de statut. La réalisation de l'existence est pour Marx, à la différence de Hegel, synonyme de réalisation de l'être individuel, c'est-à-dire de l'existence de l'homme en tant qu'être générique, c'est-à-dire être universel[329]. L'humain n'existe qu'en relation aux autres, l'homme apparaît dans l'histoire comme un être qui réalise son existence par et avec les autres, comme un être social par la création de moyens matériels d'existence. La réalisation de la liberté se traduit comme réalisation de tous les hommes et s'établit comme finalité universelle. La finalité change alors de statut. Les termes de la dialectique, quand elle se transforme en dialectique matérialiste, changent. L'Esprit devient existence humaine concrète ; son aliénation ou négation, existence de l'homme en tant qu'être asservi ; et sa liberté en tant que négation de la négation, devient réappropriation de l'existence en termes de transformation du rapport d'aliénation. La transformation du rapport d'aliénation s'effectue par un chemin complexe qui débute par la compréhension de son étendue et de ses effets, pour affirmer ensuite le *besoin* de son abolition, entendu comme une nécessité humaine[330].

---

325 *Ibid.*

326 « Mais le désir humain existe indépendamment de sa satisfaction. Pouvant freiner ou laisser aller ses désirs, l'homme agit selon des *fins* et se détermine selon l'universel. Il doit déterminer quelle fin doit être imposée ; il peut même poser comme fin l'universel lui-même. Ce qui le détermine, c'est la représentation de ce qu'il veut. C'est là son indépendance : il sait ce qui le détermine. Ainsi il peut prendre comme fin le concept simple, par exemple sa liberté positive. », *Ibid.*, p. 78

327 *Ibid.*

328 « Pour Marx, une « association d'individus libres » implique une société dans laquelle ce n'est plus le procès matériel de la production qui dirige entièrement le cours de l'existence humaine. L'idée marxiste d'une société rationnelle suppose un ordre dans lequel ce n'est pas l'universalité du travail mais la satisfaction universelle de toutes les virtualités humaines qui est le principe de l'organisation sociale. Il envisage une société qui donne à chacun non selon son travail, mais selon ses besoins. L'humanité ne sera libre que lorsque la perpétuation matérielle de la vie sera fonction des capacités et du bonheur des individus associés. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 341.

329 « L'homme s'approprie son être universel de manière universelle, donc en tant qu'homme total. », MARX, Karl, *Manuscrits de 1844*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 148.

330 « L'abolition de la propriété privée est l'émancipation totale de tous les sens et de toutes les qualités humaines ; mais elle est cette émancipation précisément parce que ces sens et ces qualités sont devenus humains, tant subjectivement qu'objectivement. L'œil est devenu l'œil humain de même que son objet est devenu objet social, humain, un objet venant de l'homme et destiné à l'homme. Les sens sont devenus directement dans leurs *praxis* des théoriciens. Ils se rapportent à la

La raison

Pour comprendre le *besoin* que signifie le renversement, au sens littéral du terme, de la dialectique idéaliste à la dialectique matérialiste, nous nous aidons d'une petite histoire du concept de Raison. Petite histoire de la raison qui sert à conclure avec l'idéalisme. Cette définition implique plusieurs niveaux différents. Une certaine conception de la Raison prend naissance avec les Lumières. Le concept de Raison implique la dimension de la conscience et du choix, c'est-à-dire la conscience du fait que le monde peut être « façonné »[331]. C'est à travers le concept de Raison que le monde devient rationnel à son tour. L'homme entendu comme un être rationnel implique le fait qu'il peut construire et vivre au monde, non sous le commandement d'un principe divin, mais selon le choix délibéré de commander son existence[332]. Deuxièmement l'idée de Raison implique une normativité de celle-ci. L'organisation même de la société, ainsi que la capacité de « maîtrise » de la nature comme de l'ordre social, apparaissent comme devant être à la mesure des capacités de l'homme de façon à permettre « l'épanouissement des dispositions subjectives et objectives qui existent en l'homme »[333]. Telle est ici la définition d'une organisation rationnelle de la société. Pour finir, l'idée de Raison implique l'« universalité » de la pensée de l'homme[334]. Cette dernière affirmation inclut à son tour l'idée que la pensée forge des outils qui lui permettent de comprendre le monde en le façonnant à l'image de son progrès scientifique et philosophique.

Le concept de raison présente alors trois dimensions essentielles : la dimension du choix, celle de l'épanouissement et celle de la compréhension. À travers ces dimensions la notion de raison permet de comprendre l'existence de l'homme en termes de réalisation rationnelle, dans le sens de sa liberté comme réalisation d'une fin, comme le produit d'un libre choix.

Mais la Raison devient technique

Pourtant la raison, avec le progrès économique et technique, s'enfonce et sombre dans la confusion du factice. Avec le progrès technique qui lui aussi répond à une rationalisation, on fait de la raison sa propre annihilation.

> Les nouveaux processus de production qui tendaient à transformer le monde en un gigantesque marché exigeaient la maîtrise de la nature, dont on venait de découvrir les dimensions et les ressources. L'idée de Raison tombe ainsi sous l'emprise du progrès technique ; et l'on voit dans

chose pour la chose, mais la chose elle-même est un rapport humain objectif à elle-même et à l'homme et inversement. Le besoin ou la jouissance ont, de ce fait, perdus leur nature égoïste, et la nature à perdu sa simple utilité, car l'utilité est devenu l'utilité humaine. », *Ibid.,* p. 149.

331 « A partir du XVII[e] siècle, la philosophie avait complètement assimilée les principes de la bourgeoisie ascendante. Pour cette classe, la Raison était devenue le signe de ralliement critique au nom duquel elle combattait tout ce qui gênait son développement politique et économique. […]/ La notion de Raison n'est pas nécessairement antireligieuse. La Raison en effet admet la possibilité d'un monde qui serait la création de Dieu, et dont l'ordre serait orienté par un dessein divin ; mais à condition que l'homme garde le droit de façonner ce monde conformément à ses besoins et à son savoir. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 299.

332 « Que le monde soit rationnel implique en premier lieu la possibilité pour l'homme de le comprendre et de le façonner en toute connaissance de cause. », *Ibid.*

333 *Ibid.*, p. 299-300.

334 « Troisièmement, Raison implique aussi universalité : mettre l'accent sur la Raison, c'est affirmer que l'action de l'homme est celle d'un sujet *pensant* guidé par la connaissance conceptuelle. Outillé de concepts, le sujet pensant a le pouvoir de pénétrer les contingences et mécanismes obscurs de l'univers, et de parvenir par là à la connaissance des lois universelles et nécessaires qui gouvernent et ordonnent la diversité infinie des objets individuels. […] Ainsi, les concepts universels pourront devenir l'organon d'une *pratique* capable de transformer le monde. », *Ibid.*, p. 300.

> la méthode expérimentale le modèle de l'activité rationnelle, c'est-à-dire une procédure qui modifie le monde de manière à libérer et à actualiser ses virtualités. Le rationalisme moderne a ainsi tendu à envisager la vie individuelle aussi bien que la vie sociale sur le modèle de la nature.[335]

Selon Marcuse le principe rationnel gagne sur un terrain irrationnel. La technicité totale, en tant que maîtrise de la nature, apparaît comme un choix qui s'accorde à accomplir l'existence de l'homme en termes de liberté. Mais la rationalisation du monde fait à nouveau se montrer celui-ci comme « nature »[336], c'est-à-dire comme une force autonome qui dépasse la simple capacité humaine et la maîtrise à son tour.

Pourtant la rationalisation n'est pas à rejeter en bloc, elle est un principe qui admet dans son bon usage une compréhension selon ses formes générales tout objet réel. Marcuse déclare, à propos des concepts rationnels, que « l'abstraction véritable n'est ni une convention arbitraire, ni le produit de la libre imagination ; elle se trouve strictement déterminée par la structure objective du réel. L'universel est aussi réel que le particulier, il existe seulement sous une forme différente, en tant que force, *dynamis*, potentialité »[337]. Le propre de la raison est de forger des formes à partir du réel, formes qui permettent de le comprendre. Mais ces formes apparaissent ici comme des forces, c'est-à-dire des tendances à la forme de quelque chose. C'est par rapport à ces formes, dans la mesure où elles traduisent la « structure objective » de la réalité, que la raison trouve sa finalité, autant comme finalité critique, que comme finalité dans leur réalisation. Chez Hegel, par le changement, le rajeunissement et la finalité de l'Esprit, la Raison accède à une autre dimension de la compréhension du monde, celle-ci étant la dimension historique. Cette progression qu'est la connaissance de l'Esprit s'établit dans l'histoire comme progrès ou recul vers la rationalité.

La finalité de la raison ouvre sur la dimension pratique[338], dans un double sens, premièrement dans le sens où « [l]'idée de Raison implique la liberté d'agir conformément à la Raison »[339]; deuxièmement la dimension historique commençant toujours par l'empiricité, la finalité se relève être la connaissance à partir de celle-ci. Dans le cas matérialiste de la dialectique, le choix ouvre-t-il la dimension de l'avenir dans l'histoire ? Le progrès de la raison permet de comprendre ce qui conditionne et détermine l'Esprit ; dans le cas matérialiste de la dialectique le progrès de la raison permet de comprendre autant ce qui aliène la conscience que l'homme a du monde que les limites de la réalisation de sa liberté comme construction du bonheur. La compréhension hégélienne de l'histoire fait de la Raison le principe suprême de celle-ci. Pour Hegel, c'est la Raison qui façonne l'histoire et non pas l'inverse. Pour Marx, en raison de la nécessité de comprendre l'existence humaine réelle, c'est-à-dire l'existence dans son devenir historique à un moment déterminé de celui-ci, le

335 *Ibid.*, p. 301.

336« La puissance sociale, c'est-à-dire la force productive multipliée résultant de la coopération imposée aux divers individus par la division du travail, apparaît à ces individus – dont la coopération n'est pas volontaire mais naturelle – non comme leur propre puissance conjuguée, mais comme une force étrangère, située en dehors d'eux, dont ils ignorent les tenants et les aboutissants, qu'ils sont donc incapables de dominer et qui, au contraire, parcourt maintenant une série bien particulière de phases et de stades de développement, succession de faits à ce point indépendante de la volonté et de la marche des hommes qu'elle dirige en vérité cette volonté et cette marche. », MARX, Karl, *Philosophie*, *Idéologie allemande,* Paris, Gallimard, Collection folio/essais, 1982, p. 319.

337 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 300.

338 « Dire que la rationalité du sujet pensant est le fondement ultime de l'organisation rationnelle de la société, c'est reconnaître en dernière analyse l'égalité fondamentale de tous les hommes. Davantage : le sujet pensant, en tant que créateur de concepts universels, est nécessairement libre et sa liberté est l'essence même de sa subjectivité. On reconnaît cette liberté fondamentale au fait que le sujet pensant n'est pas enchaîné aux données immédiates de la réalité, mais qu'il est capable de les transcender et de les modifier sur le modèle des concepts. La liberté du sujet pensant implique donc aussi sa liberté morale et sa liberté pratique, car la vérité qu'il vise n'est pas l'objet d'une contemplation passive, mais une possibilité objective demandant à être réalisée. », *Ibid.*, p. 300-301.

339 *Ibid.*, p. 301.

rapport sera inversé. Pour Marx c'est la réalité de l'histoire des hommes, en tant que matériellement déterminée par une expression dans l'élaboration des moyens matériels d'existence et non pas la pensée, qui détermine l'existence même de la conscience[340].

c. 1. Une analyse matérialiste

L'objet de la philosophie doit être radical : le renversement

> C'est donc la *tâche de l'histoire*, une fois l'au-delà de la vérité disparu, d'établir la vérité de l'ici-bas. Et c'est tout d'abord la *tâche de la philosophie*, qui est au service de l'histoire, de démasquer l'aliénation de soi dans ses *formes profanes*, une fois démasquée la *forme sacrée* de l'aliénation de soi de l'homme.[341]

Pour Marx, la fin de la philosophie s'établit non pas comme l'abolition de toute pensée discursive mais comme la fin de la philosophie abstraite, c'est-à-dire comme la fin et le renversement de la philosophie idéaliste de Hegel. La fin de la philosophie est donc le commencement de la philosophie en tant que son objet ne doit pas être l'Esprit abstrait, mais la concrétude réelle de l'existence de l'homme et de sa réalisation[342].

Marcuse nous avertit en disant que « tous les concepts philosophiques de la théorie marxiste sont, en fait, des catégories sociales et économiques »[343]. La critique que Marx adresse à Hegel, par le biais de Feuerbach, en tant que critique de la religion, entend la réalité de la Raison comme un mythe[344] et lui permet de substituer au concept universel et abstrait de fin en soi et pour soi de l'Esprit, celui du bonheur de l'homme comme sa réalisation objective, fin en soi et pour soi de l'homme[345]. Il s'agit pour Marx de mettre l'homme et son devenir au sein du questionnement philosophique, questionnement qui se transforme en philosophie sociale. Il faut pour cela que la philosophie quitte le domaine de l'abstrait, pour joindre celui du concret. La philosophie doit quitter donc l'élément purement théorique, pour permettre à l'homme de construire sa réalité.

---

340 « Encore ne s'agit-il pas là, dès l'origine, de conscience « pure ». Dès l'origine, l'« esprit » est frappé par la malédiction d'être « entaché » de la matière, qui emprunte ici la forme de couches d'air agitées, de sons, bref la forme du langage. Le langage est aussi vieux que la conscience – il *est* la conscience réelle, pratique, aussi présente pour les autres hommes que pour moi-même, et, comme la conscience, le langage naît du seul besoin, de la nécessité du commerce avec d'autres hommes. », MARX Karl, *Idéologie allemande*, p. 314.

341 « C'est donc la *tâche de l'histoire*, une fois l'au-delà de la vérité disparu, d'établir la vérité de l'ici-bas. Et c'est tout d'abord la *tâche de la philosophie*, qui est au service de l'histoire, de démasquer l'aliénation de soi dans ses *formes profanes*, une fois démasquée la *forme sacrée* de l'aliénation de soi de l'homme. La critique du ciel se transforme ainsi en critique de la terre, la *critique de la religion* en *critique du droit*, la *critique de la théologie* en *critique de la politique.* », MARX Karl, *Philosophie*, *Pour une critique de la philosophie de Hegel,* Paris, Gallimard, Collection folio/essais, 1982, p. 90-91.

342 « Être radical, c'est saisir les choses à la racine, mais la racine, pour l'homme, c'est l'homme lui-même. La preuve évidente du radicalisme de la théorie allemande, donc de son énergie pratique, c'est que son point de départ est l'abolition radicale et *positive* de la religion. La critique de la religion s'achève par la leçon que l'*homme est pour l'homme l'être suprême*, donc par l'*impératif catégorique de bouleverser toutes les conditions* où l'homme est un être humilié, asservi, abandonné, méprisable […]. », *Ibid.*, p. 99.

343 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 304.

344 « La constatation amère que les tendances naturelles de l'homme ne trouvent pas d'expression satisfaisante prouve que, relativement aux réalités sociales, la liberté et la Raison sont un mythe. En établissant le règne de la Raison sur une humanité asservie, Hegel a commis une faute impardonnable contre l'individu. En dépit de tout progrès historique, proteste Feuerbach, l'homme est toujours dans le besoin, et sa « souffrance » constitue toujours le fait omniprésent auquel se heurte la philosophie. C'est la souffrance et non la connaissance qui est première dans les rapports de l'homme au monde objectif. « La pensée est précédée par la souffrance » [cit de *Vorlaüfige Thèsen zur Reform der Philosophie,* vol II, p. 230], et la réalisation de la Raison ne peut s'annoncer aussi longtemps que cette souffrance n'aura pas été éliminée. », *Ibid.*, p. 315.

345 « Nier la religion, ce bonheur *illusoire* du peuple, c'est exiger son bonheur *réel*. Exiger qu'il abandonne toute illusion sur son état, c'est exiger qu'il renonce à un état qui a besoin d'illusions. La critique de la religion contient en germe la *critique de la vallée de larmes* dont la religion est l'*auréole.* », MARX Karl, *Pour une critique de la philosophie de Hegel,*, p. 90.

Le but de Marx est non seulement théorique, mais aussi et surtout pratique : Marx recherche à libérer l'homme « afin qu'il pense et qu'il agisse, qu'il forge sa réalité en homme détrompé et revenu à la raison »[346]. Que signifie alors pour Marx de « détromper l'homme », de le faire revenir à la Raison ?

La structure de la réalité structure la théorie

Selon Marcuse, Marx reprend le principe dialectique hégélien selon lequel : « la structure du contenu (la réalité) détermine la structure de la théorie »[347]. Pour Hegel, cela veut dire que la structure de la réalisation de l'Esprit, qui détermine le savoir que l'Esprit a de lui-même, s'exprime à travers l'histoire et par des faits[348]. Puisque l'histoire ne se donne qu'empiriquement, la théorie doit, pour Hegel, découler de la réalité empirique. L'histoire se donne empiriquement mais l'élucidation des faits n'advient que par la pensée conceptuelle. Le contenu de l'histoire revient à l'expérience, mais c'est au concept que revient la recherche de l'élément « *pragmatique* » des faits empiriques. L'élément pragmatique de l'histoire pour Hegel est l'établissement du « contenu formel et général des faits ».

Pour Marx, l'élément empirique de l'histoire est étudié à travers le réel concret, c'est-à-dire au travers des « individus réels, de leurs action et de leurs conditions d'existence matérielles »[349] réelles. Pour Marx l'histoire ne peut être étudiée qu'à partir du lien que l'homme crée avec la nature qui l'environne et de la façon dont il arrive à y faire face en la transformant à son image. Il énonce que « [t]oute historiographie doit partir de ces bases naturelles et de leur modification par l'action des hommes au cours de l'histoire »[350]. Les hommes produisent leurs moyens d'existence face à la nature, transforment et maîtrisent cette réalité créée de leurs propres mains. Marx établit alors qu'« [e]n produisant leur moyens d'existence [que] les hommes produisent indirectement leur vie matérielle elle-même »[351]. Cette vie matérielle, comme production des moyens d'existence face à la nature, est alors comprise comme leur expression. En tant qu'expression elle signifie le « mode de vie de ces mêmes individus », c'est-à-dire que la façon dont les individus produisent leurs moyens d'existence est ce que ces individus sont en réalité. Pour Marx les hommes expriment ce qu'ils sont selon les moyens de production qu'ils utilisent ou créent pour pouvoir exister[352].

Ainsi le réel, pour l'histoire matérialiste, se construit à partir des créations des hommes qui

346 « La critique de la religion détrompe l'homme, afin qu'il pense, qu'il agisse, qu'il forge sa réalité en homme détrompé et revenu à la raison, afin qu'il gravite autour de lui-même, c'est-à-dire de son véritable soleil. La religion n'est que le soleil illusoire, qui gravite autour de l'homme tant que l'homme ne gravite pas autour de lui-même. », *Ibid.*, p.90.

347 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 317.

348 « L'histoire se réfère à ce qui s'est passé. À sa démarche semble s'opposer le concept qui se détermine essentiellement par lui-même. On peut certes assembler les faits de manière à donner l'impression que l'histoire se déroule immédiatement devant nous. Il est vrai qu'il s'agit aussi d'établir l'enchaînement des faits et de découvrir l'élément qu'on appelle *pragmatique*, et par conséquent les causes et les raisons des événements. À cette fin, peut-on penser, le concept est nécessaire sans que la pensée conceptuelle (*Begreifen*) entre pour autant dans une relation d'opposition avec elle-même. Pourtant, dans les considérations de ce genre, ce sont toujours les faits qui sont fondamentaux et l'activité du Concept se réduit au contenu formel et général des faits, à la formulation des principes, des règles et des maximes. C'est seulement lorsqu'il s'agit de tirer de l'histoire de telles déductions qu'on reconnaît la nécessité de la pensée logique, mais la justification de ces déductions doit provenir de l'expérience. », HEGEL G.W.F., *La raison dans l'Histoire*, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, p. 44.

349 MARX Karl, *Idéologie allemande,*, p. 305.

350 *Ibid.*, p. 306.

351 *Ibid.*

352 « Ce qu'ils sont [les hommes, les individus] coïncide avec leur production, avec ce qu'ils produisent aussi bien qu'avec la façon dont ils le produisent. Ainsi, ce que sont les individus dépend des conditions matérielles de leur production. », *Ibid.*, p. 306.

façonnent la nature afin de la contrer. Cette relation entre les créations humaines face au monde physique environnant et l'existence de l'homme se donne dans l'élément théorique du matérialisme sous la forme d'un rapport de réciprocité. La création de moyens d'existence façonne à son tour l'existence des hommes, c'est-à-dire que le rapport de réciprocité entre la nature créé pour survivre et l'homme fait retour en lui, le transformant à son tour. C'est ce retour de la praxis sur l'existence qui permet de fonder la première mouture de la dialectique matérialiste.

Marx écrit : « L'observation empirique doit, dans chaque cas particulier, faire ressortir empiriquement et sans aucune mystification ni spéculation le lien de la structure sociale et politique avec la production »[353]. La totalité étant déterminée par la forme dans laquelle les individus organisent ou subissent la production. L'analyse de Marx est une analyse matérialiste, au sens où elle prend naissance dans le fait empirique que l'homme est défini comme un être qui produit ses conditions matérielles d'existence et sa production, et celles-ci en retour conditionnent et expriment sa vie[354]. Sa production s'exprime à travers une multiplicité de liens entre les hommes, l'homme devient alors par besoin un être social.

L'analyse dialectique matérialiste comporte encore un tour, l'expression de la pensée de l'homme à travers son existence matérielle. Marx déclare que : « c'est à partir des hommes réellement actifs et de leurs processus de vie réel que l'on expose le développement des reflets et des échos idéologiques de ce processus »[355]. L'analyse va de l'élément empirique à l'élément formel universel. Cet élément universel s'exprime en tant qu'« idéologie ». Par idéologie nous comprenons l'ensemble des idées, des croyances et des doctrines relatives à un moment particulier du processus de développement des forces matérielles productives. Ces idées, croyances et doctrines ne sont pas toujours incarnées de façon consciente par ceux qui les véhiculent et subissent. De l'analyse empirique doit alors découler en clair le système de pensées engendré par la forme de vie et de production matérielle[356]. À l'analyse matérialiste s'ajoute le fait que toute production matérielle est à son tour production sociale d'idées correspondantes.

Marx expose alors que « ce n'est pas la conscience des hommes qui détermine leur existence, c'est au contraire leur existence sociale qui détermine leur conscience »[357]. Est-ce que cette production de « conscience » peut être considérée comme un épiphénomène de la production des moyens matériels de réalisation de l'existence de l'homme ?

L'activité vitale comme fait originaire de l'histoire des hommes

Si la production matérielle exprime la vie de l'homme, l'existence de l'homme conditionne à son tour sa conscience. L'histoire se révèle à travers l'analyse matérialiste comme étant celle de l'histoire de l'« activité vitale » des hommes[358]. L'histoire se dévoile comme une « science réelle, positive, [comme] la présentation de l'activité pratique, du

353 *Ibid.*, p. 307.

354 « On peut distinguer les hommes des animaux par la conscience, par la religion ou par tout ce que l'on voudra. Eux-mêmes commencent à se distinguer des animaux dès qu'ils se mettent *à produire* leurs moyens d'existence. », *Ibid.*, p. 306.

355 *Ibid.*, p. 308.

356 « La production des idées, des représentations, de la conscience est, de prime abord, directement mêlée à l'activité et au commerce matériel des hommes : elle est le langage de la vie réelle. Ici, la manière d'imaginer et de penser, le commerce intellectuel des hommes apparaissent encore comme l'émanation directe de leur conduite matérielle. […] Ce sont les hommes qui sont les producteurs de leurs représentations, de leurs idées, etc., mais ce sont les hommes réels, œu.vrants, tels qu'ils sont conditionnés par un développement déterminé de leurs forces productives et du commerce qui leur correspond jusque dans ces formes les plus étendues. », *Ibid.*, p. 307.

357 MARX, Karl, *Philosophie*, *Critique de l'économie politique,* Paris, Gallimard, Collection folio/essais, 1982, p. 488.

processus pratique de l'évolution des hommes »[359]. À partir de la présentation de l'activité vitale, pratique, interviennent plusieurs « conditions » pour une construction matérialiste de l'histoire.

La première de ces conditions est un « faire droit » à l'activité des hommes, ce qui signifie pour Marx un « faire l'histoire » par les hommes. Dans une vision matérialiste de l'histoire, ce sont les hommes vivants qui, par leur activité vitale, font l'histoire[360]. L'activité de production de moyens matériels d'existence apparaît comme répondant aux besoins des hommes. L'histoire de l'homme qui pêche est donc aussi l'histoire de ses besoins, l'histoire de sa faim. La réciprocité présentée plus haut entre l'activité, comme expression de la vie de l'homme, et de l'homme lui-même, fait apparaître l'histoire du besoin comme une progression dans laquelle un besoin satisfait amène avec lui d'autres besoins à satisfaire, de la même manière qu'une réponse engendre de nouvelles questions.

La deuxième des conditions pour une histoire matérialiste est celle de poser comme « premier acte historique » l'inébranlable volonté de création de nouveaux moyens en vue de maîtriser la nature. L'homme se crée lui-même, en créant des nouveaux moyens matériels en vue de son existence et en modifiant la nature, il se modifie lui-même. Toute modification de la nature est superposition d'une couche géologique dans l'univers matériel de l'homme, c'est-à-dire modification et ouverture de nouvelles possibilités pratiques envers l'univers physique environnant. Ce qui toujours en retour fait naître des nouveaux possibles pour l'homme[361]. Pour finir, Marx présente la famille comme la troisième condition à prendre en considération. Mais nous ne développons pas cette caractéristique.

Le matérialisme comme perspective méthodologique se charge de comprendre la production de la vie des hommes. La compréhension matérialiste de la vie fait apparaître le fait que tout état de la production de moyens matériels est un phénomène double, une « relation double, tant naturelle que sociale »[362]. Toute production humaine s'affirme comme une production sociale, car elle inclut nécessairement :

> Il en résulte qu'un mode de production ou un stade industriel déterminé est toujours lié à un mode déterminé de coopération ou à un stade social bien défini, et ce mode de coopération est lui-même une « force productive » ; que la quantité de forces productives accessibles aux hommes détermine l'état social, de sorte que « l'histoire de l'humanité » doit être étudiée et traitée en liaison avec l'histoire de l'industrie et du commerce.[363]

Toute production humaine se traduit, pour Marx, en force productrice, celle-ci étant le reflet d'un « stade » déterminé du lien social. Toute production humaine se présente alors comme le reflet d'un stade déterminé d'association entre les hommes. Tout moment de l'histoire correspond à une « force productive » particulière, c'est-à-dire à un lien social particulier. Cette « force productive » est définie à partir de « l'industrie et du commerce » entre les hommes, car tout progrès technique modifie tous les besoins humains, tout comme tout

358 « Sitôt décrit ce processus d'activité vitale, l'histoire cesse d'être une collection de faits inanimés, comme chez les empiristes, eux-mêmes encore abstraits, ou une action fictive de sujets fictifs, comme chez les idéalistes. », MARX Karl, *I.A.*, p. 309.

359 *Ibid.*

360 « [L]a première condition de toute existence humaine, [et] donc de toute histoire, c'est que les hommes doivent être en mesure de vivre pour être capables de « faire l'histoire. ». [...] La première règle de toute conception historique, c'est donc d'observer ce fait fondamental [l'activité de produire] dans toute son importance et tout son étendu, et de lui faire droit. », *Ibid.*, p. 311.

361 « La deuxième condition préalable, c'est que, une fois satisfait le premier besoin lui-même, le geste de le satisfaire et l'instrument créé à cette fin conduisent à de nouveaux besoins – et c'est cette production de nouveaux besoins qui constitue le premier acte historique. », *Ibid.*, p. 311- 312.

362 *Ibid.*, p. 313.

363 *Ibid.*

commerce est un lien en vue de l'assouvissement des besoins des hommes vivant ensemble. L'histoire des hommes pour Marx se donne alors comme la présentation d'un « lien matérialiste » entre les hommes[364].

La pensée de la pensée : Analyse critique et aliénation

Selon Marx, ce n'est que tardivement que la réflexivité, en tant que pensée de la pensée, intervient parmi les hommes. La conscience éclot dans l'analyse matérialiste de l'histoire comme réponse à un besoin entre les hommes, c'est-à-dire comme une force productive. Elle est le produit de la relation des hommes entre eux et non pas, comprise inversement, comme un principe abstrait qui détermine leurs actions. La pensée émane du rapport entre les hommes, elle émane du rapport qu'engendre la création de moyens matériels. La conscience naît donc de l'effort de l'homme, et non pas l'inverse[365]. C'est la force productive qui conditionne la conscience, c'est-à-dire que la conscience est comprise comme le reflet de cette force productive en tant qu'état donné d'un certain développement des forces productives elles-mêmes.

À partir de l'analyse matérialiste de l'histoire Marx entame une analyse critique de l'histoire[366], c'est ici que nous pouvons comprendre le caractère dialectique du matérialisme de Marx dans toute son étendue. L'analyse matérialiste de l'histoire des hommes ouvre sur une relation de réciprocité entre le caractère matériel de l'existence sociale de l'homme et sa conscience sociale. L'analyse dialectique, en tant qu'analyse critique, comprend cette réciprocité, dans sa totalité capitaliste, comme un rapport « faux »[367]. Rapport dont la vérité ne peut être comprise par la négation ou l'abolition de ce qui rend impossible la réciprocité vraie ou réelle. Par critique, Marx entend l'application pratique de l'histoire matérialiste, c'est-à-dire le fait qu'elle comporte comme présupposé le fait de « dénoncer » l'état d'inconscience de l'homme face au devenir de son existence et face aux forces productives qu'il ne maîtrise plus. Marx analyse cette réalité essentiellement par rapport au travail, comme force matérielle essentielle, productrice de l'existence de l'homme. Le travail se révèle être le principal producteur de dislocation entre ces deux domaines de l'existence matérielle des hommes. La division du travail, dans le régime capitaliste de l'économie, fait entrer en conflit l'homme comme production de soi et la gestion économique de cette même existence[368]. L'analyse critique de Marx rappelle qu'il ne s'agit pas pour la philosophie de

364 « Par conséquent, on constate, avant toute chose, un lien matérialiste des hommes entre eux, un lien déterminé par les besoins et le mode de production, et qui est aussi vieux que les hommes eux-mêmes – un lien qui adopte sans cesse de nouvelles formes et offre donc une « histoire », même sans qu'il existe un non-sens politique ou religieux d'aucune espèce qui serve spécialement à rapprocher les hommes. », *Ibid.*

365 « Le langage est aussi vieux que la conscience – il *est* la conscience réelle, pratique, aussi présente pour les autres hommes que pour moi-même, et, comme la conscience, le langage naît du seul besoin, de la nécessité du commerce avec d'autres hommes. Là où il y a relation, elle existe pour moi, alors que l'animal ne se « *rapporte* » à rien et n'a absolument aucune relation. […] La conscience est donc, dès l'origine, un produit social et le demeure aussi longtemps qu'il existe des hommes, tout simplement », *Ibid.*, p. 314.

366 « [La critique] ne se donne plus comme une *fin en soi*, mais seulement comme *moyen*. Son pathétique, c'est essentiellement l'*indignation* ; sa tâche, c'est essentiellement la *dénonciation.* », MARX Karl, *Pour une critique de la philosophie de Hegel*, p. 92.

367 « Ainsi la position matérialiste qui est à l'origine de la théorie marxiste énonce, premièrement, un *fait historique*, en manifestant le caractère matérialiste de l'ordre social établi, où une économie incontrôlée légifère sur toutes les relations humaines. Mais, en même temps, la position de Marx est *critique* car elle implique que le rapport établit entre la conscience et l'existence sociale est un rapport faux qu'il s'agit de dépasser, avant que puisse se manifester le rapport vrai : la vérité de la thèse matérialiste doit s'accomplir dans sa négation. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 318.

368 « De tout ce bourbier, nous retiendrons uniquement le fait que ces trois éléments, la force productrice, l'état social et la conscience, peuvent et doivent entrer en conflit, étant donné qu'avec la *division du travail*, il peut arriver, et il arrive en fait,

penser dans l'abstraction, mais d'avoir une prise réelle dans le monde. Marx atteste que « [l]a théorie devient réalité dans un peuple dans la mesure où elle est la réalisation de ses besoins. [...] Il ne suffit pas que la pensée tende à la réalisation, il faut que la réalité tende elle-même à la pensée. »[369].

En disant cela, il entend la philosophie comme une tâche pratique à accomplir, c'est-à-dire qu'elle n'a de sens que si elle pense le réel lui-même, à partir de la réalité matérielle de celui-ci et c'est en cela que la « réalité tende à la pensée ». La pensée doit servir de façon critique à démasquer les illusions propres à la pensée et à démasquer les illusions propres aux moyens dont l'homme se sert pour vivre, comprendre, donc, pour agir librement[370]. La philosophie se transforme en une tâche critique et pratique.

Aliénation comme désobjectivation : Manuscrit de 1844

Chez Marx l'histoire ne s'établit pas comme un processus ontologiquement déterminé comme pour Hegel[371], c'est-à-dire qu'il ne s'affirme pas comme essentiel à une supposée nature humaine ou à sa conscience, mais est compris comme inhérent à un processus historique socialement déterminé. La dialectique chez Marx se présente, à la différence de chez Hegel, non pas comme une structure ontologique propre à la réalité, mais en tant que moment de l'histoire et plus précisément, comme moment de « maturation » de l'histoire[372]. Le renversement que produit Marx par rapport à la pensée de Hegel consiste à faire partir la Pensée non pas de l'Être, ce dernier en tant que conscience, Esprit ou Raison abstraite, mais du fait concret de l'homme et de sa négativité, c'est-à-dire de la réalité de son aliénation

que l'activité spirituelle et l'activité matérielle, que la jouissance et le travail, que la production et la consommation échoient à des individus différents. La seule possibilité d'éviter ce conflit consiste, une fois de plus, à abolir la division du travail. », MARX Karl, *Idéologie allemande*, p. 316.

369 MARX Karl, *Philosophie*, *Pour une critique de la philosophie de Hegel,* p. 101.

370 « Les hommes se sont toujours fait jusqu'ici des idées fausses sur eux-mêmes, sur ce qu'ils sont ou devraient être. C'est d'après leur représentation de Dieu, de l'homme normal, etc., qu'ils ont organisé leurs relations. Les inventions de leur cerveau ont fini par les subjuguer. Eux les créateurs, ils se sont inclinés devant leurs créations. Délivrons-les des chimères, des idées, des dogmes, des êtres d'imagination qui les plient sous leur joug avilissant. Révoltons-nous contre cette domination des pensées. Apprenons aux hommes, dit l'un, à échanger ses illusions contre des pensées qui soient conformes à la nature de l'homme ; apprenons-leurs, dit l'autre, à prendre à leur égard une attitude critique ; à les chasser de leur tête, dit le troisième ! Vous verrez alors s'écrouler la réalité existante. », MARX Karl, *Idéologie allemande*, *« Conception matérialiste et critique du monde », Avant-Propos* in *Philosophie,* Paris, Gallimard, Collection Folio-Essais, 1982, p. 299.

371 « Selon Hegel, l'antagonisme gnoséologique que la tradition philosophique établit entre sujet (c'est-à-dire la conscience) et l'objet reflète un antagonisme historiquement déterminé. L'objet apparaît d'abord comme objet du désir, quelque chose à élaborer et à s'approprier afin de satisfaire un besoin humain. Mais, dans ce processus d'appropriation, l'objet se révèle comme l'« autre » de l'homme. L'homme n'est pas « avec lui-même » (*bei sich*) lorsqu'il a affaire aux objets de son désir et de son travail ; il dépend d'une puissance qui lui est extérieure. Il lui faut se mesurer à la nature, au hasard, aux intérêts des autres possesseurs. Dès lors, le développement du rapport entre la conscience et le monde objectif est un processus social. Il s'ensuit d'abord une « aliénation » totale de la conscience ; l'homme est dominé par les choses qu'il a lui-même créées. C'est pourquoi la réalisation de la Raison implique que l'on surmonte cette aliénation et que s'élabore une situation où le sujet se reconnaîtra et se possédera lui-même dans tout les objets. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale* ., p. 305-306.

372 « La dialectique marxiste est une méthode historique [...] : elle traite d'une *étape particulière* du processus historique. Marx reproche à Hegel de généraliser le mouvement dialectique en un mouvement de tout être, de l'être en tant que tel, et de ne parvenir ainsi qu'à « l'expression abstraite, logique, spéculative du mouvement de l'histoire » [MARX, Karl, *Manuscrits de 1844, Économie politique et philosophie,* Paris, Éditions sociales, 1962, p. 128.]. En outre, le mouvement auquel Hegel a donné cette représentation abstraite, et qu'il croyait général, ne caractérise en fait qu'une phase particulière de l'histoire de l'homme, à savoir « l'histoire de sa maturation » (*Entstehungsgeschichte*) [*Ibid.*]. La distinction faite par Marx entre l'histoire de cette maturation et « l'histoire véritable » (*eigentliche Geschichte*) équivaut à une délimitation de la dialectique. La *Entstehungsgeschichte* de l'humanité – Marx l'appelle aussi sa préhistoire – est l'histoire de la société de classes. La *véritable* histoire de l'homme commencera avec l'abolition de cette société. La dialectique hégélienne donne la forme *abstraite logique* du développement de la préhistoire de l'humanité, la dialectique marxiste son mouvement *concret* réel. La dialectique marxiste reste ainsi liée à la phase pré-historique. » MARCUSE Herbert*, Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale,* p. 364-365.

comme moment à dépasser. « L'objet radical de la philosophie doit être l'homme », telle est la critique qu'il oppose à Hegel.

Pour Marx le travail de l'homme apparaît comme séparé de son essence naturelle, cette dernière entendue comme objectivation de l'homme ou encore construction de soi en tant qu'« être générique »[373]. Par *être générique* nous entendons le fait que l'homme est un être de besoins, un être social, un être constructeur de monde, constructeur de nature, et en somme, un être constructeur de réalité. La production humaine, le travail, est donc séparé de son essence, et devient perte de l'homme et perte du monde, perte en somme du *monde-pour-l'homme.* C'est dans les *Manuscrits de 1844* que Marx définit l'aliénation en tant que perte de l'objet. Cette perte constitue donc, non seulement la perte de l'objet du travail, mais encore et à travers cette perte, la perte du monde[374]. L'homme ne travaille donc plus pour son humanité puisque avec la perte du monde il perd aussi la conscience de son objectivité, c'est-à-dire la conscience de ce qui peut le rendre un homme, soit, la perte de conscience de ce qui fait de son travail sa propre réalisation et celle de l'humanité.

Désormais l'homme n'est plus qu'une pure force de travail. Pourtant un phénomène étrange se produit, l'homme croit toujours, même en ayant tout perdu et en pensant que sa condition est naturelle, que se vendre, vendre sa capacité en tant que telle, lui est nécessaire. Pour lui être réduit à une fonction purement vitale lui semble évident. Dans les mots de Marx, l'aliénation en tant que désappropriation est due au fait que l'homme continue à se comporter « vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis d'une espèce réelle, vivante, parce qu'il se comporte vis-à-vis de lui-même comme vis-à-vis d'un être universel, donc libre »[375], alors qu'il a déjà tout perdu. Mais cette phrase n'a de sens que si l'on prend en compte le fait que l'homme continue nécessairement à faire de l'espèce son image et fait de celle-ci l'image de son agir aliéné. La vie générique d'une espèce dégénérée devient le moyen de survie de l'homme aliéné et ceci dans un rapport de pure nécessité. L'homme est devenu un animal dégénéré, il ne peut concevoir la vie qu'à l'image de sa dégénérescence.

À l'opposé, un homme conscient de sa condition se concevant lui-même comme étant libre, est libre car libéré de ses soucis vitaux immédiats. On dit que l'on ne peut concevoir la liberté qu'à partir du moment où l'on a réglé le problème urgent qu'imposent toutes les conditions nécessaires à la survie. L'homme en tant qu'être vivant est, comme tout animal, un être pourvu de besoins. Si nous considérons l'homme comme un être dont la spécificité est de s'affirmer en tant qu'être conscient du besoin de sa liberté, et un homme réduit aux pures fonctions vitales ne peut être un homme ni se considérer comme libre. Marx déclare que l'homme aliéné « se sent agir librement seulement dans ses fonctions animales : manger, boire et procréer, ou encore, tout au plus, dans le choix de sa maison, de son habillement, etc. ; en revanche, il se sent animal dans ses fonctions proprement humaines »[376], c'est-à-dire le travail. Pour l'ouvrier ce qui est animal devient alors humain et ce qui est humain, animal. L'aliénation produit un renversement de l'aperception que l'homme à de lui-même. L'homme qui est devenu ouvrier est réduit à sa fonction animale puisque tout, travail comme survie, lui est devenu étranger.

L'homme, nous dira Marx, se voit « [a]baissé intellectuellement et physiquement au rang de

373 MARX Karl*, Manuscrits de 1844, Économie politique et philosophie*, Paris, GF-Flammarion,p. 113.
374 « Le rapport de l'ouvrier au produit du travail en tant qu'objet étranger qui le tient sous sa domination. Ce rapport est en même temps le rapport au monde extérieur sensible, aux objets de la nature, monde qui lui est à la fois hostile et étranger. », *Ibid.*
375 *Ibid.*, p. 113-114.
376 *Ibid.*, p. 113.

machine, déshumanisé et réduit à une activité abstraite et à un ventre »[377]. La vie de l'homme est relayée à une pure capacité abstraite et aux besoins élémentaires ; par là à l'animalité. Il ne redevient humain que hors de l'usine, quand il est occupé à l'effectuation directe de l'assouvissement de ses besoins animaux. Mais, cet agir là est de l'ordre de la passivité et n'est en rien un acte qui exprime la liberté humaine. La vie humaine, dans ce rapport, est réduite à l'animalité tel que « [l]'animal se confond immédiatement avec son activité vitale »[378]. L'homme confond ainsi son activité vitale avec l'expression de son humanité. Son activité vitale n'est ni objet de conscience ni de volonté, et dans ce rapport, de même que l'animal, il ne produit que ce dont il a besoin immédiatement. Il produit alors *unilatéralement*[379], comme l'animal. L'homme cesse de produire universellement, perdant contact avec la nature et avec son espèce tout entière, il est transformé en animal par le travail, bête de somme par le capital.

Marx atteste que « [l]'aliénation de l'homme, plus généralement son rapport à lui-même, se réalise et se reflète dans son rapport à autrui »[380]. Cette perte d'humanité, de conscience, de liberté et de monde, engendrée par le travail devenu objet, qui engendre à son tour un nouveau rapport à l'autre. La dénaturation du rapport à autrui s'affirme comme conséquence directe de la perte d'humanité de l'homme qui travaille. La communauté des hommes est rompue en vue du bon marché. L'homme désolé, dénudé, seul face à la nécessité, ne peut plus reconnaître son semblable. Le travail est devenu un objet produit, qui reproduit l'« irréalité » de l'homme, sa « punition » et « la domination de celui qui ne produit pas sur la production et sur le produit »[381]. Le monde comme construction, par le travail de l'homme aliéné, ne peut donc être que dénaturation : perte du monde comme nature physique, perte de la relation sociale entre hommes et perte de l'homme par rapport à lui-même. Le travail aliéné, désobjectivant[382] car desobjectivé[383] est alors définit comme perte du monde-pour-l'homme[384], perte de l'homme pour lui-même[385] et comme construction d'une deuxième nature aliénée. Le rapport social, si on peut encore l'appeler comme ça, se transforme en échange d'objets, le monde, en un monde d'objets. On assiste à une dénaturation totale des valeurs qui servent à analyser et à interpréter le monde.

377 *Ibid.*, p. 58-59.
378 *Ibid.,* p. 115.
379 *Ibid.*, p. 115.
380 *Ibid.*, p. 117.
381 « De même qu'il engendre à partir de sa propre production sa propre irréalité, sa punition, et à partir de son propre produit une perte, un produit qui ne lui appartient pas, de même qu'il crée la domination de celui qui ne produit pas sur la production et sur le produit. De même qu'il se rend étranger à sa propre activité, de même il attribue à l'étranger l'activité qui ne lui est pas propre ». *Ibid.*, p. 119.
382 « [L]e travail est extérieur à l'ouvrier, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à son essence, que donc, dans son travail, l'ouvrier ne s'affirme pas mais se nie, ne se sent pas à l'aise, mais malheureux […]. », *Ibid.*, p. 112.
383 « L'aliénation de l'objet du travail n'est que le résumé de l'aliénation, du dépouillement, dans l'activité du travail elle-même. », *Ibid.*
384 « [L]e monde extérieur sensible cesse de plus en plus d'être un objet appartenant à son travail, un moyen de subsistance de son travail ; […]. », *Ibid.*, p. 110.
385 « Ce rapport est le rapport de l'ouvrier à sa propre activité en tant qu'activité étrangère qui ne lui appartient pas, c'est l'activité qui est passivité, la force qui est impuissance, la procréation qui est castration. C'est l'énergie physique et intellectuelle de l'ouvrier, sa vie personnelle – car qu'est ce que la vie si non l'activité ? – qui est transformée en activité dirigée contre lui-même, indépendante de lui, ne lui appartenant pas. C'est l'aliénation de soi comme, […], aliénation de la chose. », *Ibid.*, p. 113.

c. 2. *L'effort réifié de l'être social de l'homme*

Une application de la méthode marxiste

> [P]ar quelle voie est-il possible d'associer une visibilité <*Anschaulichkeit*> accrue avec l'application de la méthode marxiste ? La première étape sur cette voie consistera à reprendre dans l'histoire le principe du montage.[386]

L'analyse matérialiste de l'histoire que cherche à forger Benjamin se veut une *immersion dans la matière à traiter*. En reprenant les analyses de Marx et de Lukacs à propos du fétichisme de la marchandise, Benjamin tente un approfondissement de leurs interprétations. L'analyse de Lukacs présente le processus du fétichisme comme étant parvenu jusqu'à la conscience de l'homme. La recherche de Benjamin tend à trouver des formes qui permettent de caractériser la conscience aliénée. C'est donc à partir des analyses de la culture propre au monde capitaliste qu'il recherche un « caractère expressif » de celui-ci ainsi que de ses effets au sein de l'expérience. Benjamin trouve ce *caractère expressif* dans les produits « contemporains »[387] du phénomène du capitalisme avancé. Comment ce caractère *expressif* permet-il à Benjamin de bâtir une « image de l'histoire » en tant que vue sur les profondeurs du présent d'une société massivement réifiée ?

Dans ce contexte, l'utilisation de la dialectique marxiste permet l'élucidation des déterminations socio-historiques négatives que recèle la modernité[388]. Cette élucidation s'effectue sous la forme d'une interrogation vis-à-vis des manifestations culturelles du capitalisme dans « sa culture »[389], cette dernière comprise comme culture marchande, comme production de marchandise. Le « caractère fétichiste de la marchandise » devient, pour Benjamin, de même que pour Lukacs, la catégorie centrale de la naissance de la modernité capitaliste. Ce caractère est exposé, par Benjamin, en tant que « fantasmagorie » et par là, comme revêtant un caractère « sensible suprasensible »[390] particulier. La bizarrerie de la marchandise est étudiée dans le paroxysme même de la réification réelle qu'elle engendre, c'est-à-dire celle de l'absence ou encore celle de l'indifférence envers elle.

L'analyse de Benjamin tente de définir les fantasmagories, en tant que mystifications inhérentes au processus économique, comme se transposant dans la « fausse conscience »[391]

---

386 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 6]*, p. 477.

387 « Cette enquête qui porte, au fond, sur le caractère d'expression des tout premiers produits de l'industrie, des tout premiers bâtiments industriels, des toutes premières machines, mais aussi des premiers grands magasins, des toutes premières publicités, devient de ce fait doublement important pour le marxisme. Elle va tout d'abord faire voir de quelle façon l'environnement dans lequel la doctrine de Marx apparut influença celle-ci par son caractère expressif et non, par conséquent, par ses corrélations causales ; mais elle va montrer ensuite par quels traits le marxisme, lui aussi, partage le caractère expressif des produits matériels qui lui sont contemporains. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 7]*, p. 476.

388 « Le principe dialectique n'est pas un principe général indifféremment applicable à n'importe quel objet. Certes, tout les faits, quels qu'ils soient, peuvent être soumis à une analyse dialectique ; [...]. Mais de telles analyses nous ramènent à la structure du processus socio-historique et montrent qu'il est constitutif des faits analysées. Pour la dialectique, les faits sont les éléments d'une réalité historique déterminée et ils ne peuvent être dissociés. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale,* p. 363.

389 « Marx expose la corrélation causale entre l'économie et la culture. Ici, ce qui importe, c'est la corrélation expressive. Il faut présenter non plus la genèse économique de la culture mais l'expression de l'économie dans sa culture. Il s'agit, en d'autres termes, d'une tentative pour saisir un processus économique comme un phénomène originaire visible d'où procèdent toutes les formes de vie qui se manifestent dans les passages (et, dans cette mesure, dans le XIXe siècle). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 6]*, p. 476.

390 MARX Karl, *Le Capital*, *Livre premier*, 1867, *2e* éd, Paris, Presse universitaire de France, Quadrige, 2006, p. 81.

391 « La nouveauté est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Elle est à l'origine de l'illusion inhérente aux images produites par l'inconscient collectif. Elle est la quintessence de la fausse conscience, dont la mode est l'infatigable pourvoyeuse. Cette illusion du nouveau se reflète, comme un miroir dans un autre, dans l'illusion du toujours-

de la société du XIX[ème], peuplant son imaginaire et son quotidien. Les fantasmagories sont alors définies comme des « images de souhait »[392] et, en tant que telles, elles font appel autant à l'utopie du progrès qu'au luxe réalisé dans les vitrines ainsi qu'au rêve de bonheur immédiat propre à la société réifiée. À suivre nous clarifierons la forme marchande selon Marx, pour nous pencher ensuite sur l'interprétation fournie par Benjamin autour des effets profonds produits par celle-ci au sein du mode de perception et du mode d'existence des communautés humaines de la modernité industrielle.

La table se dresse sur sa tête en bois : La « forme » marchandise

Pour Marx, le caractère fétiche de la marchandise se traduit par une illusion vis-à-vis de l'objet produit en tant que marchandise. Marx affirme qu'il s'agit, pour ce qui est de la marchandise, d'un être « bizarre »[393], et en tant que tel d'un être crypté. Celui-ci, par le cachet *marchandise* substitue à la valeur d'utilité propre aux produits du travail, c'est-à-dire à ses propriétés subjectives, celles d'une égalité illusoire. Avec Marx nous nous demandons : « D'où provient donc le caractère énigmatique du produit du travail, dès qu'il revêt la forme marchandise ? » Et Marx nous répond alors « manifestement de cette forme elle-même »[394]. Qu'est-ce donc que la *forme marchandise* ?

La forme marchandise, nous la définissons brièvement, autant comme un « rapport valeur » que comme possédant une « forme valeur »[395]. La « forme valeur » est spécifiée comme la quantification du temps nécessaire pour produire une marchandise. Le « rapport de valeur » est déterminé comme la mise en relation de ses objets en tant que quantité de temps nécessaire à leur fabrication. Pour expliciter ce propos, le « rapport valeur » est intrinsèquement lié à « la forme valeur », car c'est l'interchangeabilité qui fonde la forme valeur dans toute son étendue. L'échange, comme échange de marchandises, détrône la valeur utile qui est en principe différente dans chaque produit du travail. Cette souveraineté de la valeur d'échange, par une illusion d'égalité, détruit la « non-égalité réelle »[396] entre les objets : transformation qui auparavant leur confère leur qualité d'interchangeabilité.

Du point de vue du producteur, cet échange d'objets traduit toujours un rapport social, mais celui-ci étant maintenant échange de « formes valeur », transforme le lien social du partage en échange social de la valeur des choses entre elles, ce qui fait qu'en établissant « par le fait » que tout travail social est l'égal d'un autre, l'échange social est un échange entre

pareil. De ce jeu de reflets naît la fantasmagorie de l'« histoire culturelle », où la bourgeoisie se repaît de sa fausse conscience. », BENJAMIN Walter, Œuvres *III, Paris, capitale du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 2000, p. 60-61.

392 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX[ème] siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935,* p. 36.

393 « Mais dès qu'elle entre en scène comme comme marchandise, elle se transforme en une chose sensible suprasensible. Elle ne tient plus seulement debout en ayant les pieds sur terre, mais elle se met sur la tête, face à toutes les autres marchandises, et sort de sa petite tête de bois toute une série de chimères qui nous surprennent plus encore que si, sans rien demander à personne, elle se mettait soudain à danser. », MARX Karl, *Le Capital, L, 1.*, p. 81.

394 *Ibid.,* p. 82.

395 « L'identité des travaux humains prend la forme matérielle de l'objectivité de valeur identique des produits du travail. La mesure de la dépense de force de travail humaine par sa durée prend la forme de grandeur de valeur des produits du travail. Enfin les rapports des producteurs dans lesquels sont pratiquées ces déterminations sociales de leurs travaux prennent la forme d'un rapport social entre les produits du travail. /Ce qu'il y a de mystérieux dans la forme-marchandise consiste donc simplement en ceci qu'elle renvoie aux hommes l'image des caractères sociaux de leur propre travail comme des caractères objectifs des produits du travail eux-mêmes, comme des qualités sociales que les choses posséderaient par nature : elle leur renvoie ainsi l'image du rapport social des producteurs au travail global, comme un rapport social existant en dehors d'eux, entre les objets. C'est ce quiproquo qui fait que les produits du travail deviennent des marchandises, des choses sensibles suprasensibles, des choses sociales. », *Ibid.*, p. 82-83.

396 « L'égalité *toto coelo* entre des travaux différents ne peut consister qu'en une abstraction de leur non-égalité réelle, qu'en leur réduction au caractère commun qu'ils ont en tant que dépense de force de travail humaine, comme travail humain abstrait. », *Ibid.,* p. 84.

choses, c'est-à-dire échange de valeurs d'échange. L'illusion est de croire que l'échange de valeurs est un échange naturel, inhérent à l'échange en général, et ne pas voir qu'il s'agit là d'un échange socialement, économiquement et historiquement déterminé. L'échange à titre d'interchangeabilité, c'est-à-dire comme échange d'une valeur inhérente à l'objet, traduit le fait que ce sont les objets qui s'échangent entre eux et qu'il ne s'agit pas d'un rapport entre personnes. Par là le travail se réduit à une production de forme valeur, l'abstraction étant totale, la contribution de chaque échange de valeurs restitue la forme sociale capitaliste. Tout échange est devenu échange de choses entre elles, le travail perd toute signification[397]. L'effort de l'homme apparaît comme réduit à la valeur de l'objet, il est donc chosifié, et mystifié par là-même en valeur d'échange.

La conscience réifiée

L'analyse que fait Lukacs du fétichisme dans *Histoire et conscience de classe* et dont Benjamin s'inspire pour la conception de la *fantasmagorie*, désigne le phénomène du fétichisme comme étant *le* problème structurel inhérent à la société capitaliste[398]. Il ne devient tel que dans le capitalisme avancé, c'est-à-dire au cours du « capitalisme *moderne* »[399]. Marx étudie le capitalisme naissant et le fétichisme n'apparaît pas encore sous ses effets les plus profonds. La thèse de Lukacs examine la marchandise comme « catégorie universelle de l'être social total »[400] et comme telle elle détermine tous les rapports de l'analyse.

Si le fétichisme, chez Marx, se donne comme une illusion propre à l'échange des marchandises, pour Lukacs, la forme marchande a pénétré tous les espaces de la vie au sein d'une société marchande. La forme marchande apparaît alors comme constitutive de la structure de toute la société moderne[401]. Lukacs affirme que la forme marchande pénètre « l'ensemble des manifestations de la société et les transforme à son image, au lieu de lier seulement de l'extérieur des processus par eux-mêmes indépendants d'elle et orientés vers la production de valeurs d'usage »[402]. Pour expliquer ce phénomène, il présente l'abstraction du travail humain, induite par la marchandise, comme répondant à un « principe de la rationalisation »[403] qui produit non pas seulement la dislocation du travail humain par l'échange mais production de valeurs. Ici l'abstraction devient génératrice d'une double dislocation et cette dernière influence autant la représentation de l'objet que la représentation du sujet du travail marchand.

Il est à noter qu'une transformation s'opère au niveau de l'activité humaine et de son objet, transformant respectivement ces derniers en travaux spécialisés ou encore en travaux sociaux privés dont le produit s'effectue en vue d'un échange de valeur. Cette transformation consiste à convertir le produit de ces travaux spécialisés en une pure forme valeur. Ce qui nous

397 « La valeur ne porte donc pas écrit sur le front ce qu'elle est. La valeur transforme au contraire tout produit du travail en hiéroglyphe social. Par la suite, les hommes cherchent à déchiffrer le sens de l'hiéroglyphe, à percer le secret de leur propre produit social, car la détermination des objets d'usage comme valeur est leur propre production sociale, au même titre que le langage. », *Ibid.* p. 85.

398 « [L]e problème de la marchandise n'apparaît pas seulement comme un problème particulier, ni même comme le problème central de l'économie saisie comme une science particulière, mais comme le problème central, structurel, de la société capitaliste dans toutes ses manifestations vitales. », LUKACS Georg, *Histoire et conscience de classe*, Paris, Les éditions de Minuit, 1960, p. 109.

399 *Ibid.,* p. 110.

400 *Ibid.*, p. 113.

401 *Ibid.*, p. 112.

402 *Ibid.*

403 *Ibid.*, p. 115.

intéresse est la dislocation produite par ce processus au sein du sujet lui-même car c'est là que réside la spécificité de l'analyse de Lukacs. Pour Lukacs, cette dislocation est étudiée par rapport à la spécialisation du travail. Spécialisation dans laquelle toutes les « propriétés et particularités humaines du travailleur apparaissent de plus en plus comme de *simples sources d'erreurs*, face au fonctionnement calculé rationnellement d'avance »[404]. Le producteur n'est qu'un rouage de plus et doit s'incorporer au mécanisme qui est mis en place en vue de la production. Un processus du travail entièrement mécanisé est le fond de cette tragédie. La systématisation répond à une éducation sensible du travailleur. Pour Lukacs, elle est retraduite en « une attitude *contemplative* »[405] qui depuis l'usine transparaît, par un processus de réciprocité, dans l'attitude de l'homme face au monde. La *passivité* est donc la première des conséquences dues à la forme marchande énoncée par Lukacs. La transformation entière de la personnalité par le processus mécanisé est la conséquence majeure de ce processus. L'usine mécanisée et le travail spécialisé ne sont que le prélude de la catastrophe où le monde devient tout entier un mouvement indépendant de la vie de l'homme.

Pour Lukacs, la société se retrouve morcelée par la spécialisation : « la décomposition mécanique du processus de production rompt aussi les liens qui, dans la production « organique », reliaient à une communauté chaque sujet du travail, pris un à un »[406]. Ce processus de réification au travail est aussi processus de réification de la conscience même de l'ouvrier. Pour Lukacs, tout processus de réification matérielle s'accompagne d'un phénomène de réification spirituel concomitant[407].

Cependant pour la conscience réifiée tout produit du travail, en tant que marchandise, s'affirme comme produit social et en tant que tel comme reflet de la vie sociale. Ce phénomène, ou encore cette confusion est décrite comme inhérente à la première forme de réification déjà décrite par Marx, celle qui est propre à la marchandise[408] en tant que telle. Mais, la conscience réifiée n'est pas seulement décrite en rapport à cette première figure de la réification, puisque la transposition de cet état de fait dans l'aperception que le sujet a de lui-même réapparaît dans cette même aperception. L'homme qui travaille, continue à intégrer le processus du travail et ses objets comme inhérents à lui-même, c'est-à-dire qu'il intègre toute manifestation matérielle de son existence comme la sienne propre. Tout produit du travail apparaît comme produit de son travail, indifféremment des mobiles de celui-ci et de la valeur humaine ou inhumaine de l'objet produit.

Cette confusion, selon Lukacs, est due au fait de la séparation entre le fondement économique de l'existence réifiée et les phénomènes de réification. Lukacs souligne le fait qu'il est nécessaire, pour comprendre le processus de réification moderne, de lier ces deux

404 *Ibid.*, p. 116.

405 « Cette soumission s'accroît encore du fait que plus la rationalisation et la mécanisation du processus du travail augmentent, plus l'activité du travailleur perd son caractère d'activité pour devenir une attitude *contemplative*. L'attitude contemplative vis-à-vis d'un processus mécaniquement conforme à des lois et qui se déroule indépendamment de la conscience et sans l'influence possible d'une activité humaine, qui, autrement dit, se manifeste comme un système achevé et clos, transforme aussi les catégories fondamentales de l'attitude immédiate des hommes vis-à-vis du monde [...]. », *Ibid.*., p. 117.

406 *Ibid.*, p. 118.

407 « [T]outes les conditions économiques et sociales de la naissance du capitalisme moderne, agissent en ce sens : remplacer par des relations rationnellement réifiées les relations originelles qui dévoilaient davantage les rapports humains. », *Ibid.*, p. 119.

408 « Précisément parce qu'en elles les relations, cachées dans la relation marchande immédiate, des hommes entre eux et avec les objets réels destinés à la satisfaction réelle de leurs besoins, s'estompent jusqu'à devenir complètement imperceptibles et inconnaissables, elles doivent nécessairement devenir pour la conscience réifiée les véritables représentantes de sa vie sociale. », *Ibid.*, p. 121.

dimensions. Sans quoi il n'est pas possible de percer à jour ses significations[409]. Il faut alors analyser les manifestations de la conscience réifiée pour appréhender les formes que prend, dans la modernité, le capital lui-même. Les formes plus vieilles de son apparition permettent alors de suivre leur évolution.

La méthode dialectique

La forme de la méthode qui permet de comprendre le phénomène moderne de réification sera alors une méthode *dialectique.* Selon cette méthode, les phénomènes de réification ne prennent sens qu'à partir du phénomène total les englobant. Pour comprendre la réification, Lukacs parle d' « apparence nécessaire »[410] vis-à-vis du renversement que signifie la réification en elle-même. Le sens d'un phénomène ne peut être compris qu'à partir de l'intelligibilité du tout qui lui donne sens. Dans une analyse de ce genre, le phénomène étudié, dit Lukacs, doit relever de sa « réalité en tant que devenir social ». Par « devenir social » nous comprenons la construction faussée mais *sociale* d'un rapport entre objets et donc un rapport fétichiste entre hommes ; par opposition à la construction d'un rapport entre volontés libres dans des rapports non réifiés. Le cas du rapport social réifié relève d'une illusion qui fait passer le rapport entre objets comme un rapport social. La méthode dialectique dont se réclame Lukacs vise à comprendre ce phénomène d'inversion ou de confusion des rapports. Pour Lukacs ce n'est pas l'ordre mathématico-économique, c'est-à-dire « l'ordre capitaliste de production » qui détermine le rapport de réification, mais une question idéologique et donc politique qui le précède.

Une perception réifiée : le résultat de la réification, le fantôme

Nous tentons maintenant d'expliciter comment, chez Benjamin l'analyse, de l'aliénation propre à la société capitaliste ainsi que la réification qu'elle engendre, en tant que mystification[411], se traduisent dans une recherche à propos des formes que prend l'expérience réifiée de l'homme confronté à une étape avancée du capitalisme, ainsi qu'à l'idéologie de ce dernier. Le caractère fétiche de la marchandise est interprété dans son rapport à l'imagination collective, ainsi qu'à l'expérience de l'homme moderne à travers les manifestations de la culture inhérente à l'ère qu'il habite. Il s'agit d'une conscience réifiée en

409 « Cette séparation entre les phénomènes de réification et le fondement économique de leur existence, la base permettant de les comprendre, est encore facilitée parce que ce processus de transformation doit nécessairement englober l'ensemble des formes d'apparition de la vie sociale, pour que soient remplies les conditions d'une production capitaliste à plein rendement. », *Ibid.*, p. 123.

410 « Ce changement continu des formes d'objectivité de tous les phénomènes sociaux dans leur action réciproque dialectique continue, la naissance de l'intelligibilité d'un objet à partir de sa fonction dans la totalité déterminée dans laquelle il fonctionne, font que la conception dialectique de la totalité est seule à comprendre la *réalité en tant que devenir social.* C'est seulement dans cette perspective que les formes fétichistes d'objectivité, engendrées nécessairement par la production capitaliste, sont dissoutes en une apparence que l'on comprend en tant qu'apparence nécessaire, mais qui n'en reste pas moins une apparence. Les rapports réflexifs de ces formes fétichistes, leurs « lois », surgies elles aussi nécessairement de la société capitaliste, mais dissimulant les rapports réels entre les objets, se montrent comme les représentations nécessaires que se font les agents de la production capitaliste. Elles sont donc objet de connaissance, mais l'objet connu dans et par ces formes fétichistes n'est pas l'ordre capitaliste de production lui-même, c'est l'idéologie de la classe dominante. », *Ibid.*, p. 32-33.

411 « La production capitaliste de marchandises a pour conséquence mystificatrice de transformer les rapports sociaux entre individus en « qualités des choses elles-mêmes (la marchandise), et, davantage encore, de transformer les rapports de production en une chose (l'argent) »*. Cette mystification provient du mode de production particulier des marchandises, mode selon lequel les individus isolés travaillent indépendamment les uns des autres et ne peuvent satisfaire à leurs propres besoins que par le truchement des besoins du marché […]. », MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 325-326.

délire, et la fantasmagorie traduit une dimension située entre l'imaginaire collectif et la réalité sociale de la conscience réifiée[412]. L'expérience qui se manifeste dans ce que Benjamin appelle « l'inconscient du collectif »[413] est empreinte de « mythes » et de « folie »[414]. Le XIX^{ème} siècle habité et habitué au fantôme de la marchandise voire possédé par celui-ci, donne naissance à un homme qui habite dans l'acceptation d'un monde d'ambiguïtés, et qui se représente le monde à travers elles[415].

Marx affirme que le résultat de la mystification « présente les rapports sociaux réels entre les hommes comme une totalité close de rapports objectifs, masquant ainsi leur origine, leur mécanisme de reproduction et la possibilité de leur transformation. Elle dissimule surtout le noyau et le contenu humain de ces rapports »[416]. L'analyse de la marchandise de Benjamin est spécifiquement dédiée à la compréhension de cette dissimulation et de ce qu'elle engendre. Benjamin cherche donc à comprendre l'expérience que forgent les conditions matérielles de production du capitalisme moderne. À partir d'un questionnement lukacsien, il cherche à comprendre la forme que donnent à l'expérience les nouveaux modes de production et de reproduction du capitalisme, ainsi que la forme sociale réifiée qui émane à son tour des nouveaux modes de production et d'échanges marchands. La marchandise, en tant que catégorie centrale du rapport de l'homme au monde, transcende toutes les catégories sociales et couronne l'expérience de l'homme moderne.

La réalité d'une fantasmagorie

> Le collectif qui rêve ignore l'histoire. Pour lui, les événements se déroulent selon un cours toujours identique et toujours nouveau.[417]

Pour Benjamin, le XIX^{ème} siècle, avec ses nouveautés techniques et économiques du fait qu'elles s'expriment dans une perspective qui les met incessamment en avant, se révèle comme un siècle où l'expérience, en tant qu'acte d'appartenance au monde, se voit modifiée considérablement. L'histoire des hommes modernes est alors autant composée par le rapport technique par lequel l'homme transforme la figure du monde et ses conditions de vie que par le rapport économique et politique à celui-ci. Ce rapport se cristallise au XIX^{ème} siècle dans ce que Benjamin appelle un « univers fantasmagorique »[418].

Nous pouvons dire avec Benjamin que ce qui fonde le rapport fantasmagorique au monde dans la modernité est une « représentation chosiste de la civilisation ». Cette représentation se voit maintenant redoublée d'une approche différente. À la définition de cette « représentation » s'inclut ici son lien au sujet morcelé du fétichisme. L'objet de cette

412 « L'essentiel de l'approche de Benjamin porte justement sur cette rencontre du réel et de l'imaginaire, de l'aliénation et de l'utopie. La « zone où oscillent histoire et magie », loin d'être le signe d'un échec à théoriser constitue bien au contraire l'espace exposé aux plus fortes tensions dialectiques, à partir duquel tout prend relief et vie car s'y cristallisent l'histoire passée et l'histoire présente. […] Loin de situer son approche « au carrefour de la magie et du positivisme », c'est précisément cette magie, cette présence de l'archaïque dans le mythique, l'élément fantasmagorique, qu'il se proposait de dialectiser. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 451- 452.

413 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

414 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 4]*, p. 473-474..

415 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 43.

416 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 327.

417 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 14]*, p. 850-851.

418 « Notre enquête se propose de montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier rentrent dans l'univers d'une fantasmagorie. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

représentation, celui que l'homme du dix-neuvième siècle se fait du monde et de la nature, de lui-même et de son être générique, se montre au contraire comme une unique mise en avant des inventions propres au siècle sans lui présenter une image claire de lui-même. L'homme n'a pas conscience de la portée de la disparition qu'engendre cette représentation, disparition qui n'est autre que le chapitre de l'histoire qui introduit une image nouvelle de la vie dans laquelle l'humanité apparaît comme damnée. La question posée, par rapport à l'ambiguïté de ce rapport au monde, devient celle de l'histoire selon les présupposés qui dirigent et empêchent un rapport critique envers la réalité que crée cette représentation. Benjamin affirme que cette « représentation chosiste » transforme l'image que la civilisation se fait d'elle-même et fait naître en lieu et place ce qu'il nomme des fantasmagories.

Les fantasmagories semblent alors correspondre à l'image que l'homme se fait de lui-même à travers un monde d'objets qui ne lui appartient plus, mais qu'il croit tout de même posséder. La fantasmagorie retraduit les valeurs sur lesquelles repose l'aperception des différents niveaux de compréhension du monde pour l'homme du XIX^{ème} siècle. La question sous-jacente posée par les fantasmagories correspond à celle de l'appartenance et de la non-appartenance de l'homme au monde qu'il habite. Nous essayons de comprendre cette transformation ainsi que l'injonction sur laquelle cette transformation repose, comme génératrice, à son tour, de rapports au monde décrits comme étant des rapports mythologiques.

D. Une nouvelle interprétation de la réification

d. Sur l'ambiguïté

Benjamin trouve dans les manifestations culturelles inhérentes au XIX^{ème} siècle une source de phénomènes permettant de voir à l'œuvre l'ambiguïté propre au fétichisme dans ses effets sur l'expérience que l'homme fait du monde[419]. La signification de cette ambiguïté est alors redéfinie. Benjamin reprend l'analyse du fétichisme induit par la forme marchande selon le rapport que la « gestion capitaliste » imprime sur la réalité tout entière et notamment sur l'expérience humaine. Le phénomène de la réification se transforme en un phénomène qui atteint une nouvelle couche de la réalité. Le monde en tant que fruit d'un rapport aliéné transperce, selon Benjamin, les couches les plus profondes de l'expérience et vient s'imprimer dans le rapport perceptif immédiat. Pour caractériser cette ambiguïté, Benjamin parle « d'ivresse ». L'ivresse est le propre de la perception réifiée, c'est-à-dire le propre de la perception du sujet morcelé du capitalisme. Ici, la perception du sujet morcelé du capitalisme est une perception ivre : cette ivresse se montre liée à ce que Benjamin appelle une « fiction ». Nous nous demandons quel est alors le statut de cette « fiction pour la pensée » inhérente à l'ivresse de cette perception aliénée ?

419 « Marx a montré dans son chapitre sur le fétichisme de la marchandise à quel point le monde économique du capitalisme paraît ambigu – une ambiguïté qui est considérablement accrue par l'intensification de la gestion capitaliste. Cela est très nettement perceptible, par exemple, dans les machines qui accroissent l'exploitation au lieu d'alléger le sort des hommes. Ne faut-il pas voir là, d'une manière générale, une corrélation avec l'ambivalence des phénomènes avec lesquels nous avons à faire au XIX^{ème} siècle ? Une signification jusqu'à présent inconnue de l'ivresse pour la perception, de la fiction pour la pensée ? », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K, 3, 5], p. 412.

Une nouvelle analyse pour une nouvelle réification

Le phénomène de la réification est ici étudié sous l'angle de l'expérience, dans une double perspective. Premièrement, celle-ci s'exprime de façon abstraite, dans ce que Benjamin appelle une « transposition idéologique »[420]. Deuxièmement, cette transposition qui correspond à une représentation du monde, guidée par une volonté qui reste à définir, atteint la perception en tant que rapport sensible immédiat. La méthode figurative vise alors à *montrer* les fantasmagories, ainsi qu'à redoubler la présentation de celles-ci d'une *interprétation* qui cherche à comprendre autant ses présupposés que ses effets.

L'analyse matérialiste de l'histoire, pour Benjamin, prend pour élément symptomatique exprimant le phénomène d'aliénation la culture propre à la naissance de l'économie-politique capitaliste de la société du XIX^{ème} siècle, cette étude se précise avec l'analyse du phénomène de la reproduction technique des œuvres. Ces éléments lui permettent d'établir une réflexion à propos des mobiles idéologiques que recèle la forme marchande, et qui constituent peut-être la base d'une possible interprétation des causes et des effets qu'elle engendre au niveau perceptif. Il s'agit donc d'une critique qui vise une analyse de l'idéologie du capitalisme à partir de ses manifestations sensibles les plus immédiates, ainsi que d'une description symptomatique de l'expérience qui s'effectue dans ces conditions.

Un rapport expressif

L'analyse matérialiste de l'histoire, de Benjamin, entame alors sa propre interprétation du rapport entre la pensée et l'expérience vis-à-vis des conditions matérielles d'existence de la société du XIX^{ème} siècle. Nous arrivons alors à la question des liens entre superstructure et infrastructure. En quoi consiste la particularité de l'analyse de Benjamin ? L'analyse de la superstructure ne comprendra pas celle-ci en termes de *reflet* de l'infrastructure, mais plutôt en termes d'*expression*[421]. À la différence de Marx, qui selon Benjamin établit entre les deux un rapport causal, Benjamin décrit plutôt un rapport qui permet de voir à travers les manifestations matérielles des conditions de vie des hommes, non pas seulement les causes qui détermineront sa pensée, mais aussi un nouveau rapport au monde.

Si le rapport entre superstructure et infrastructure, selon Marx, est celui d'une pensée qui *émerge* de ce que les conditions de vie lui permettent, pour Benjamin la pensée et l'expérience de cette réalité apparaissent comme *exprimant* les conditions matérielles de vie. Est-ce à dire que la pensée réapparaît, dans un rapport au monde aliéné, comme première et imprime sa forme à la réalité ? Est-ce à dire que ce nouveau rapport d'expression décrit par Benjamin annonce que l'idéologie du capitalisme, ou la pensée propre au phénomène de la marchandise, qui naît dans un premier temps des conditions matérielles de survie, apparaît maintenant au contraire comme première dans la définition des termes du rapport dialectique

420 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

421 « [S]i l'infrastructure détermine dans une certaine mesure la superstructure, dans le matériau de l'expérience et de la pensée, mais si cette détermination ne se réduit pas à un simple reflet, comment faut-il – en faisant totalement abstraction de la question de la cause qui explique sa naissance – la caractériser ? Comme son expression. La superstructure est l'expression de l'infrastructure. Les conditions économiques qui déterminent l'existence de la société trouvent leur expression dans la superstructure, de même que, chez l'homme qui rêve, un estomac surchargé trouve dans le contenu du rêve, non son reflet mais son expression, bien qu'il puisse le « conditionner » d'un point de vue causal. Le collectif exprime tout d'abord ses conditions de vie. Celles-ci trouvent leur expression dans le rêve et leur interprétation dans le réveil. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K, 2, 5], p. 409-410.

entre superstructure et infrastructure ?

Notons au passage que Benjamin décrit la portée du concept de superstructure comme étant inhérente et à « la pensée et [à] l'expérience ». Nous pouvons dire par là que l'idéologie de la superstructure est établie comme étant liée tant à la pensée propre au capitalisme qu'à l'expérience que les hommes font de cette réalité. L'idéologie du progrès s'exprime alors à travers les conditions matérielles de survie que produit le capitalisme, l'infrastructure. La question est alors celle de savoir de quelle façon l'expérience se voit transformée, et de quelle manière l'expérience structure la pensée. Il est question de comprendre comment la figure idéologique enfouie de la valeur marchande fait apparaître l'infrastructure d'un système économique. Mais surtout comment cette infrastructure émerge d'une certaine interprétation de la réalité qui vient de la superstructure, et donc comment le système économique exprime l'infrastructure dont il dépend.

L'analyse matérialiste de Benjamin prend au premier abord, et en tant que signifiant préalable à l'interprétation, les causes matérielles de l'existence d'une société, à partir d'une interprétation de leur forme idéologique. Cette forme idéologique apparaît dans l'idée du rêve, idée qui leur donne forme, le rêve en est la configuration. Si les conditions matérielles d'existence sont comprises comme permettant d'exprimer la pensée ainsi que la forme et le contenu de l'expérience de l'homme qui habite le XIX^{ème} siècle, la superstructure s'exprime comme un état de rêve et donne, en retour, sens aux expressions matérielles du capitalisme en tant qu'images de ce rêve. Le lien n'est pas seulement un lien de causalité, mais une relation qui fait voir symptomatiquement l'infrastructure à son tour comme l'expression corporelle réelle attachée à un rêve. Pouvons-nous dire que l'expression de l'infrastructure n'est autre chose que sa manifestation intériorisée ? Manifestation qui se donne dans un faible rapport de conscience ?

Ce qui fait de l'analyse du rapport entre infrastructure et superstructure une analyse matérialiste figurative, c'est le fait que les conditions matérielles de survie d'une société sont comprises comme se manifestant dans l'expérience et dans la pensée de celle-ci. En d'autres termes la pensée et l'expérience dont est capable la société du vingtième siècle expriment ses conditions matérielles de survie de façon brouillée, voire comme cryptées. En vue de caractériser l'expression des « conditions de vie » du collectif Benjamin formule l'idée des fantasmagories.

Le capitalisme comme phénomène naturel

> Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques.[422]

L'analyse du capitalisme par Benjamin comprend plusieurs niveaux. On peut commencer par dire que caractériser le capitalisme de « phénomène naturel » correspond au fait de dire que celui-ci, de même que la matière inerte, répond à des lois physiques. Mais d'un autre côté, ce phénomène est revêtu d'une dimension idéologique, à partir du moment où les hommes qui croient à la scientificité du capitalisme perçoivent la réalité de celui-ci à travers cette même scientificité. Technologie et nature deviennent la même chose pour les hommes habités par la production marchande, et le capitalisme représente pour ceux-ci un

422 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1a 8]*, p. 408.

phénomène naturel qui prend le visage de la nécessité. Cet agencement correspond à deux causes différentes. D'un côté, effectivement, le monde se transforme de plus en plus en un monde technique ; de l'autre, cette transformation amène avec elle sa propre justification idéologique. L'interprétation de la naturalité du capitalisme n'est autre que celle de l'idéologie mobilisée par la représentation de la civilisation que produit le capitalisme. Pour Benjamin, l'idéologie capitaliste à sa naissance repose en grande partie sur une croyance aveugle dans le progrès.

Le mythe du progrès

Chez Benjamin, le progrès en tant qu'idéologie est caractérisé comme entrave à une « théorie critique de l'histoire »[423]. Toute théorie critique se doit d'interroger ses présupposés implicites. Le progrès donne une forme particulière au devenir historique, et présente à travers lui une figure brouillée de l'histoire. Ceci dit, il est important de remarquer que l'entreprise historique de Benjamin se pose comme une « interrogation critique ».

Vis-à-vis du sens historique que renferme l'idéologie du progrès, Benjamin affirme que : « Cet éclat cependant et cette splendeur dont s'entoure ainsi la société productrice de marchandises, et le sentiment illusoire de sa sécurité ne sont pas à l'abri des menaces ; l'écroulement du Second Empire, et la Commune de Paris le lui remettent en mémoire »[424]. Les événements historiques incapables d'être admis par la vision progressiste de l'histoire sont ceux qui mettent en défaut l'idéologie du progrès. En d'autres termes, le progrès impose à la définition de l'histoire une linéarité temporelle incassable. L'analyse que fait Benjamin du progrès n'est pas une simple interprétation du temps historique mais elle inclut également la question des mobiles idéologiques sur lesquels elle repose. Les soubassements du capitalisme, qui sont en même temps le reposoir de la « sécurité » de « la société productrice de marchandises », sont en grande partie liés aux croyances qui les permettent.

Une histoire qui n'est pas capable de donner sens à tous les événements qui composent l'histoire des hommes et qui en exclut certains en vue d'une supposée cohérence affirme du même coup son positionnement. L'histoire progressiste, c'est-à-dire l'histoire de la société productrice de marchandises, présente le défaut de reposer sur une représentation qui définit le cours de l'histoire comme pouvant être réglé dans le sens d'une bonification nécessaire. Ce défaut se voit redoublé par celui de croire que chacune de ses nouveautés représente sa capacité de création. Ce qui empêche à la théorie du progrès toute interprétation critique est l'idée d'une nécessité automatique dans le devenir de l'histoire. Ici, le progrès est devenu un positionnement idéologique qui détermine presque toutes les sphères de la vie[425].

---

423 « Il fallait que le concept de progrès s'opposât à la théorie crique de l'histoire dès l'instant où il ne servait plus de critère appliqué à certains changements historiques et qu'il avait pour fonction d'apprécier la tension entre un début légendaire et une fin légendaire de l'histoire. En d'autres termes, dès que le progrès devient la marque du cours de l'histoire dans *sa totalité*, le concept de progrès est associé à une hypostase non critique, et non plus à une interrogation critique. Celle-ci se reconnaît, dans l'étude concrète de l'histoire, au fait qu'elle donne à la régression des contours aussi nets qu'à un quelconque progrès. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 13, 1], p. 496-497.

424 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

425 « Le concept de progrès pourrait avoir perdu de plus en plus au XIXème siècle, alors que la bourgeoisie avais conquis des positions de pouvoir, les fonctions critiques qui étaient originalement les siennes. (La doctrine de la sélection naturelle a eu dans ce processus une importance décisive ; elle a popularisée l'idée que le progrès s'accomplissait automatiquement. Elle a en outre favorisé l'extension du concept de progrès à tous les domaines de l'activité humaine.) […]. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 11a, 1], p. 495.

d. 1. Progrès et culture : La fantasmagorie de l'histoire

> Avouons-le : cette pauvreté ne porte pas seulement sur nos expériences privées, mais sur les expériences de l'humanité tout entière. Et c'est donc une nouvelle espèce de barbarie.[426]

Éclot alors une perception du monde qui fonctionne sur les bases de l'idée de progrès. Dans l'essai intitulé *Expérience et pauvreté*, Benjamin décrit cette expérience, en faisant un pont entre le progrès et la culture qu'il produit. Il parle alors d'un appauvrissement de l'expérience. Ici, la culture est présentée comme une nouvelle forme de « pauvreté »[427]. La technicité d'un monde dont le moteur n'est autre que l'idéologie du progrès imprime de sa marque toutes les expériences de ses habitants. La question qui se pose est celle de la valeur de l'expérience, ou plutôt celle du statut de l'expérience humaine dans la perspective du progrès par rapport au devenir de l'histoire de l'humanité. Benjamin se demande alors : « Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ? »[428]

L'expérience du point de vue du progrès devient barbarie car elle n'offre plus rien de nouveau ni d'ancien, mais elle ne fait rien d'autre que reproduire le monde de la perte de l'homme, et de plonger ce dernier dans un monde d'absence, qui n'est autre qu'un univers fantasmagorique. Cette perte se voit inscrite dans l'effacement de ce qui constitue *l'effort* inhérent à toute manifestation de la vie. Par là l'idéologie du progrès, selon Benjamin, transforme la réalité dans un « retour éternel » du même. L'interprétation qu'il donne du progrès, est faite à partir de ce qu'il établit comme le « réquisitoire »[429] de Blanqui. Ce dernier, prisonnier au Fort du Taureau, émit une critique qui, fut considérée par Benjamin comme le témoignage de la réalité d'une époque tout entière.

> Cet écrit présente l'idée du retour éternel des choses dix ans avant *Zarathoustra* ; de façon un peu moins pathétique, et avec une extrême puissance d'hallucination. /Elle n'a rien de triomphant, laisse bien plutôt un sentiment d'oppression. Blanqui s'y préoccupe de tracer une image du progrès qui, - antiquité immémoriale se pavanant dans un apparat de nouveauté dernière – se relève comme étant la fantasmagorie de l'histoire elle-même.[430]

La fantasmagorie qui correspond à l'image du progrès coïncide, selon Benjamin, avec le fait de croire qu'il y a encore de la nouveauté dans un monde qui ne fait que répéter l'image de sa perte[431]. Il est question de la disparition de l'image de l'homme dans le monde qu'il construit, et avec elle l'image de l'effort que doit constituer le propre de son expérience. Cet effacement fait signe, pour Benjamin, du fait que l'homme devient le grand damné de l'histoire. Ainsi, tout ce que l'humanité « pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente ; et ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de renouveler la société »[432]. Benjamin donne à travers son interprétation de l'état et de la culture et de l'expérience qui lui correspond un diagnostic pessimiste du présent de la civilisation. Il parle du XX^{ème} siècle

426 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, Paris, Gallimard, 2000, p. 366.
427 « Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle. », *Ibid.*, p. 365-366.
428 *Ibid.,* p. 366.
429 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 58.
430 *Ibid.*, p. 58-59.
431 « Le siècle n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau. C'est pourquoi le dernier mot est resté aux truchements égarants de l'ancien et du nouveau, qui sont au cœur de ses fantasmagories. Le monde dominé par ses fantasmagories, c'est – pour nous servir de l'expression de Baudelaire - la modernité. La vision de Blanqui fait rentrer dans la modernité - […] - l'univers tout entier. Finalement la nouveauté lui apparaît comme l'attribut de ce qui appartient au ban de la damnation. », *Ibid.*, p. 59.
432 *Ibid.*, p. 47-48.

comme du siècle de la « civilisation du verre »[433], et du mot d'ordre de la société bourgeoise comme d'un : « Tu n'as rien à faire ici »[434].

Une civilisation dans laquelle l'homme n'a aucune prise ne constitue en rien une réalité qui puisse avoir un quelconque lien avec la vie humaine. La réalité créée par le XIX[ème] siècle est celle d'une disparition. Les « fantasmagories » qui lui correspondent sont celles du « marché », de la vie privée ou de « l'intérieur », de « la civilisation », et pour finir celle de l'histoire[435].

Expérience et Barbarie

> La barbarie est cachée dans le concept même de culture, comme un trésor de valeurs qui est considéré indépendamment, certes non du processus de production dans lequel elles sont nées, mais indépendamment du processus dans lequel elles survivent. Elles servent de cette façon à l'apothéose de ce dernier processus <?>, quelque barbare qu'il puisse être.[436]

La culture en tant que « trésor de valeurs » apparaît comme un témoignage de barbarie et ceci dans un double sens. Autant vis-à-vis de son processus matériel de *production* lié aux conditions de vie d'un monde technique ainsi qu'à la superstructure qui lui correspond ; mais aussi et surtout à la façon dont cette superstructure favorise la *survie* de ses produits culturels. La façon dont est assurée la « survie » des produits culturels de la société productrice de marchandises est la pierre angulaire de ce que Benjamin appelle barbarie, comme un processus qui détermine à son tour la valeur et l'origine même de ses produits culturels. Ainsi, production et reproduction de la culture sont à l'ordre du jour dans le concept d'expérience. Quel est alors le processus par lequel survivent les produits culturels de la société ? Et quel est la spécificité de ce processus à l'œuvre dans la société productrice de marchandises ?

Pour Benjamin il n'y a pas de « patrimoine culturel »[437] qui ne tienne de toutes parts à l'expérience que l'homme fait du monde. L'expérience assure la survie ainsi que la production de tout patrimoine culturel. L'expérience décrite de façon positive prend, chez Benjamin, un sens complexe, incarnant le visage d'un effort collectif. Négativement, dans ce que l'on peut appeler la modernité, l'expérience est le témoignage d'une nouveauté qui constitue sa propre destruction. Dans les essais intitulés *Le conteur*[438] et *Expérience et pauvreté*[439], Benjamin entame une interrogation autour de l'expérience et de la communauté, engendrées tour à tour par une parole qui devient commune. Cette interrogation naît pourtant du constat d'une société moderne empreinte au mutisme, ainsi qu'au constat d'une disparition de la collectivité. L'expérience est dans ces deux essais établie comme *communicabilité*,

433 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 370.
434 *Ibid*, p. 370.
435 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX[ème] siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.
436 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX[ème] siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5a, 7],* p. 485.
437 « Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ? À quoi l'on aboutit en stimulant ou en détournant une telle expérience, l'effroyable méli-mélo des styles et des conceptions du monde qui régnait au siècle dernier nous l'a trop clairement montré pour que nous ne tenions pas pour honorable de confesser notre pauvreté. Avouons-le : cette pauvreté ne porte pas seulement sur nos expériences privées, mais aussi sur les expériences de l'humanité tout entière. Et c'est donc une nouvelle espèce de barbarie. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 366.
438 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov,* Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000.
439 BENJAMIN Walter, *Œuvres II*, *Expérience et Pauvreté,* Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000.

partage, *effort collectif*, *récit*. Dans l'essai intitulé *Le conteur,* la parole de celui qui raconte une histoire permet à l'expérience de prendre petit à petit le sens d'une création artisanale, le récit est ici compris comme la forme « artisanale de la communication »[440]. L'expérience et l'effort que le récit signifie apparaissent comme les conditions de possibilité d'une expérience collective humaine possible. Cette expérience offre la possibilité à la culture de se reproduire sous le même mode, celui de la collectivité[441]. La survie de la collectivité se voit alors assurée quand ce mode de reproduction culturel est diffusé par l'expérience entendue en termes d'effort.

C'est en termes d'*effort* que l'expérience prend tout son sens. Benjamin affirme que le propre du récit est d'être *tissé* en l'écoutant. Raconter et reprendre une histoire, c'est en cela que consiste l'effort d'une expérience qui prend la forme du récit oral. Conserver en mémoire devient alors raconter, reprendre une histoire correspond à se souvenir de celle-ci. La seule façon de maintenir vivante la mémoire, c'est d'être actif en écoutant, ou dans les mots de Benjamin, de *filer* et de *tisser* en écoutant. L'action de conter peut être assimilée à celle de reprendre un fil pour continuer à tisser le dessin d'un tapis. On peut penser qu'il s'agit du fil d'Ariane, qui représenterait la mémoire d'une communauté, dont la reprise du tissage est ce qui lui permet de continuer à exister en tant que telle, et de sortir du labyrinthe de l'oubli. L'expérience vécue devient collective dans le bref moment où l'histoire s'énonce, et continue à se filer tant qu'elle est reprise. Ceci dit, l'expérience en tant qu'effort établit une culture qui se donne par ce même effort. Benjamin déclare que le récit « plonge la chose dans la vie même du conteur et de cette vie ensuite la retire. Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur la coupe d'argile l'empreinte de ses mains »[442]. Le récit fait se détacher une forme de mémoire, pour laquelle il est possible de recevoir la marque de sa propre durée. Autant pour celui qui le raconte que pour celui qui écoute, le récit devient expérience partagée, et par conséquent expérience commune. Dans la forme du récit, la place de l'énonciateur est aussi importante que la place de celui qui écoute.

L'intérêt que porte le conteur à son récit se montre comme essentiel, pour comprendre l'expérience qui est ici décrite. Son histoire est quelque chose qui le concerne[443]. L'expérience véhiculée par récit regarde directement le conteur et celui qui l'écoute. Cette *affinité* fait que le récit prend toute sa valeur, le conte fait partie de leur existence conjuguée. Le fait que les événements les concernent fonde le fait que le récit peut être réapproprié, puisque partagé. Ce partage permet que le fait que le récit conjugué, qu'est le conte, soit repris et raconté. La déformation du récit propre à sa reprise fonde, selon Benjamin, sa perfection. Ce pourquoi Benjamin affirme que : « le parfait récit naît de l'accumulation de ses versions successives »[444]. Chaque reprise d'une même histoire porte en elle la marque des expériences de l'énonciateur, et se transforme avec elles. Ainsi un récit condense à travers toutes ses versions l'histoire toute entière de ses répétitions. L'histoire devient

440 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, p. 126.

441 « L'art de raconter les histoires est toujours l'art de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire. Il se perd, parce qu'on ne file plus et qu'on ne tisse plus en les écoutant. Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail l'occupe tout entier, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que lui échoit naturellement le don de les raconter à son tour. Ainsi donc se noue le filet où repose le don de raconter. Il se défait aujourd'hui par tout les bouts, après qu'il ait été rassemblé, voici plusieurs milliers d'années, dans la sphère des plus anciennes formes d'artisanat. », *Ibid.*, p. 126.

442 *Ibid.*, p. 127.

443 « Les conteurs ont toujours tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils on entendu ce qu'ils s'apprêtent à raconter, quand ils ne le présentent pas simplement comme quelque chose qu'ils ont eux-mêmes vécu. […] La présence du conteur se marque ainsi de maintes façons dans le récit lui-même, s'il n'a pas en personne vécu les événements, du moins les tient-il directement de ceux qui furent les acteurs. », *Ibid.*, p. 127.

444 *Ibid.*, p. 129.

transformation, le même apparaît dans sa répétition comme transformation.

L'appauvrissement de la « faculté » de communiquer, et donc de celle qui permet « d'échanger des expériences », qui s'affirme à travers les mots de l'emblématique constat : « le cours de l'expérience a chuté », réfère à l'incapacité pratique de l'homme moderne, dépassé par la technique, de communiquer son expérience, de la raconter, et donc de la partager[445]. Ce qui rappelle la passivité envers le monde du sujet morcelé par la réification de sa propre conscience. Cet homme se voit ici comme privé d'expérience au sens strict du terme. Cette incapacité pose la question de l'état de la mémoire collective des hommes, et à son tour implicitement celle des conditions sociales de reproduction de la culture vis-à-vis de la technique. Nous nous demandons avec Benjamin dans quelle mesure l'histoire, en tant que produit de l'expérience des hommes, peut encore leur ressembler. Dans un monde où le primat d'une technicité effrénée de la production des conditions matérielles de survie prime sur ce que l'homme peut encore habiter comme récit, et donc habiter comme monde partagé, que peut encore vouloir l'homme, et donc produire comme culture ? Que peut encore vouloir et ressentir l'homme comme besoin dans un monde qui vise le progrès par-dessus l'expérience de sa quotidienneté et de ses qualités individuelles ? Qu'advient-il de l'expérience dans ces conditions ?

Pour Benjamin, l'histoire des hommes doit être présentée comme le produit de l'expérience des hommes. Le patrimoine culturel ne peut survivre en tant que tel que comme partage, ou comme *communicabilité*. Pourtant, les moyens matériels modernes de production dépassent la compréhension de l'homme. Au récit s'oppose l'information, et l'expérience collective bascule dans les méandres du mutisme. Une critique des moyens de communication éclaire la pauvreté en expérience dont fait preuve la société productrice de marchandises. L'ère de l'information advient avec des changements qui sont aussi grands dans la quotidienneté de la vie de l'homme que ceux qu'intègre à la quotidienneté la société de consommation. La pauvreté qualifie la valeur de la culture de la société à l'ère de l'information et de la reproductibilité technique, et de la production de la valeur d'échange.

> Pauvres, voila bien ce que nous sommes devenus. Pièce par pièce, nous avons dispersé l'héritage de l'humanité, nous avons dû laisser ce trésor au mont de piété, souvent pour un centième de sa valeur, en échange de la piécette de l'« actuel ». À la porte se tient la crise économique, derrière elle une ombre, la guerre qui s'apprête.[446]

La pauvreté réside dans l'échange qui s'effectue contre la « piécette de l'« actuel » » et sa culture. L'actuel réfère à l'essentialité propre au monde moderne. La modernité porte dans son nom la vénération de ce qui se donne comme Nouveau. La culture, entendue comme création collective d'un récit du monde, récit qui constitue son héritage, s'enfuit.

Le mythe

La disparition de la culture du récit s'effectue donc par le biais d'une croyance sans réserve dans l'actuel, croyance qui vient accompagner ce que Benjamin désigne par mythologie. La mythologie dont il est question peut être décrite principalement à partir d'une croyance aveugle tant dans les bienfaits de la nouveauté technique que dans l'idéologie du progrès, et tout aussi bien dans l'apologie de l'économie qui s'y rattache. Sommairement, la critique fournie par Benjamin se vise l'affirmation suivante : il n'y a pas, vis-à-vis de cette « représentation chosiste » de l'histoire, de prise de conscience ni des soubassements

445 *Ibid.*, p. 115.
446 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 372.

idéologiques, ni des effets qu'elle engendre au niveau de l'aperception. Ainsi, cette mythologie produit, au niveau de la représentation que l'homme peut se faire du monde, une forme particulière de rapport, un rapport mythologique. Ce rapport au monde est un rapport réifié qui s'infiltre jusque dans l'expérience que l'homme peut faire du monde. Il s'agit pour nous de comprendre cette représentation mythologique, à travers ses causes et ses effets économiques, politiques et sociaux, et comme définition d'une qualité essentielle des fantasmagories.

Pour Benjamin, l'homme qui habite ce siècle perçoit la réalité comme dans un rêve[447], et c'est en tant que tel que nous cherchons à capter ses effets au niveau de l'expérience. L'expérience de l'homme qui habite la modernité est alors définie comme fantasmagorie, c'est-à-dire comme appartenant au domaine du fantôme, ou encore de l'absence. Généralement, *fantasmagorie* désigne l'art de faire voir des fantômes par illusion d'optique dans une salle obscure, il s'agissait d'un procédé récréatif à la mode au XIX^{ème} siècle, une féerie mécanique, un artifice voué à l'amusement. Ce procédé prend pour Benjamin une signification très importante, car il lui permet de représenter l'abstraction dont l'expérience de l'homme de la société du XIX^{ème} est l'expression, abstraction dont l'homme de la modernité arrive même à faire un objet d'amusement[448]. Le propre d'une conscience réifiée est alors de percevoir la réalité de façon réifiée. L'objet ainsi que les effets de cette perception sont nommés par Benjamin « fantasmagorie ». L'objet de la perception du sujet morcelé du fétichisme se donne à lui sous la forme d'une réalité devenue rêverie, son expérience des phénomènes quotidiens est toute imbibée d'un rapport mythologique au monde. Benjamin nous invite à assister au spectacle au cours duquel il nous présente les fantômes, les représentations mythologiques, qui hantent la vie des êtres qui habitent au stade développé du capitalisme industriel.

Le rêve barbare de l'homme qui se veut moderne

Volonté et croyance sont réunies dans ce qui fonde le soubassement du rapport mythologique de la rêverie de l'homme moderne[449]. Selon Benjamin, l'état psychique de l'homme face à la technique se caractérise par l'épuisement. Son existence s'efface peu à peu, tournée vers l'unique et infinie question des moyens, prenant le visage difforme d'une existence sans aucun sens.

> 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 celle-ci en dérision.[450]

447 « Au-delà de la mythologie des passages, Benjamin découvre la structure sociale et urbaine qui leur correspond, un certain visage de la modernité dans sa naissance même et l'essentiel du projet ne réside évidemment pas dans une simple archéologie poétique de Paris de Baudelaire, une sociologie des productions culturelles et de la vie du Second Empire mais dans l'analyse matérialiste des fantasmagories, des rêves, des images crées par cette époque, dont les rapports marchands, les élans d'espoir et de révolte, continuent à vivre dans la nôtre. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 449.

448 « Les expositions universelles transfigurent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où la valeur d'usage passe au second plan. Elles inaugurent une fantasmagorie à laquelle l'homme se livre pour se laisser distraire. L'industrie du plaisir l'y aide en l'élevant au rang de marchandise. Il s'abandonne à ses manipulations dans la jouissance de se sentir étranger à lui-même et aux autres. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Paris, capitale du XIX^{ème} Siècle*, p. 53.

449 « La pauvreté en expérience : cela ne signifie pas que les hommes aspirent à une expérience nouvelle. Non, ils aspirent à se libérer de toute expérience quelle qu'elle soit, ils aspirent à un environnement dans lequel ils puissent faire valoir leur pauvreté, extérieure et finalement aussi intérieure, à l'affirmer si clairement et si nettement qu'il en sorte quelque chose de valable. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 371.

450 « 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 celle-ci en dérision. Car ce qu'ils offrent de plus

À la fatigue devant l'incommensurabilité entre les moyens techniques et l'homme, un sommeil nouveau s'apprête à répondre, celui d'un rêve éveillé où l'homme peut croire en une parité avec la technique, voire croit pouvoir garder la mainmise sur elle[451]. Benjamin affirme alors qu'il s'agit d'un sommeil qui le dédommage de la tristesse de n'être pas capable de construire ce qu'il souhaite à l'état de veille. L'homme s'invente alors des chimères dans lesquelles il peut se réfugier. L'exemple de Mickey Mouse est une des figures de ces images de décharge. L'image de Mickey sert de support pour se débarrasser de la fatigue et de l'incapacité, et donne avec elle le sentiment d'une existence simple et facile. Le dédommagement d'une existence technique se réalise par l'invention de lubies sous forme de fantaisies qui procurent un échappatoire, en d'autres termes des fantasmagories.

d. 2. Le nouveau style de vie : Le fétichisme comme un phénomène de masse

Le caractère social de la production de marchandises est étudié selon la relation qu'entame celle-ci avec le collectif. La relation de la collectivité à la production s'engage sous l'empreinte de la culture propre à la société productrice de marchandises. Celle-ci est définie comme une culture de masse et, en tant que telle, elle se donne comme un témoignage de barbarie. Se profile alors une relation qui se pare doucement d'un caractère mimétique. Nous pouvons, prendre l'exemple du rythme industriel qui commence à dominer celui de la vie[452]. Les *avancées* technologiques arrivent à transformer jusqu'à la volonté des individus dans leur quotidienneté, c'est-à-dire que même les souhaits propres aux individus sont transformés. Cette transformation devient, en fin de compte, déterminante pour appréhender l'image que l'homme se fait du monde.

Dans la figure de l'immédiat ou de l'instantané, nous retrouvons un exemple très clair. La rapidité de la production et surtout l'immédiateté du profit fondent une relation au monde et à sa construction à leur image. On cherche désormais de plus en plus de rapidité, voire même une décharge du travail fondée sur cette même rapidité. La lenteur du monde artisanal, ainsi que la patience que ses œuvres requièrent, figurant une certaine image du monde liée à la patience et à la lenteur disparaît. La production mécanisée puis industrialisée redessine l'image du monde en une autre. Il ne s'agit pas, pour ce qui est de l'analyse que fait à ce sujet

---

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 précurseurs, 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, des gens pour qui le but de la vie n'apparaît plus que comme 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. », *Ibid.*, p. 371-372.

451 « À la fatigue succède le sommeil, et il n'est alors pas rare que le rêve 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 à l'état de veille. », *Ibid*, p. 371.

452 « Plus d'une centaine d'années avant qu'elle n'apparaisse pleinement, la formidable intensification du rythme de la vie s'annonce dans le rythme de la production, et précisément sous les espèces de la machine. « Le nombre d'outils avec lesquels l'homme peut opérer en même temps est limité par le nombre de ses organes. … La *jenny*, au contraire, même dans sa première ébauche, file avec douze et dix-huit fuseaux ; le métier à bas tricote avec plusieurs milliers d'aiguilles. Le nombre d'outils qu'une même machine d'opérations met en jeu simultanément est donc de prime abord émancipé de la limite organique que ne pouvait dépasser l'outil manuel. » Karl Marx, *Das Kapital*, I, Hambourg 1922, p. 337. Le rythme du travail sur les machines entraîne des modifications dans le rythme de l'économie. « En ce pays le point essentiel est de faire une grosse fortune dans le plus bref délai possible. Autrefois celle d'une maison de commerce commencée par le grand'père était à peine achevée par le petit-fils. Les choses ne vont plus de la sorte ; on veut jouir sans attendre, sans patienter. » Luis Rainier, Lanfranchi, *Voyage à Paris ou Esquisses des hommes et des choses dans cette capitale*, Paris 1830, p. 110. » in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K, 3, 1], p. 411-412.

Benjamin, d'un passéisme sans bornes, mais il est question de comprendre comment l'expérience du monde se transforme avec les moyens techniques, économiques, et politiques développés. Ces développements guident à leur tour la production de nouveaux moyens, et transforment encore le monde.

La simultanéité et sa rapidité concomitante, propres à la production mécanisée, donnent forme et contenu à ce qui sera appelé le « nouveau style de vie »[453]. À ce sujet Benjamin cite encore Marx pour illustrer la différence qu'engendre la mécanisation : « si le principe de la manufacture est l'isolement des procès particuliers par la division du travail, celui de la fabrique est, au contraire, la continuité non interrompue de ces mêmes procès »[454]. L'activité des hommes devient travail, et par le travail elle acquiert, certes, une nouvelle forme, mais ce qui nous intéresse est le fait que cette nouvelle forme d'activité appelée travail donne forme à l'image quotidienne que l'homme se fait du monde. Dans ces *images* quotidiennes l'homme de la modernité produit ce que nous venons d'appeler des *images de décharge*, que Benjamin nomme fantasmagories. Il est important selon ce dernier de comprendre ces images pour comprendre l'histoire des hommes de la modernité. Pour Benjamin est alors question de, littéralement, suivre le dormeur.

L'illumination du rêve

> L'histoire du rêve reste encore à écrire, et l'étude historique, en mettant ce domaine en lumière, ouvrirait une brèche décisive dans la superstition d'une détermination naturelle des phénomènes humains. Le rêve participe à l'histoire.[455]

Benjamin affirme que les fantasmagories opèrent une sorte d'« illumination »[456] particulière sur ce dont elles s'emparent, celle-ci apparaît comme caractérisant la « représentation chosiste de la civilisation ». Cette représentation chosiste engendre une perspective réifiée sur ses créations économiques et techniques. Par « illumination », nous entendons la voie sur laquelle la *perspective chosiste de l'histoire* engage la représentation. Ce chemin d'interprétation prend parti en vue d'une reconstruction positiviste et progressiste de l'histoire. Cette perspective éclaire comme un soleil de néon les produits du capital, en éliminant en eux tout rapport social et historique, au sens d'une construction. Il n'y a selon Benjamin aucune détermination naturelle qui guide les phénomènes humains. Est-ce à dire que toute détermination existe toujours dans un rapport de création, et donc comme ayant une origine sociale et historique ? Et comme étant le produit d'une analyse et d'une interprétation ?

La société productrice de marchandises comprend comme un phénomène naturel le fait d'être une société marchande non susceptible d'un rapport critique envers sa propre forme. Le rapport d'interprétation faussé au sein de l'aperception de la société productrice de marchandises provient du fait qu'elle n'engage aucune recherche réflexive sur son essence. Elle oublie la provenance de sa propre forme, en négligeant le caractère inédit de cette nouvelle forme de production et de ses effets.

---

453 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 3, 2]*, p. 412.

454 MARX Karl, *Das Kapital*, *TI*, Hambourg, O. Meissner, 1922, p. 344. in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 3, 2]*, p. 412.

455 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Kitsch onirique,* Paris, Gallimard, 2000, p. 7.

456 « Ces créations subissent cette « illumination » non pas seulement de manière théorique, par une transposition idéologique, mais bien dans l'immédiateté de la présence sensible. Elles se manifestent en tant que fantasmagories. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

> La propriété, qui donne à la marchandise son caractère fétiche, appartient à la société productrice de marchandises elle-même, non certes telle qu'elle est en soi, mais bien telle qu'elle se représente elle-même et croit se comprendre à chaque fois qu'elle fait abstraction du fait que, précisément, elle produit des marchandises. L'image qu'elle produit ainsi d'elle-même et qu'elle a continué à désigner comme sa culture correspond au concept de fantasmagorie.[457]

C'est cet oubli qui fonde le rapport fantasmagorique au monde. Dans l'analyse du fétichisme, entendu comme mystification de l'objet de la perception en tant que fantasmagorie, disparaît tout soupçon de vie à l'égard de ce qui guide tout rapport au monde. Par soupçon de vie, nous entendons le fait que toute nouvelle interprétation du monde, toute nouvelle création matérielle de tout ordre, apporte avec elle la dimension historique entendue comme effort d'interprétation et d'analyse. Nous pouvons conclure que l'image qui guide la forme et le contenu de l'expérience dans le rapport chosiste produit par une société d'échanges marchands ne donne pas avec elle le rapport critique nécessaire pour le comprendre comme tel. Disparaît alors la possibilité de voir apparaître, dans chaque manifestation de la vie, la figure de l'effort comme moteur de la transformation et de la reproduction historique. La transformation en termes d'effort ne figure plus au sein de l'histoire, et avec cette disparition, c'est la vie tout entière qui s'efface de l'histoire. Telle est alors l'image du monde qu'habite l'homme issu de la modernité.

L'analyse de la réification, ou encore de la perception réifiée, devient interprétation de la superstructure, celle-ci est l'expression défigurée de la civilisation par rapport à elle-même. En d'autres termes, nous pouvons l'appeler une expression réifiée de l'aperception de la civilisation. Pour Benjamin, l'expression des conditions matérielles de vie et de reproduction du lieu que l'homme habite, ou plutôt l'expression du lieu qu'habite la civilisation, autant en termes d'expérience qu'en termes de pensée, s'offre sous la perspective particulière d'un rapport chosiste. La méthode figurative vise autant à présenter ce visage défiguré qu'à le comprendre comme tel. Si l'« humanité y fait figure de damnée » [458], c'est justement dû au fait que l'expression de ses conditions de vie se donnent pour elle dans le brouillard d'une image ambiguë d'elle-même. L'« illumination » qui donne forme et contenu à l'expression que la civilisation produit d'elle-même omet *l'effort individuel et collectif*. Montrer cette illumination particulière signifie, pour Benjamin, montrer ce qui est voilé dans le récit de l'histoire des hommes. Ce qui est éclipsé peut dans le cas de l'histoire des hommes se trouver perdu, ou encore voué à l'oubli, puisqu'il n'est plus actualisé. L'effort demandé par Benjamin à travers le développement de l'idée des images dialectiques est cette actualisation.

Dans la civilisation productrice de marchandises se dissout toute possibilité de comprendre son caractère fétichiste. Elle considère son état actuel comme un état naturel. À travers une représentation chosiste, ce qui advient alors, c'est la perte de la notion d'effort, de création et de souhait comme moteurs de l'histoire. D'où l'écriture du rebut ou encore la présentation du rebut de l'histoire, en tant que présentation de ce qui apparaît comme image réifiée de la vie des hommes.

Controverse aux illuminations

À ce sujet, comme nous le signale J.M. Palmier, nous retrouvons la critique qu'opposent les détenteurs des droits de l'école de Francfort, Adorno et Horkheimer, à

457 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, X [Marx], [X 13a],* p. 683.
458 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

Benjamin[459]. Pour Benjamin la partie éclairée du phénomène humain présenté dans une histoire selon une conception chosiste évacue le rapport à l'effort comme création et comme reproduction, en évacuant par là la présence même des êtres vivants de l'histoire qui leur correspond. C'est ainsi que pour Benjamin une histoire sans effort constitue un phénomène fantomatique. Ce phénomène est un phénomène d'absence au monde, et fonde en elle l'inexistence de toute vie au sein de l'histoire. Adorno ne comprend pas l'idée des fantasmagories comme celle d'un aveu d'absence vis-à-vis du sujet et du moteur de l'histoire, et par là ne saisit pas l'analyse que fournissait Benjamin à propos du fétichisme. Pour Adorno, une interprétation de l'aliénation suscitée par un rapport au monde qui se veut ouvertement dépourvu de présence humaine transforme son expression dans une expression qui engendre à son tour des rapports fantasmagoriques au monde. Les fantasmagories sont comprises par Benjamin en termes d'effets du fétichisme, et leur réalité est fondée en retour par la réification à l'œuvre dans la perception humaine. Adorno voit dans cette interprétation une confusion vis-à-vis de la réalité du fétichisme, et pense que la forme du rêve enlève de la réalité au phénomène de réification.

Transition

Dialectiser le mythe : *Un geste politique*

Le figuratif comme forme de la méthode dialectique est entrepris dans une perspective prospective. Benjamin recherche une manière d'interpréter les images propres à la culture capitaliste, ces images révélant la signification profonde de la réification du processus social. L'écriture par le rebut, comme le dira Bruno Tackels, s'annonce alors comme une entreprise politiquement déterminée par l'idée d'un « geste méthodologique »[460]. Le travail de l'historien se définit comme admettant une intention, toute construction historique repose alors sur des présupposés ainsi que sur une volonté particulière qui fondent cette interprétation particulière. L'intention de Benjamin vis-à-vis d'une histoire qui est construite au travers du rebut, apparaît d'un côté comme une volonté d'opposer une temporalité en accord avec une expérience en termes d'effort, et d'un autre côté par le fait de chercher à faire apparaître la réification à l'œuvre à travers l'effacement de cet effort.

459 « C'est sur ce point crucial que porte la critique d'Adorno qui reproche à Benjamin de transposer un produit social collectif dans la conscience comme image et comme rêve. En fait, Benjamin n'a jamais prétendu que le fétichisme de la marchandise n'était pas réel. Mais il la déchiffre à travers la fantasmagorie qu'elle suscite. La fantasmagorie elle-même est une réduction de l'univers. Loin de vouloir subsumer le détail à la théorie dialectique, il y voit une cristallisation, une constellation dans lesquelles la société se révèle tout entière. [...] C'est cette capacité de déchiffrer l'univers social dans chacune de ses images, comme la ruine relève dans son ensemble l'allégorie baroque, que réside toute l'originalité de sa méthode. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 787.

460 « Le geste méthodologique de l'historien est toujours, par essence, éminemment *politique.* Son travail, s'il prend la forme de l'historicisme et de l'intropathie, rend possible et nécessaire la continuation de l'histoire, c'est-à-dire la continuité triomphale du cortège des vainqueurs. D'où la nécessité politique de poser un geste méthodologique opposé, susceptible de contrer l'historicisme en produisant une rupture dans cet « enchaînement » de l'histoire, au double sens du mot. D'où l'urgence de briser les carcans de l'histoire qui n'a cessé de se réécrire avec les mots des vainqueurs, afin d'atteindre une nouvelle temporalité authentiquement historique. », TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, p. 624 -625.

3. Sur l'objet de l'histoire

Pour Benjamin, le XIX^{ème} siècle constitue une période de l'histoire humaine marquée donc par une forme de rêverie suscitée par la production industrielle. Ces rêveries correspondent à ce que Benjamin appelle des fantasmagories, elles prennent corps au cours de ce siècle, à partir de l'image d'un monde automatisé où tout n'est plus que marchandise[461]. Le XX^{ème} siècle naît avec un homme muet, outragé par la technique et la guerre, les objets devenus maîtres destructeurs, la terre inerte n'est plus retournée par des mains mais par des bombes[462]. L'expérience dans les deux cas est décrite, par Benjamin, comme le principal moteur de l'histoire des hommes. L'expérience de l'homme, dans la perspective figurative et matérialiste de l'histoire représente le seul témoignage de ce qu'est la réalité d'une époque. La société humaine comprise comme permettant, *par* elle et *en* elle, « l'effort »[463] qui engendre et transforme, *dans* et *par* cet « effort », la nature de ce qui est à chaque fois transmis, c'est-à-dire son héritage culturel, son histoire. Mais ici, la nature de cet effort n'est pas seulement définie à partir de l'essence du travail réifié. Cette définition s'effectue, aussi à partir du sujet qui lui correspond, en termes de volonté et de souhait.

À travers la redéfinition du concept d'histoire il s'agit pour Benjamin de rendre manifeste l'effort auquel la perception, en tant que faculté réifiée, n'est plus capable de fournir, c'est-à-dire de l'effort entendu en termes d'activité critique. Il est question de montrer la nature réifiée de cet effort à travers l'objet historique. Cependant aux yeux de Benjamin le regard historique qui rend possible la manifestation de l'effort humain en termes d'expérience, n'existe pas encore et se trouve comme tâche à accomplir. Les fantasmagories permettent de figurer ce que deviennent les manifestations réifiées des souhaits de l'humanité. Les images dialectiques à leur tour tentent de mettre ces manifestations réifiées à l'épreuve de la raison historique en les incluant dans le récit de l'histoire des hommes.

Nous posons ici quelques remarques *Sur l'objet de l'histoire.* L'objet de l'histoire doit dans une perspective figurative et matérialiste pouvoir montrer la réification à travers ses apparences. Benjamin cherche à montrer les représentations ambiguës qui composent les images du rêve du collectif comme telles au sein de l'image, mais mises en perspective par une interprétation particulière de celles-ci. Le contenu de l'image dialectique, entendu de manière structurelle, est exposé comme un composé de forces. La relation de ses forces dépend de leur valeurs dans un rapport qui met en cause la linéarité et la continuité temporelle du récit historique. C'est à cet endroit qu'apparaît une dimension théologique liée au mode de fonctionnement des images, entendues comme composantes du récit de la mémoire collective de la modernité. Que déterminent les forces et comment sont elles déterminées ? Que permettent de montrer les images dialectiques ? Et de quelle manière à travers elles est redéfini le travail de l'historien ?

---

461 « Les expositions universelles idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent le cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Les expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle : « Il est défendu de toucher aux objets exposés. » Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. », BENJAMIN Walter, BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 51.

462 « Une génération qui était encore allée à l'école 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. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, p. 116.

463 BENJAMIN Walter, BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.

A. De l'histoire l'humanité y fait figure de damnée

a. *Images de souhait : le rêve devenu gris*

> La technique confisque définitivement l'image extérieure des choses, comme des billets de banque qui vont être retirés de la circulation.[464]

De façon générale les *images de souhait* correspondent aux images produites par l'expérience que l'homme fait du monde. Au sein de la modernité l'homme fait désormais l'expérience d'une réalité devenue de plus en plus abstraite. Cette abstraction va jusqu'au point de s'incarner dans la fantasmagorie dont il fait l'expérience. Aux yeux de Benjamin cette expérience s'apparente à l'expérience du rêve. La théorie du rêve, que forge Benjamin peut maintenant être approfondie dans un double sens : d'un côté le rêve doit être analysé comme correspondant à l'image de la catastrophe, comme image de la perte de l'homme et de son histoire, et d'un autre côté le rêve représente pour Benjamin une issue au devenir fantôme de l'histoire et des hommes.

En 1927 Benjamin affirme que : « Le rêve n'ouvre plus sur des lointains d'azur. Il est devenu gris »[465]. Sans encore rentrer dans les détails de la théorie du rêve développée dans l'essai sur le surréalisme[466], nous pouvons lire que Benjamin voit à l'œuvre dans les fantasmagories le côté devenu « gris », et par là banal, de la réalité. Cette grisaille qualifie ce que nous appelons une *image de souhait.* Quand la banalité fait œuvre de réalité nous comprenons par là que la banalité prend possession des *souhaits* de toute une société. Cependant Benjamin affirme que « la couche de poussière grise sur les choses en est la meilleure part ». Cette affirmation permet d'estimer que Benjamin considère l'apparition de la banalité comme étant la manifestation la plus expressive dans l'expérience de l'image extérieure des choses, nous renseignant par là sur le fait que cette part, la part de l'habitude, devient au niveau de l'expression des souhaits la seule qui nous soit donnée à voir quotidiennement et réellement.

Pour Benjamin, la banalité se révèle être un puissant témoignage de réalité. Ce qui signifie que le fantôme qui hante le monde, en tant que fantasmagorie, remplit ses souhaits de banalité. Les images de souhaits que génère la société productrice de marchandises apparaissent alors comme composées d'une volonté sans grandes aspirations d'avenir. Pas d'avenir autre que celui de la reproduction de la banalité. En d'autre termes, nous sommes en face d'un manque, d'un oubli de perspectives historiques qui explique pourquoi, pour Benjamin, les rêves sont devenus « les chemins de traverse menant au banal ». Ce qui nous est donné comme réalité à interpréter, c'est-à-dire comme réalité matérielle, formule la valeur des souhaits inhérents au présent d'une époque. Les souhaits sont compris comme constitutifs de l'image du présent. Cette image s'est transformée selon Benjamin dans l'image de la banalité, exprimant donc le manque d'aspirations créatrices pour le futur. Ce qui devient ici paradoxal est le fait que dans l'idée d'images de souhait il y ait aussi l'idée nécessaire d'un avenir. L'avenir contenu dans les images de souhait apparaît ici, dans la perspective de la banalité comme celle d'un avenir stérile.

Pour Benjamin, c'est la technique, en tant qu'instance de création de nouveaux moyens de

---

464 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Kitsch onirique,* Paris, Gallimard, 2000, p. 7 – 8.

465 « Le rêve n'ouvre plus sur des lointains d'azur. Il est devenu gris. La couche de poussière grise sur les choses en est la meilleure part. Les rêves sont à présent des chemins de traverse menant au banal.[...] Dans le rêve, la main s'en saisit une dernière fois, elle prend congé des objets en suivant leurs contours familiers. Elle les saisit par l'endroit le plus usé. […] Quel est cet endroit le plus usé. C'est le côté qui a pris la patine de l'habitude et qui est garni de sentences commodes. Le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le kitsch. », *Ibid.,* p. 7 – 8.

466 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* Paris, Gallimard, 2000, p. 113.

production et de communication qui amène avec elle cette vue sur la banalité. Le banal désigne ce qui est courant ou encore ordinaire, et qui ne porte aucune marque distinctive, ou encore ce qui se présente comme étant quelque chose de commun au sens de sans originalité, l'on peut encore voir dans la banalité une forme de trivialité. La technique semble ici s'affirmer comme ne permettant de faire voir à travers elle plus que des vues sans originalité. L'homme au monde, à travers l'infinité d'outils qui s'interposent entre lui et la réalité, délaisse les choses et leur contact, pour n'agir sur celles-ci qu'à travers les possibilités ouvertes par les nouveaux outils.

> Dans le rêve, la main s'en saisit une dernière fois, elle prend congé des objets en suivant leurs contours familiers[467].

Les nouveaux outils techniques et industriels, au lieu d'ouvrir des nouvelles possibilités créatrices et de rendre possibles des nouveaux rapports qui accroissent la puissance de l'homme, au sens d'accorder une plus grande marge de manœuvre en vue de réaliser ses désirs d'humanité, au contraire lui confisquent l'image extérieure du monde. L'emploi de la technique apparaît comme asservissant, et comme empêchant d'embrasser le réel comme un lieu des possibles rendant son utilisation, le lieu où s'exerce l'habitude, et donc comme le lieu de l'expérience du banal. Dans cette perspective l'utilisation moderne de la technique se montre comme permettant d'ouvrir autant de portes qu'elle en referme. Benjamin considère d'ailleurs que dans les conditions dans laquelle celle-ci s'emploie elle tend à condamner l'homme à délaisser le monde qu'il construit. Le côté habituel du réel peut être défini comme le fait d'institutionnaliser le réel par l'emploi très particulier auquel l'outillage de l'industrie productrice de marchandises amène. En d'autres termes, l'habituel émerge à travers une technique qui estampille le réel tout autant que l'expérience de celui qui en fait usage. L'outil apparaît comme offrant une partie de sa forme à l'objet produit, ainsi que déterminant d'une façon qui lui est particulière, la forme de l'expérience de celui qui s'en sert. On s'aperçoit que pour Benjamin derrière l'habitude et la banalité se manifeste l'utile.

L'utile et l'habitude sont ce que Benjamin appelle « l'endroit le plus usé » de l'image des choses. Leurs spectres en tant que mobiles par lesquels l'homme moderne construit l'image qu'il se fait du monde, créent une forme d'*usure* du monde. Se manifeste alors entre les mains d'un homme pour qui le monde est devenu technique, la représentation d'un monde déformé et fatigué, ou encore une image amoindrie de celui-ci. En quoi consiste cette image simplifiée du monde ? La réponse à cette question s'appuie sur le présupposé que le monde devient une représentation construite à travers les prismes d'une utilisation insensée de la technique. Par quel côté alors les mains de l'homme moderne saisissent-elles à travers les outils, l'image, devenue habituelle, du monde ? Par un endroit « garni de sentences commodes », répond Benjamin. La présence des « sentences » est un clin d'œil au fait que l'homme habite le monde selon une grande quantité de jugements de valeur qui guident son quotidien définissant en partie le contenu de son expérience. Benjamin semble vouloir dire que la technicité propre à une société productrice de marchandises s'implante avec un grand nombre de décrets qui donnent aussi forme à l'expérience humaine. Les représentations inhérentes au monde technique cadrent une partie de l'expérience humaine.

Avec cette interprétation autour de la banalité, poursuivons l'idée que la technique vit de l'affirmation d'une éternelle facilité. Une certaine utilisation de la technique ouvre pour Benjamin sur un monde dans lequel l'habitude, l'utilité et la facilité renferment le réel dans une image usée qui n'appartient plus à ceux qui l'habitent autrement que comme le mode de

467 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Kitsch onirique,* p. 8.

leur amputation au monde, ou encore comme l'image d'un monde utile dans lequel tout ce qui peut être défini en termes de vie humaine, ou en tant qu'effort, a déjà disparu. Cette expérience est vécue dans la commodité de la technique et de ses « sentences ». Un monde dans lequel l'utile à une place prépondérante assure une forme de vie plus simple et plus facile. Pourtant ce dessaisissement ne paraît pas être vécu comme tel par les habitants de la modernité.

Histoire, rêve et modernité

Benjamin comprendra la Modernité et ses manifestations, dans les *Passages,* comme appartenant au domaine du rêve[468]. L'allégorie du rêve correspond à la manifestation d'une société humaine entendue en tant que masse ou encore en tant que collectivité éclatée. L'étude de la naissance de la collectivité éclatée, comme une entité réifiée de la société, la « masse », s'effectue en parallèle d'une étude des moyens de reproduction de celle-ci. Les moyens de reproduction de sa culture sont les mêmes que ceux qui correspondent à la reproduction de la communication et de ses moyens techniques. Ceux-ci font l'objet dans *L'Œuvre d'art comme reproduction technique*, d'une analyse qui tente de comprendre leur utilisation ainsi que leurs effets.

Si l'histoire correspond à la réalisation d'un effort constant de l'humanité, et par là, à une altération constante, un renouvellement, si l'histoire en tant qu'entreprise figurative doit intervenir, selon Benjamin, comme « critique » du XIX^{e} siècle, alors il s'agit surtout d'une critique de ses moyens de reproduction culturels. Cette critique se veut autant le dévoilement d'une certaine configuration de l'interprétation de la réalité, qu'une affirmation des effets que cette réalité engendre et donc de la réalité qu'elle fait émerger. À ce sujet Benjamin affirme que la masse se meut par rapport à ses propres phénomènes constitutifs comme un homme qui rêve ou encore comme un estomac qui digère. La masse n'est autre que « le collectif du rêve ». Elle est l'efficience d'un « historicisme narcotique » auquel Benjamin tente d'opposer ce que nous développons dans les termes d'une théorie figurative de l'histoire matérialiste.

Le fétiche comme rêve du collectif : la masse

L'*intériorisation* intrinsèquement collective, de ce qui compose la vie « extérieure »[469], c'est-à-dire celle des individus qui habitent en société, prend selon

468 « 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 d'où 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 détache cependant un signal de véritable existence historique, que les surréalistes ont été les premiers à intercepter. Déchiffrer ce signal, c'est ce que propose le présent travail. Et la base révolutionnaire et matérialiste du surréalisme suffit à garantir que dans le signal de véritable existence historique dont il est ici question, le XIX^{e} siècle a fait parvenir sa base économique à sa plus haute expression. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K, 1a, 6], p. 408.

469 « Bien des choses sont naturellement, pour le collectif, intérieures, qui sont extérieures pour l'individu. Les architectures, les modes, et même les conditions atmosphériques sont, à l'intérieur du collectif, ce que les sensations cénesthésiques, le sentiment d'être bien portant ou malade sont à l'intérieur de l'individu. Et tant qu'elles gardent cette figure onirique, informe et inconsciente, elles sont des processus naturels au même titre que la digestion, la respiration, etc. Elles restent dans le cycle de la répétition éternelle, jusqu'à ce que le collectif s'en empare, dans la politique, et fasse avec elles de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K, 1, 5], p. 407.

Benjamin, au sein de la modernité la forme du rêve. La forme du rêve n'est pas perçue comme telle par le collectif, c'est-à-dire que ces phénomènes lui apparaissent comme extérieurs, comme ne lui appartenant pas. Le collectif en tant que masse habite ses individus « naturellement », c'est-à-dire habituellement. La réification prend, pour Benjamin, un visage inconscient de la même façon que s'opère la « digestion » dans le corps de l'homme. Raison pour laquelle il caractérise le propre de la fantasmagorie comme un état de rêve. Elle est alors définie comme une « figure onirique, informe et inconsciente » appartenant au collectif. Le rêve du collectif est « naturel » tant qu'il n'est pas rendu conscient, c'est-à-dire tant qu'il reste dans le domaine de l'automatisme, voire de ce qui se donne par habitude. Rendre ces processus conscients devient pour Benjamin affaire de « politique ».

Le rêve fantasmagorique se détermine essentiellement comme étant lié à une définition du temps. Pour notre auteur le XIX^e^ siècle devient « un rêve de temps »[470] (*Zeit-traum),* ou encore un « espace-temps », dans lequel il y a un rapport diamétralement différent entre l'effectivité de l'aperception de l'individu et celle de la collectivité. Benjamin affirme à ce sujet que « la conscience individuelle se maintient de plus en plus dans la réflexion, tandis que la conscience collective s'enfonce dans un sommeil toujours plus profond ». L'homme du XIX^e^ siècle a de plus en plus conscience de lui-même, tandis que la collectivité dont il dépend perd de plus en plus la conscience de ce qui détermine son existence. Cette perte de conscience, cet oubli d'elle-même, est la manifestation et le signe du rêve qui s'abat sur la collectivité, ou encore le rêve qu'elle construit. La fantasmagorie représente l'éloignement, l'espace croissant entre l'individu et sa société, un espace ouvert et croissant entre la réflexion et le sommeil ou l'automatisme.

La fissure qui accorde une possibilité d'un réveil, c'est-à-dire la possibilité pour le collectif de prendre conscience de lui-même dans son état présent, semble venir de ce que Benjamin désigne comme « les rumeurs et les sensations du corps propre » de celui qui rêve[471]. Ces « rumeurs » correspondent aux manifestations du sommeil de la société, et c'est à travers celles-ci que l'individu peut commencer à comprendre, réfléchir et se rapprocher de la réalité de son milieu collectif. Ces « rumeurs » sont associées ici à des « images délirantes » qui naissent des manifestations de la collectivité. Puisque la réalité du rêve ne peut pas rester inexprimée pour le collectif, il se matérialise par des images. L'explication et la traduction de ces images de rêves sont, pour Benjamin, l'affaire de l'histoire. Il compare, pour expliciter cette idée, la collectivité endormie à un « fou », au sens où il n'y a pour la collectivité plus de distinction entre sa dimension corporelle et celle de la pensée qui correspond à ses états physiques. Le « voyage macrocosmique » de la collectivité est compris comme une expression directe de ses envies, des états de délire ou encore de son malaise.

La seule possibilité est alors, en vue de comprendre les raisons de la perte du collectif, de suivre celui-ci dans les manifestations de rêve qu'il produit. Le suivre correspond à prendre ses manifestations pour des signes à interpréter. On comprend alors de

---

470 « Le XIX^e^ siècle, un espace-temps <*Zeitraum*> (un rêve de temps, <*Zeit-traum*>), dans lequel la conscience individuelle se maintient de plus en plus dans la réflexion, tandis que la conscience collective s'enfonce dans un sommeil toujours plus profond. Mais on sait que le dormeur – semblable en cela à un fou – entreprend dans son corps le voyage macrocosmique et que les rumeurs et les sensations du corps propre – pression artérielle, mouvement des viscères, battement du cœur, sensations musculaires – qui, pour l'homme éveillé, bien portant, se confondent dans le murmure général du corps en bonne santé font naître, grâce à l'exceptionnelle acuité de sa sensibilité interne, des images délirantes ou oniriques qui les traduisent et les expliquent. Il en va de même pour le collectif assoupi qui, dans les passages, s'enfonce au-dedans de lui-même. Nous devons l'y suivre, pour interpréter le XIX^e^ siècle, dans la mode et la publicité, l'architecture et la politique, comme la suite de ses versions oniriques. », *Ibid.,* p. 406.

471 *Ibid.*

quelle façon l'entreprise historique de Benjamin cherche à caractériser la réification, en vue d'analyser et de comprendre l'état de l'expérience de l'homme face à un monde technique et industriel. Il s'agit donc avant tout d'une entreprise diagnostique, qui s'effectue à partir des images que produit un collectif.

Une histoire de narcose qui fait défaut à l'expérience humaine

> Il est important pour l'historien matérialiste de faire une distinction très rigoureuse entre la construction d'un état de fait et ce qu'on appelle d'ordinaire sa « reconstruction ». La « reconstruction » dans l'identification est homogène. La « construction » suppose la « destruction ».[472]

Benjamin affirme que son entreprise théorique autour du concept d'histoire se veut une entreprise de libération des forces qu'il y a dans le « « Il était une fois » de l'historiographie classique »[473]. Benjamin comprend les représentations qu'engendre « l'historicisme chosiste » comme des descriptions narcotiques de la réalité vécue[474]. Il attribue donc à l'historicisme un pouvoir soporifique. La présentation figurative de l'histoire doit alors s'efforcer de faire ressurgir comme telles ces représentations.

L'opposition méthodologique entre « reconstitution » et « construction » de l'objet historique, pointe le doigt deux conceptions diamétralement opposées de l'analyse de l'histoire[475]. L'historiographie veut « reconstituer » l'histoire, c'est-à-dire savoir « comment les choses se sont réellement passées ». Elle répond par là à la volonté de stabiliser le passé selon ce qu'elle appelle des *faits*. La question pour nous est celle de savoir selon quelles valeurs sont stabilisés ces faits, pour comprendre comment l'historiographie classique vient au regard de Benjamin comme « le plus grand narcotique du siècle ». Par rapport aux conceptions de l'histoire dont la méthode s'avère être le positivisme, l'évolutionnisme ou le progressisme, la question critique qui se pose ici est celle de savoir : comment l'Histoire pourra être interprétée ? Pour certains commentateurs la question de Benjamin est : comment peut-on penser l'histoire ? Ou encore : comment un chaos d'événements peut-il être rendu intelligible[476] ? Benjamin cherche selon nous, à examiner en profondeur les grands changements ainsi que ses raisons, à l'œuvre dans ce que peut constituer l'expérience de l'homme moderne, et à capter cette réalité dans des images. La question devient celle de savoir comment les images dialectiques permettent de révéler les dits processus de transformation de l'expérience, et de quelle façon les images dialectiques redéfinissent la conception d'une histoire matérialiste.

Nous posons ces questions puisque nous avons introduit la nécessité de *l'effort* humain comme devant pouvoir constituer une expérience capable de mettre en échec le phénomène fantasmagorique. La définition de l'expérience que développe Benjamin est ce qui lui permet en grande partie d'effectuer une analyse critique de l'état de l'expérience au sein de la

472 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 7, 6]*, p. 487.
473 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 3, 4], p. 480.
474 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1a, 6]*, p. 408.
475 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 7, 6]*, p. 487.
476 Arno Münster, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire, Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »*, Paris, Éditions Kimé, 1996, p. 48 in MOSÈS, Stephan, *L'Ange de l'histoire*, Paris, éd. Le seuil, 1992, p. 95.

modernité. Analyse qui semble rendre possible aussi en grande partie de développer sa conception de l'image dialectique et de redéfinir la méthode de ce qu'il concevait comme une présentation matérialiste et figurative du phénomène perceptif humain réifié.

a. 1. Crise d'une modernité en série : Aura et tradition

L'analyse historique qu'effectue Benjamin commence à partir du constat d'une profonde transformation au niveau de la perception ; autant vis-à-vis de son contenu que de sa structure. Benjamin affirme que « le cours de l'expérience a chuté »[477]. Qu'énonce-t-il par là ? Il s'agit d'une analyse qui cherche dans une forme de généalogie technique et pratique de l'expérience de l'homme, à sonder l'image de l'expérience que fait l'homme moderne du monde qu'il habite. Ce constat se voit redoublé par une analyse matérialiste de la communication, sous le point de vue des avancées techniques. C'est alors du point de vue des avancées technologiques des moyens de production et de reproduction de l'expérience que prend place l'analyse des transformations de la quotidienneté de la vie des hommes et avec elle celle de l'expérience.

Benjamin cherche donc à saisir dans la naissance des phénomènes collectifs de masse, l'expérience du monde qui correspond à celle-ci ; et inversement il cherche à comprendre comment les nouveaux moyens techniques donnent une forme particulière à la collectivité qui les utilise. Nous avons vu, par rapport au récit du conteur, l'importance de la forme de reproduction de l'expérience, et comment celle-ci donne un contenu à l'expérience qui lui correspond. Pour pouvoir caractériser négativement ces transformations Benjamin se sert du concept d'*aura.* La perte de l'aura apparaît comme ce qui spécifie la perte de l'expérience traditionnelle, ainsi que la perte d'une possibilité du partage de l'unique. Le concept de *reproductibilité* de l'expérience correspond à la perte de l'aura des choses, et engendre à leur tour l'éclatement des collectivités. Benjamin étudie donc le phénomène perceptif du point de vue de la collectivité moderne. À la différence de l'expérience qui émerge avec la reproduction technique, l'expérience qui émane du récit véhicule et reproduit la collectivité. Quelle figure donne à l'expérience la nouvelle forme de reproduction technique ? Qu'elle est donc l'image de la culture qui émane de l'expérience de la *reproductibilité* technique ?

L'image de l'expérience qui découle de la reproduction technique est celle d'une perte et celle-ci est comprise par Benjamin comme le symptôme d'une humanité en crise. Au centre de l'analyse de la reproductibilité technique nous retrouvons la valeur de ce qui se transmet par le biais de la *reproductibilité.* Cette valeur correspond à celle d'une existence en série. Pour Benjamin cette transmission du même, traduit un profond ébranlement de la chose transmise et advient comme perte de ce qu'il appelle la tradition. La spécificité de la « tradition », vis-à-vis du récit, est ici ce qui se donne en termes de transformation, et donc comme effort[478]. La tradition est autant le mode de reproduction de l'expérience, que le contenu de cette expérience. À chaque fois qu'un récit est retransmis ou repris il s'offre en tant que tradition. Paradoxalement, chez Benjamin, la tradition est comprise aussi comme une modification au sein de ce qui se transmet. Pour Benjamin la tradition transparaît alors comme le contenu d'une mémoire collective en mouvement.

---

477 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, p. 115.

478 « La *mémoire* fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. [...] C'est la mémoire qui tisse le filet que forment en définitive toutes les histoires. Car celles-ci se racontent toutes entre elles, comme les grands conteurs, particulièrement les Orientaux, se sont toujours plus à le souligner. En chacun d'eux vit une Schéhérazade, pour qui chaque épisode d'une époque en évoque tout aussitôt une autre. », *Ibid.,* p. 135.

Pourtant dans le cas qui nous concerne, celui de l'expérience dans le contexte de la reproductibilité technique, cette retransmission ne se donne pas sous la forme d'une tradition comme effort, mais sous une nouvelle forme de tradition qui témoigne au contraire de la perte de cette première tradition. L'expérience dans ce contexte s'offre dans le paysage de la reproductibilité. Pour Benjamin, ce changement se détermine comme l'expression de la perte de ce qu'il appelle l'aura. En quoi « *la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition* »[479] ? La réponse à cette question se trouve dans la définition que donne Benjamin de « l'aura ».

> Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche[480].

Aux uniques apparitions, c'est-à-dire à ce qui représente l'unicité de toute perception, s'oppose un phénomène de standardisation. L'effacement de la singularité ouvre sur l'expérience de la série. L'aura apparaît au contraire comme une « trame d'espace et de temps », comme une texture, un tissage, fait d'expérience. La singularité de chaque expérience individuelle nous fait penser à l'expérience du conte. Expérience dans laquelle chaque répétition du récit est celle d'un même récit, et celle-ci est cependant unique dans chacune de ses répétitions. Au sein de l'expérience qui émanait du conte le même et sa répétition apparaissaient comme unis à la définition de l'aura. Au contraire la reproductibilité en série produit, au niveau de la perception, une modification de la valeur de ce qui est perçu, et donc un remaniement total de ce qui est perçu. Ce phénomène est clairement présent au niveau de l'œuvre d'art, mais en marge de cette analyse nous retrouvons un changement dont « la signification, comme le dit Benjamin dépasse le domaine de l'art ». Cette transformation influe au plus profond la perception, et l'expérience, et, elle a, pour Benjamin, une valeur de « symptôme ». De quoi est-elle signe, ou symptôme, cette modification ?

La transformation de l'acte de transmission lui-même s'effectue en premier lieu comme une substitution de l'unique par le multiple. Dans les mots de Benjamin, elle commence par substituer « à son occurrence unique [une] existence en série »[481]. La reproductibilité en série d'une chose produit une chose dans une infinité d'exemplaires du même à des endroits différents. Comment et par quels moyen cette infinité d'exemplaires du même influe-t-elle sur la perception de toute chose ? Nous pouvons dire que l'existence en série détache la chose perçue de son unicité et par là, la perception n'offre plus une image unique de ce qui est. Si l'existence en série d'une chose, comme par exemple, le tableau des souliers de Van Gogh, permet d'un côté l'accessibilité de cette œuvre à un grand nombre de personnes, elle obscurcit en même temps qu'elle éclaire son accessibilité même à l'unicité de celle-ci. La valeur de l'unique, et donc de l'unicité d'une chose se trouve radicalement transformée.

La modification de ce qui est transmis advient pour Benjamin, comme signe d'une crise de la représentation. Ce qui naît à travers la perte de l'unique est gage d'une double altération. Si d'un côté la naissance de la masse se voit nettement encouragée par l'existence en série de toute chose, d'un autre côté cette perte en tant que destruction du mode cultuel de transmission culturelle de la tradition produit à son tour une nouvelle forme de transmission. Ce que Benjamin appelle « l'actuelle régénération » de l'humanité ainsi que la crise qui lui

479 BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935)*, p. 74.
480 *Ibid.*, p. 75.
481 *Ibid.*, p. 73.

fait place, ouvre sur des nouveaux modes de perception. Notre problématique se resserre, autour de l'idée d'une transformation de la perception produite par un mode de production et d'existence où l'existence de toute chose paraît commencer à relever de la production en série.

Histoire et perception

> *Sur des longues périodes de l'histoire, avec tout le mode d'existence des communautés humaines, on voit également se transformer leur façon de percevoir.* La manière dont la perception opère – le médium dans lequel elle s'effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l'histoire[482].

Avec l'apparition de la production en série quelle qu'elle soit, autant dans le domaine de l'art que dans le domaine de la production des moyens de survie, la face du monde change considérablement, et avec elle, la perception se modifie. Ces chamboulements du monde sont historiques. Benjamin affirme que les transformations de la perception ne dépendent pas uniquement de la nature de l'homme, mais qu'elles relèvent d'un processus de construction dans le temps, et ont donc aussi une nature historique. Benjamin veut dire par là qu'il y a des causes sociales et technologiques liées aux remaniements de la perception[483]. Le phénomène de destruction de l'unique, la valeur marchande, l'homogénéisation de la valeur de l'objet perçu, ainsi que sa proximité croissante, engendrent une nouvelle forme de lien social, et donc une nouvelle forme de collectivité. Autant de raisons qui fondent les causes sociales du déclin de l'aura :

> Il tient à deux circonstances, étroitement liées l'une et l'autre à l'expansion et à l'intensité croissante des mouvements de masse. Car rendre les choses « plus proches » de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité.[484]

Que devient la valeur de la culture dans le cadre d'une reproduction technique moderne ? En quoi les moyens modernes de reproduction sociale, et donc de reproduction culturelle, évacuent la question de l'effort humain ?

La tentative de Benjamin pour constituer une théorie figurative et matérialiste de l'histoire de la reproduction culturelle a pour fonction politique, et donc comme perspective, de rendre compte du besoin de mettre les moyens techniques entre les mains des hommes. Benjamin affirme que le déclin de l'expérience comme faculté de communiquer provoque une forme de perte de sagesse. Cette perte de sagesse s'exprime comme une perte de l'« aspect épique de la vérité »[485]. On voit ici sagesse et épique fonctionner ensemble. Généralement la sagesse se caractérise par la connaissance juste des choses ; l'épique, comme le caractère de ce qui est digne de figurer dans une épopée. Il s'agit aussi d'une forme de récit qui raconte en vers une action héroïque. L'« aspect épique de la vérité » du récit du conteur est considéré comme une formule à caractère moral appliquée au contenu du récit humain, celui-ci ayant un contenu

482 *Ibid.*, p. 74.
483 *Ibid.*, p. 75.
484 *Ibid.*
485 « L'art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition. Le phénomène ne date pas d'aujourd'hui. Et rien ne serait plus insensé que de le considérer comme un simple « signe de décadence », à plus forte raison comme un fait spécifiquement « moderne ». Il s'agit plutôt d'un phénomène concomitant à l'évolution historique des forces productives : ce mouvement qui, au cours des siècles et de façon tout à fait progressive, a éliminé le récit du domaine de la parole vivante, a en même temps rendu sensible, dans ce qui ainsi disparaissait, une beauté nouvelle. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov,* p. 120.

juste de faits dignes d'être racontés et donc sauvés dans le récit.

Le déclin de l'expérience comme faculté de communiquer provoque une perte de sagesse. Celle-ci, en tant qu'aspect épique de la vérité, est pour Benjamin « un phénomène concomitant à l'évolution historique des forces productives »[486], c'est-à-dire un phénomène qui évolue parallèlement à la transformation des forces matérielles de production. Il est lié autant à l'évolution de la technique qu'à l'économie qui la sous-tend. La sagesse s'évapore au fur et à mesure que les forces productives se modifient, métamorphosant à leur tour les modes de communication des hommes, leurs gestes, la façon dont ils travaillent et vivent ensembles. L'aspect épique de la vérité est lié par Benjamin aux « histoires remarquables »[487]. C'est par la perspective de l'épique que Benjamin ouvre sur une conception de la mémoire qui tend en termes d'expérience à se perdre. L'effort se présente comme suppléé, la parole et la communication comme relayées par la technique et les moyens de reproduction techniques de l'expérience.

Au contraire dans le conte l'expérience apparaît comme appropriation[488], l'émetteur et le récepteur sont libres d'interpréter le récit comme ils peuvent. Cette capacité d'appropriation et d'interprétation inclut la dimension de l'effort comme création dans la reproduction du conte, ainsi que dans l'expérience reliée à la réception de celui-ci. La perception se modifie à l'image des mutations des différents moyens de reproduction. Le déclin de cette capacité apparaît alors comme une conséquence liée aux transformations dues aux évolutions de la reproduction technique. Par le biais de la technique ce qui se reproduit est une représentation en série toujours la même, laissant peu de place à la transfiguration propre à l'acte de transmission.

Dans la modernité l'expérience s'effectue dans un contexte de désappropriation. Avec la reproduction en série, s'ouvre alors une nouvelle forme d'infini, laissant derrière elle l'image de l'éternité et de la mort qui émanait du récit[489]. Cette nouvelle forme d'éternité ne coïncide plus avec la forme qui s'exprime dans le conte, ni non plus avec la forme de mémoire qu'il permet d'actualiser.

D'innombrables récits anonymes forment une mémoire collective

Ce qui constituait le récit du conteur est pensé, par Benjamin, comme le reflet d'une infinité de récits[490]. Comment le récit peut-il contenir tout les récits qui le précédent ? Le récit s'affirme comme une forme de discours pouvant être le contenant de toutes les répétitions d'un conte. On voit s'ébaucher ici la première forme que donne Benjamin à sa conception de la mémoire et de l'héritage matérialiste, conception qui resurgit quelques années plus tard dans celle de l'histoire, et particulièrement dans les thèses *Sur le concept*

486 *Ibid.*

487 *Ibid.*, p. 123.

488 « L'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire sans y mêler d'explication. [...]. L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur. Celui-ci est laissé libre de s'expliquer la chose comme il l'entend, et le récit acquiert de la sorte une amplitude que n'a pas l'information. », *Ibid.*, p. 123

489 « « On dirait que l'affaiblissement dans les esprits de l'idée d'éternité coïncide avec le dégoût croissant des longues tâches. » Depuis toujours l'idée d'éternité a trouvé dans la mort sa source la plus puissante. On peut donc en déduire que, si cette idée s'estompe, c'est que la mort a pris un autre visage. Il apparaît que cette modification se confond avec celle qui a rendu l'expérience moins communicable, à mesure que déclinait l'art du récit. », *Ibid*., p. 129.

490 « L'expérience transmise de bouche en bouche est la source à laquelle tout les conteurs ont puisé. Et parmi ceux qui ont couché leur récit par écrit, les plus grands sont ceux dont le texte s'éloigne le moins de la parole des innombrables conteurs anonymes. », *Ibid.*, p. 116.

d'histoire sous la forme d'une citation totale[491]. Conception dans laquelle l'histoire prend la forme d'une mémoire collective, comme image totale. Ce que Benjamin appelle « l'art de citer sans guillemets » n'est autre chose que la méthodologie du « montage »[492] qu'il cherche à faire intervenir dans l'histoire. Au sein de la théorie historique l'image qui naît d'une expérience entendue comme fragment de mémoire, ou bien comme monade historique, fait surgir l'image totale de l'histoire dans chacune de ses manifestations. Ici c'est à travers la figure du conteur que cette image fait surgir la forme d'une mémoire partagée.

La figure du conteur est déclinée sous deux figures ; celle du voyageur et celle de l'homme sédentaire. Benjamin rapproche la forme que prend le récit de la manière dont vivent les hommes, c'est-à-dire les conditions propres à l'effort qu'ils fournissent pour survivre. Les formes de cet *effort* de récit sont liées aux différentes configurations que prend l'activité pratique des hommes, comme *effort* de survie. Cet effort pratique se détermine à travers les formes d'activités, les métiers, et sont désignés par type de lien à la nature que nécessite ce même métier. Ces différentes activités et leurs récits sont décrits en tant que « types archaïques »[493] de la narration.

Celui qui fait un voyage a quelque chose à raconter.[494]

Pour Benjamin l'« artisanat » permet de faire le lien entre la figure du laboureur « sédentaire » et celle du commerçant « marin » nomade[495]. L'activité pratique rejoint la parole, c'est-à-dire que l'homme conte en travaillant, l'homme conte ce qu'il vit et découvre. L'homme communique ses expériences. L'activité pratique, la production de moyens de survie, est liée à un monde complet de récits. Ces récits sont présentés en marge de cette activité utile qui est celle du travail. Il y a quelque chose de l'ordre de l'inutile qui survient comme une nécessité à la vie dans le récit, et à la vie productive.

La valeur du récit existe à travers le rôle du conteur, comme homme de « bon conseil »[496]. Ce qui n'apparaît pas sans nous rappeler l'idée de sagesse appliquée à cet « aspect épique de la réalité ». L'idée d'un contenu digne d'être raconté, actualisé et rappelé, et par là même sauvé en tant qu'*histoire remarquable,* traduit une forme de sagesse. Dans l'idée de « bon conseil » il est question d'un jugement de valeur, le « conseil » exprimant ce qui tend à *diriger* les actions et à *inspirer* la conduite. Conseil, dérivé du latin *consilium* "délibération, projet" est ici formulé en termes d'une capacité pratique à la poursuite d'un récit[497]. Dans ce rapport de

491 « 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, ce n'est qu'à l'humanité rédimée qu'échoie 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. » BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 429.

492 « 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. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, Théorie du progrès], [N 1, 10]*, p. 474.

493 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov,* p. 117.

494 *Ibid., p. 116.*

495 « 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. », *Ibid.*, p. 117.

496 « Celui-ci [l'aspect utilitaire du récit] se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou par une règle de vie - dans tout les cas le conteur est un homme de bon conseil pour son public. 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 pour quoi nous ne sommes plus de bon conseil, ni pour nous ni pour autrui. », *Ibid.*, p. 119.

497 « Porter conseil, en effet, c'est moins répondre à une question que proposer une manière de poursuivre une histoire (en train de se dérouler). Pour pouvoir demander conseil, il faudrait d'abord être capable de raconter cette histoire. (Sans compter qu'un homme n'est accessible à un conseil que dans la mesure où il parvient à verbaliser sa situation). Le conseil, tissé dans l'étoffe même de la vie, est sagesse. », *Ibid.*, p. 119-120.

communication, le récit émerge comme présupposant et véhiculant le récit. Il faut donc être capable de *manufacturer* un récit pour pouvoir *l'entendre*, *l'éprouver*, ce qui nous amène au fait qu'écouter un récit c'est aussi pouvoir en faire l'expérience. Donner bon conseil signifie alors être capable de le demander. C'est alors qu'expliquer un état, être capable de raconter un fait, parvenir à "verbaliser sa situation", s'affirment comme des capacités nécessaires au récit. L'expérience véhiculée dans récit est le produit de toutes les expériences passées et engendre à son tour, dans l'écoute, et dans la réémission, une expérience nouvelle de ce même récit. Ainsi le « récit » est la totalité des récits, l'expérience du conte, la totalité des expériences[498]. Le récit appelle le récit, l'encourage et le perfectionne, comme une expérience humaine qui se créé en s'exerçant par le partage.

Qu'advient-il de la capacité de communication à travers la technique ? Qu'advient-il du récit humain dans un monde d'information ? Qu'engendrent comme image-monde les produits culturels reproductibles mécaniquement ?

a. 2. La figure centrale de l'apparence : ivresse comme fantasmagorie de l'égal

> L'économie marchande fournit ses armes à la fantasmagorie de l'égal, qui prise comme attribut de l'ivresse, s'accrédite en même temps comme la figure centrale de l'apparence.[499]

La structure sociale, structurant nécessairement toute conscience singulière, dans ce cas en tant que forme marchande, donne corps et esprit à l'expérience de l'homme moderne. Il est donc question d'apparence vis-à-vis de cette image-monde que véhicule l'image-monde-capital. L'entreprise matérialiste de l'écriture de l'histoire de Benjamin vise à montrer cette apparence et cette image par le biais d'une description de rapports mythologiques qui la meuvent. Nous nous demandons si ce que Benjamin appelle la destruction du mythe peut être assimilée à une entreprise de mise à nue des apparences ? Et si ce que Benjamin appelle l'*ivresse non dialectique* peut être assimilée au propre du mythe. Pouvons-nous dire que le rêve est assimilé à une forme de nihilisme, et que l'histoire est son dévoilement, voire la destruction du nihilisme ? Pour Benjamin l'économie marchande conduit la représentation du monde qu'en font les hommes en un *monde d'apparences.* Elles sont le reflet d'un monde devenu abstrait et dont la valeur ne dépend plus de l'homme. Benjamin définit la fantasmagorie comme une forme d'expression de la réification dans l'expérience que l'homme fait du monde. Pourquoi Benjamin attache-t-il à la fantasmagorie, en tant qu'attribut de l'ivresse, la catégorisation d'« apparence centrale » ? Donne-t-il le même statut à l'« apparence » que Lukacs, quand ce dernier parle d'« apparence nécessaire »[500] ?

---

498 « Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. », *Ibid.*, p. 120-121.

499 Lettre du 23 février 1939, Benjamin à Adorno, *Correspondance Tome II, 1929-1940,* Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 288.

500 « Le mouvement des marchandises sur le marché, la naissance de leur valeur, en un mot la marge réelle laissée à tout calcul rationnel, ne sont pas seulement soumis à des lois rigoureuses, ils présupposent, comme fondement même du calcul, une rigoureuse conformité de tout devenir à des lois. L'atomisation de l'individu n'est donc que le reflet, dans la conscience, de ce fait que les « lois naturelles » de la production capitaliste ont embrassé l'ensemble des manifestations vitales de la société et que - pour la première fois dans l'histoire - toute la société est soumise (ou tend au moins à être soumise) à un processus économique formant une unité, que le destin de tous les membres de la société est mû par des lois formant une unité. (Alors que les unités organiques des sociétés pré-capitalistes opéraient leurs échanges organiques de façon largement indépendante les unes par rapport aux autres.) Mais cette apparence est nécessaire en tant qu'apparence. », LUKACS, Georg, *Histoire et conscience de classe,* p. 119-120.

Le rêve du concret ou l'aquarium humain

> Ce que chacun de nous a de plus essentiel, il est bien rare qu'il le traduise sous forme descriptive.[501]

La présence du concret, ainsi que la théorie du rêve, se redoublent par le fait que chez Benjamin, ainsi que le souligne Bruno Tackels, « *l'analyse n'est puissante que complétée par une forme d'immersion dans la matière à traiter* »[502]. Cette immersion apparaît dans la conception que forge Benjamin à propos du temps historique, et notamment à propos des fantasmagories du temps. L'intégration dans la perception des formes que prennent les manifestations de la vie - comme par exemple dans la grande ville, la présence de la foule dans l'imaginaire et dans les actes des hommes - s'inscrivent comme un phénomène caractéristique, selon Benjamin, de la poésie de Baudelaire et plus tard comme constitutif d'un imaginaire collectif. Les formes que prend la vie, ainsi que ses manifestations, sont étudiées comme des formes historiquement déterminées, c'est-à-dire qui prennent naissance au cours du temps. Ces formes déterminent à leur tour la conscience qu'a l'homme de son environnement autant matériel inerte que vivant. Sans que pour autant ces formes apparaissent clairement à la conscience, l'expérience de l'homme est déterminée par elles.

Advient alors la figure du flâneur. Quelle est la particularité de cette figure ? Et quel est son rôle par rapport au concept d'histoire ? Chez Benjamin le phénomène de naissance de la foule est étudié comme étant étroitement lié à la figure du flâneur, en tant qu'elle est son univers environnant. À travers le phénomène de la foule Benjamin fait surgir une expression du temps qui lui est particulière, et avec elle une nouvelle expérience du temps. À travers la figure du flâneur et celle de la foule se dessine l'image d'un imaginaire collectif en transformation. Il s'agit d'évaluer le rôle de ces deux entités par rapport au concept d'histoire. Benjamin illustre cette expérience du temps à travers l'exemple de l'aquarium. Le flâneur est celui qui s'immerge dans cette atmosphère qu'est la foule, c'est-à-dire qu'il plonge dans l'expérience de cette temporalité-là. Nous pouvons déjà nous demander quel rôle tient le flâneur par rapport à l'expérience de la temporalité historique. Pouvons nous dire que le flâneur incarne la figure symbolique de l'homme moderne ?

À une passante

Pour Benjamin, la figure du « flâneur », chez Baudelaire, à la différence de celle de « l'homme des foules » d'Edgar A. Poe, représente en plus de celui qui s'immerge dans la foule, l'élément vivant de l'expérience de la catastrophe naissante de la modernité. Benjamin nous fait part de cette réalité dans son interprétation du poème de Baudelaire « À une passante ». Dans ce poème Benjamin donne une interprétation du regard croisé entre le poète et la passante à l'aide de la foule. Interprétation qui s'offre dans les termes d'une expérience du choc. Le choc s'affirme ici comme une première présentation de l'expérience de la catastrophe :

> Sous son voile de veuve, rendue plus mystérieuse par le mouvement même qui, sans mot dire, l'entraîne dans la cohue, une inconnue croise le regard du poète ; bien loin que, pour cette apparition, qui fascine l'habitant de la grande ville, la foule ne soit qu'un antagoniste, un élément adverse, c'est elle, au contraire, qui la présente au poète. Le ravissement du citadin est moins l'amour du premier regard que celui du dernier. C'est un adieu à tout jamais, qui coïncide dans le

501 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », Paris, Payot et Rivages, 2002., p. 167.
502 TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, p. 593.

> poème avec l'instant de l'ensorcellement. Le sonnet nous présente l'image du choc, que dis-je ? celle de la catastrophe. Et cependant, par le saisissement même qu'elle provoque chez lui, elle a touché le poète dans ce qu'il a de plus intime[503].

À travers l'image de la catastrophe Benjamin essaye de constituer un visage du malheur lié à la modernité. La catastrophe est exhibée dans notre exemple, comme une forme de détachement. Par ce-qui-se-détache nous entendons ce qui dans le flux que représente la foule, se retrouve du fait d'appartenir inextricablement à elle, comme intouchable de par son mouvement intrinsèque, la passante. La foule emporte tout avec elle, même les regards volés par un extérieur stable. C'est à partir de la temporalité propre à la cohue, c'est-à-dire à la force du courant arrachant dont elle est constituée, qui fait d'elle une image de la destruction inhérente au passage perpétuel du temps. C'est de ce qui se détache de la foule qu'émerge ce que Benjamin désigne par « choc ». La temporalité de la foule se cristallise dans l'entrecroisement du regard du flâneur et de la passante. Ils impriment la discontinuité créatrice d'un instant impossible dans la continuité perpétuelle de la destruction, liée au mouvement incessant des passants. La catastrophe, liée à ce regard perdu, est dessinée dans l'impossibilité de toute création, de tout contact, de tout arrêt.

Vient alors, comme liée à cette discontinuité inscrite dans l'expérience du choc, l'idée d'une « uniformité absurde »[504], assimilable au passage incessant et presque automatique des passants. La similitude entre la forme du passage incessant de la foule et l'attitude du travailleur à la machine est analysée par Benjamin comme étant une attitude mimétique. L'expérience du monde pour l'homme aliéné est déterminée autant par l'expérience du choc que par celle de l'uniformité. L'expérience du « choc », le heurt, la collision, dépeint cette perception[505]. Cette temporalité est définie comme celle d'une temporalité « infernale »[506], elle est autant une expression de la destruction, qu'une expérience de l'enfermement, ainsi qu'une expérience de la répétition.

Transition

Utopie et avenir, vers une dimension politique et théologique de l'histoire

La critique sur laquelle est fondée la théorie de l'histoire figurative et matérialiste de Benjamin a pour soubassement la réhabilitation d'une dimension utopique. Il s'agit de la réalisation, à travers une perspective politique, de l'homme comme être générique dans le bonheur. Dans le commentaire de Stephan Mosès, s'affirme l'idée selon laquelle Benjamin tente une construction de l'histoire en prenant pour principal point d'appui l'utopie en tant que qualité essentielle de la notion d'avenir[507]. L'avenir selon Mosès s'affirme comme l'idéal

503 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* p. 169-170.
504 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 180.
505 BENJAMIN Walter, *Ibid.,* p. 182.
506 *Ibid.,* p. 186.
507 « Critique de l'idée de progrès en tant que fondé sur une vision linéaire et continue du temps historique : corrélation d'une telle vision avec l'attitude politique de résignation à l'égard du présent, définition d'une méthode historique nouvelle, tendant non plus à suivre les processus historiques dans leur évolution, mais à les immobiliser, c'est-à-dire à décrire dans la synchronie et dans la diachronie des articulations privilégiées, identifier dans ces articulations les éléments utopiques et les évoquer sous formes d'images, déchiffrer ce moment utopique précisément dans tout ce qui, dans le passé est venu contester l'ordre établi, lire enfin la figure de l'utopie, dans le double modèle théologique et politique du messianisme et de la révolution […]. », MOSÈS Stephan, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Le seuil, 1992, p. 48-49.

auquel il faut *tendre* pour construire l'histoire, et non pas comme un horizon *d'attente*[508]. À partir d'une définition de l'avenir comme réalisation de la libération de l'homme correspond une certaine image du passé, qui devient essentielle pour saisir l'image du présent. Celle-ci se construit, pour Benjamin, à travers l'idéal d'une « descendance affranchie », et s'oppose comme on le verra plus loin à celle que l'on retrouve dans la conception des « ancêtres asservis ». La notion d'avenir utopique au présent s'avère être essentielle pour comprendre la particularité de la notion de « lutte des classes ». Pour Benjamin il n'est de présent, ni d'avenir possible, sinon construit au nom du passé, « au nom des générations de vaincus ». C'est au nom des générations de vaincus que se construit l'objet de l'histoire, au nom du passé, en tant qu'il est l'histoire d'un oubli. Le récit de l'histoire humaine doit être construit en actualisant ce récit au présent.

B. À la recherche des possibilités du réveil

b. Le collectif qui rêve

> La sensation du tout-nouveau, du tout-à-fait-moderne est, en effet, une forme du devenir aussi onirique que l'éternel retour du même. La perception de l'espace qui correspond à cette perception est la superposition.[509]

> De même que Proust commence l'histoire de sa vie par le réveil, chaque présentation de l'histoire doit commencer par le réveil, elle ne doit même traiter de rien d'autre. Celle-ci traite du réveil qui arrache au XIX^{ème} siècle.[510]

L'histoire apparaît comme devant s'efforcer à une réhabilitation de l'idée d'une humanité accomplie. L'histoire comme entreprise critique s'avère essentielle pour fabriquer, et permettre la possibilité, d'une image de l'homme pour lui-même. Au sein de la modernité l'état de la communauté humaine est formulé comme celui d'un « collectif qui rêve », et s'affirme donc comme une masse qui « ignore l'histoire »[511]. Les collectivités humaines sans histoire ne peuvent donc se représenter elles-mêmes, c'est-à-dire qu'elles ne peuvent pas construire une image d'elles-mêmes en tant qu'êtres génériques. La collectivité éclatée existe alors dans un espace temporel sans perspectives historiques, ce dernier se produisant dans l'étroitesse d'un instant toujours le même, et donc dans une forme d'éternité dans laquelle rien ne s'imprime, une éternité sans mémoire. C'est dans cet espace, comme correspondant à celui du rêve, que prennent corps les fantasmagories. Un espace de la « superposition » et donc de l'entassement. Cet espace sans perspectives, ni utopiques ni historiques, constitue un espace sans avenir. La dialectisation des fantasmagories, en tant que mise en perspective, par l'idée d'humanité réalisée, fait apparaître quelque chose de nouveau. Une nouvelle apparition du même mais transfiguré en images dialectiques.

---

508 « Le sujet de la connaissance historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même. Elle apparaît chez Marx comme la dernière classe asservie, la classe vengeresse qui, au nom de générations de vaincus, mène à son terme l'œuvre de libération. Cette conscience, qui se ralluma brièvement dans le spartakisme, fut toujours scandaleuse aux yeux de la social-démocratie. En l'espace de trois décennies, elle parvint presque à effacer le nom d'un Blanqui, dont les accents d'airain avaient ébranlé le XIX^{e} siècle. Elle se complut à attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice des générations *futures*. Ce faisant elle énerva ses meilleures forces. À cette école, la classe ouvrière désapprit tout ensemble la haine et l'esprit de sacrifice. Car l'une et l'autre se nourrissent de l'image des ancêtres asservis, non de l'idéal d'une descendance affranchie. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 437-438.

509 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 14],* p. 850.

510 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 4, 3]*, p. 481.

511 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 14],* p. 850.

Ici, à la « superposition » s'ajoute une nouvelle mesure, celle de la dimension dialectique et matérialiste de l'histoire. La perspective historique se montre comme une forme de solution chimique qui fixe ces fantasmagories dans le temps et de les met en rapport avec ce qu'elles impliquent comme images du bonheur, d'avenir, d'humanité, et en somme d'utopie. Cette mise en relation semble s'effectuer à partir d'idées régulatrices qui rendent possible l'évaluation des fantasmagories. L'utopie se présente comme la réalisation de la liberté et du bonheur sur terre pour l'humanité au présent. Les fantasmagories sont comprises comme un masque sur le manque de perspectives historiques. Benjamin fait de ces mêmes fantasmagories les raisons pour lesquelles les masques doivent tomber. À la *superposition* fantasmagorique s'oppose la *perspective* historique, ouvrant un espace qui fait se détacher les fantasmagories ainsi que ce qu'elles représentent et signifient. Cet espace surgit comme un arrêt de l'éternité factice de la temporalité fantasmagorique, fixant non seulement un sens aux fantasmagories, mais établissant par là même des dates et des faits dans une temporalité historique.

Une étrange frise de temps jaillit, dans laquelle s'épinglent, arrêtées de leur mouvement, les fantasmagories comme des clichés des différentes apparitions du fantôme du « tout-nouveau » et du « tout-à-fait-moderne »[512]. Les images dialectiques émergent d'une analyse qui se pose en tant que « conscience éclairée » par la perspective matérialiste et dialectique d'une histoire figurative des modes de perception des communautés humaines, ainsi que de l'analyse matérialiste des valeurs de son produit culturel, et d'une interprétation historique et matérialiste des modes de transmission de celui-ci. Comme un liquide révélateur de pellicule photographique, la perspective temporelle de l'histoire montre un tirage unique d'images liées aux modes d'existence de ces mêmes communautés humaines. Des « catégories politico-théologiques » apparaissent à travers des fantasmagories dialectisées par la perspective des images. Que sont ces catégories ?

Nous savons que les idées d'avenir, de préhistoire et d'utopie s'affirment comme réalisation d'une l'humanité affranchie et correspondent à un registre théorique et politique. Nous ne pouvons pas encore répondre à la question de savoir ce que sont ces catégories, mais pour avancer dans ce sens on tentera une forme d'analyse formelle de la question des forces présentes dans les images dialectiques. Ces forces en tension apparaissent dans ce que Benjamin appelle le passage du rêve au réveil.

Du réveil

Ici les images dialectiques sont abordées dans une double perspective. D'un côté, elles sont liées à des contenus appartenant à une dimension intérieure de la conscience collective, celle du *rêve*, de l'autre, à une position méthodologique politique eschatologique et séculière, la dimension du *réveil*. Benjamin analyse ce qu'il considère être des formes exemplaires du réveil dans des descriptions littéraires tirées du tout début *Du côté de chez Swann* de Marcel Proust[513]. Ces descriptions correspondent à un *entre-deux*, entre l'état de veille et le sommeil, comme un moment décrit par Proust en tant que lié à une perte de références manifeste par rapport au réel. Il s'agit du lent ameublement imaginatif du lieu où l'on prend conscience de soi au moment de quitter le sommeil, que l'on peut traduire par le terme de reconnaissance. Ces descriptions deviennent, pour Benjamin, le lieu de la naissance

512 *Ibid.*
513 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XI XIX*ème *Xème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès]*, [N 4, 3], p. 481.

même de l'idée des « images dialectiques ». Il s'agit d'un moment dans lequel la conscience s'affronte à une grande densité de souvenirs, et cette étoffe épaisse d'expérience, faite de souvenirs lointains et de perceptions fraîches, dessine l'image dialectique, comme image de réveil, en tant que composé fuyant et ambigu. Un composé de souvenirs qui ont accès à l'actuel par une légère conscience du présent.

Le réveil apparaît alors comme l'instant privilégié qui, en tant que forme d'expérience particulière, s'affirme mélangé de souvenirs. Au moment du réveil l'on fait incessamment appel aux souvenirs pour *resituer* le lieu du réveil, mais aussi on *fait place* au présent en tant que moment d'accueil des souvenirs. La constellation que représente l'« image dialectique » est pensée matériellement, par Benjamin, comme un composé de souvenirs et de visions actuelles. La notion de réveil évalue l'idée de *présent* ou d'actuel, en tant que moment où l'aperception du présent peut être expérimentée. La notion de réveil permet d'entrevoir au sein de l'image de réveil une expérience vécue du présent aussi à travers un composée de constellations imaginaires et de souvenirs. L'image de réveil est alors un produit de conscience et de perception suscité par l'actualité du moment présent et la réalité des souvenirs du passé.

Benjamin cherche donc à travers l'image dialectique à édifier une nouvelle forme de connaissance historique. Cette connaissance s'effectue d'un côté comme *construction*, et de l'autre comme une *codification historique*[514]. Quel est le statut de cette codification d'emblée historique ? De quelle façon l'« objet dans la perspective historique » se construit-il comme « monade »[515] ? Et comment dans la monade ce qui « s'était établit dans une rigidité mythique, prend vie » ? Tout ce qui se donne à nous au moment du réveil semble être mêlé de souvenirs. Par là Benjamin comprend le moment du *réveil* comme le moment de conscience le plus proche et du passé et du présent. Chaque fragment de réalité apparente fait appel à des images du passé, et celles-ci surgissent transfigurées dans celles du présent. La réalité présente s'habille de passé, la codification historique se rend visible. Cette dernière devient présence dans l'expérience du présent, ou encore présence d'expérience et expérience de la présence du passé.

b. 1. Une image de l'image dialectique : Une constellation de forces

Benjamin affirme que si l'on fait une image de l'image dialectique, celle-ci peut correspondre à celle d'une « constellation céleste »[516]. Par constellation on entend communément un groupe apparent d'étoiles représentant une figure conventionnellement déterminée vue depuis la terre. Ce sont des projections d'assemblements d'astres sur la voûte céleste suffisamment proches entre eux, en apparence, pour qu'une civilisation fasse passer entre elles des lignes imaginaires pour dessiner des figures. Ces dessins imaginaires fort utiles, au cours de l'histoire, furent utilisés par les astronomes anciens, les marins et les commerçants, pour le repérage céleste et terrestre nocturne. Elles ont servi aussi, en tant que représentations mythologiques, comme une forme de projection de la mémoire de civilisations entières dans le ciel. Il est important d'affirmer que les étoiles qui composent une constellation, et qui paraissent comme regroupées dans le ciel vue depuis la terre ne le sont pas en réalité. Ceci signifie qu'une constellation ne se présente comme telle que depuis

514 Lettre du 9 décembre 1938, BENJAMIN à ADORNO, *Correspondance II,* Paris, Aubier Montaigne, 1979, pp. 277.
515*Ibid.,* p. 278.
516 *Correspondance II*, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1979, *Lettre à Gretel Adorno du 16 août 1935,* p. 186.

un certain point de vue, et qu'elles sont des composés produits à partir de choix. Toute constellation céleste figure alors une interprétation, et une projection de celle-ci dans le ciel. Les constellations que sont les images dialectiques, en tant que compositions, sont pensées par Benjamin comme des réunions de *forces* liées entre elles. Que peuvent être ces forces, sensées unir par un pointillé invisible ces étoiles lointaines qui composent les dites constellations dialectiques ?

Pour comprendre le sens que veut donner Benjamin aux *constellation*, il faut admettre qu'il existe une convention qui permet de lier entre elles les différentes étoiles, les différentes forces qui composent l'image. Ce qui en d'autres termes signifie qu'il y a un principe qui laisse place au lien et à l'affrontement des différentes forces entre elles. Quelle est la convention qui permet de former ces synthèses de forces constellées à l'arrêt que sont l'image dialectiques ? Est-ce une idée, au sein de l'image dialectique, qui lie ces fragments de forces entre eux ?

Des assemblages aux constellations

Au sujet des liens invisibles qui relient entre elles les forces constituantes des images dialectiques, nous pouvons rappeler quelques unes des idées déjà développées plus haut à propos de *l'assemblage* comme méthode de construction dans l'*Origine du drame baroque allemand.* Il s'agit désormais de comprendre l'intérêt de l'assemblage, et de comment cette méthode est reprise et remaniée dans la constitution de celle qui anime la dialectique au sein des images dialectiques, et de leur rapport avec le concept d'histoire. L'on peut hypothétiquement assimiler à l'image, le rôle de l'idée dans la méthode présentée dans *préface Épistémo-critique*. Depuis l'idée d'une mosaïque faite de fragments, nous essayons de comprendre ici comment est formée la constellation de forces que compose l'image dialectique. Il s'agit de tenter d'éclaircir conjointement ces deux formes de construction de la pensée, l'une reliée à la présentation d'idées l'autre à la présentation d'une interprétation qu'est l'histoire. La distinction de ces deux formes discursives est ici présentée dans le but de mieux saisir la construction qui s'applique à l'objet historique, et de comment il est apparenté à l'image dialectique.

Dans *Origine du drame baroque allemand* Benjamin s'appuie sur l'exemple de la mosaïque pour étayer l'idée d'une définition de la pensée comme construction. Le choix méthodologique est celui d'une *présentation.* Cette présentation consiste à mimer les chemins empruntés par une pensée vivante, qui est essentiellement faite de *détours*[517]. La pensée se penche inlassablement sur des détails, des morceaux, sur l'éclat de chaque petite chose qu'elle croise dans son chemin. Le contenu de la pensée déteint sur sa forme, et par là sur sa forme comme présentation. Raison pour laquelle la pensée apparaît déterminée comme un acte de présentation sous la forme d'un assemblage. Par ce biais la composition formée par la pensée est elle aussi un assemblage, elle figure la pensée à l'image d'une constellation. Dans ces conditions, on peut dire que penser c'est *conseller*.

D'un côté, la pensée est définie comme un double mouvement qui erre dans des détours innombrables, fouillant l'éclat de chaque détail de chaque morceau de phénomène par le concept, elle analyse ; et d'un autre côté penser est aussi opérer une synthèse, un assemblage, une construction d'images faites de tous les morceaux à travers l'idée. La pensée, donc, scrute des détails de sa vue microscopique, mais a aussi un pouvoir

517 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 31.

télescopique, lui accordant le pouvoir de voir de très lointains ensembles de constellations de fragments. Dans ce contexte, l'image de la constellation amène avec elle l'idée que *connaître c'est avoir*[518]. L'assemblage est le fait même de prendre possession de quelque chose, puisque assembler c'est aussi construire.

Constellation comme immobilisation

> L'immobilisation des pensées fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. C'est la césure dans le mouvement de la pensée. Sa place n'est naturellement pas arbitraire. Il faut, en un mot, la chercher là où la tension entre les contraires dialectiques est la plus grande. L'objet même construit dans la présentation matérialiste de l'histoire est donc l'image dialectique. Celle-ci est identique à l'objet historique ; elle justifie qu'il ait été arraché par une explosion au continuum du cours de l'histoire[519].

Les images dialectiques apparaissent à travers la multiplicité d'une « constellation »[520]. Elles composent peut-être une unité, mais cette unité a la particularité d'être un assemblage d'éléments historiques. Les mosaïques qui la composent sont, depuis le point de vue de l'histoire matérialiste, pensées comme formes composites et multiples constituées en tant que forces historiques et temporelles en « tension ». On entend communément par force une puissance d'action physique appartenant à un être ou bien à un organe. Le terme de force est souvent lié à la vigueur, à la résistance ou encore à la robustesse de quelqu'un ou de quelque chose. Si on rapporte l'idée de force en tension à l'image dialectique, il faut dire qu'il s'agit d'une composition d'éléments figuratifs possédant la capacité d'exercer entre elles une action. Au sein de l'image dialectique s'opère une forme d'arrêt du mouvement, une immobilisation. Les forces en tension semblent s'opposer. La synthèse qu'est la constellation, est synthèse en tant que rencontre ou réunion de directions ou de forces différentes. Pour saisir le statut de cet arrêt du mouvement, il faut comprendre quelles sont les forces qui se retrouvent dans la synthèse qui fait apparaître l'image. Nous cherchons, en suivant la pensée de Benjamin, le moment où la « tension entre les contraires dialectiques est la plus grande »[521] pour nous pencher sur leur signification en tant qu'arrêt comme objet historique.

Forces

> L'histoire antérieure et l'histoire ultérieure d'un fait historique apparaissent en lui grâce à sa présentation dialectique. Bien plus, chaque fait historique présenté dialectiquement se polarise et devient un champ de forces où se vide la querelle entre son histoire antérieure et 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. Et 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.[522]

---

518 « La vérité, manifestée dans la ronde des idées présentes, se dérobe à toute projection, sous quelque forme que ce soit, dans le domaine de la connaissance. Connaître, c'est avoir. », *Ibid.,* p. 32.

519 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.

520 *Correspondance II*, Éditions Aubier Montaigne, Paris, 1979, *Lettre n° 265 à Gretel Adorno du 16 août 1935,* p. 186.

521 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.

522 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 1]*, p. 487 – 488.

Si l'histoire est perçue comme *continuum* pour l'homme qui rêve[523], alors l'image dialectique peut être considérée comme une brisure de ce *continuum*, sous le signe du réveil. Dans ces conditions le temps historique, compris comme un composé de forces dont le sens reste à être déterminé, est une pure force sous la forme d'une potentialité, et non pas une mesure de temps déterminée. L'image dialectique est pensée par Benjamin comme l'arrêt du *continuum*, et cet arrêt même est le résultat du processus dialectique. La synthèse se montre ici comme *rupture* de l'ensemble au sens où elle fait surgir un composé de forces à l'arrêt, en tant que « contraires dialectiques »[524]. Ce moment, qui est un arrêt, l'est car quelque chose se *détache* du continuum. On est en présence d'une sorte d'explosion du continuum du temps du rêve par le biais d'une pause en lui. Que représente cette pause de temps ? Et que sont les forces qui émanent de cette pause de temps ?

Antérieur et Ultérieur

> L'histoire antérieure et l'histoire ultérieure d'un fait historique apparaissent en lui grâce à sa présentation dialectique.[525]

Les « forces » que fait jaillir la synthèse sont comprises comme correspondant à « [l]'histoire antérieure et l'histoire ultérieure d'un fait historique ». La combinatoire de ces deux forces fait apparaître quelque chose que Benjamin désigne en termes de « querelle »[526]. Cette querelle qui permet à un fait de devenir *historique*. Si nous repartons de la définition étymologique de « querelle », on retrouve le terme latin *querela*, la « plainte », un dérivé de *queri, «* se plaindre », auquel s'ajoute le suffixe *ela* qui forme des noms d'action et de chose agissante. La plainte prend aussi le sens de réquisitoire, de dénonciation, de diatribe, ou encore de critique. Querelle signifie donc une plainte agissante, ou encore une plainte en action. En somme ici il s'agit d'une « querelle » historique comme d'un réquisitoire du passé qui cherche à être mis en avant au présent. De nos jours, querelle est devenu le synonyme de dispute. Ou encore de controverse, moment dans lequel il y a un combat soit de corps ou de parole, soit de plume. Cependant une plainte est aussi liée à l'idée d'un cri de douleur, ou encore à celle d'une lamentation. Il peut s'agir, pour finir, d'une protestation. Récapitulons, il y a dans la présentation dialectique la rencontre de deux forces, celle de l'histoire antérieure et celle de l'histoire ultérieure d'un fait historique. Ces deux forces se retrouvant, collisionnent, choquent entre elles, et font apparaître quelque chose de l'ordre de la dispute. Ensemble, elles font naître une querelle, une controverse ou encore une protestation. Les dites forces réunies dans la présentation dialectique sont pensées dans le sens de la querelle, comme des camps ennemis qui se retrouvent dans un champ de bataille. Ou encore comme deux groupes qui, pour communiquer, se crient, dans un brouhaha historique qui laisse entendre ceux d'autrefois parler à ceux d'aujourd'hui, un autrefois et un Maintenant qui peuvent alors rentrer en communication. Que pouvons nous entendre dans ce que Benjamin nomme l'actuel ? Nous n'avons pas encore la réponse, mais on distingue une forme de pression émanant de la jonction de ces deux forces.

Dans la synthèse il y a, selon Benjamin, une grande tension. Une tension entre ce qu'un fait est devenu ou ce qu'il a permis ou causé, ses effets, son ultériorité ; et une autre force, celle

523 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 19, 1]*, p. 505.
524 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.
525 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 1]*, p. 487.
526 *Ibid.*

qui correspond à son antériorité, ses causes, ses racines, ses origines. Pourquoi voir une forme d'affrontement dans la synthèse de ces deux forces ? Si nous prenons la racine étymologique de ultérieur, comme étant un dérivé du latin *ulterior* signifiant ce « qui est au delà », venant du comparatif de l'adjectif inusité *ulter* dont le superlatif est *ultimus* « ultime », *ultra* « au delà ». Ultérieur désigne le futur d'un fait, ses conséquences extrêmes, ou bien ce que quelque chose est devenu, ses conséquences finies. On désigne aussi par la forme adjectivée « ultérieur », *ce qui arrive* ou *ce fait après*. Alors que d'un autre côté, « antérieur » dérive étymologiquement du latin *ante*, « avant », défini comme *ce qui précède dans l'ordre des temps*. Pour clore cette ébauche de définition comparative nous pouvons dire que les deux notions « antérieur » et « ultérieur », ont ceci de commun que leur signification est expressément diffuse, autrement dit elles ne présentent pas de contours clairs ni distincts en matière temporelle. L'une désigne un au-delà, ou un *après* vague ; l'autre un *avant*, comme un *auparavant* vague lui aussi. Nous pouvons nous demander si l'idée d'une querelle ne traduit pas plutôt celle d'un dialogue, au sens d'une confrontation. Dans ce cas il faut se demander ce que *antérieur* et *ultérieur* peuvent pouvoir se raconter ?

Jusqu'ici nous pouvons seulement dire avec certitude que la synthèse est constituée de l'histoire qui précède de façon générale un fait, ainsi que ce qu'un fait est devenu. En d'autres termes y sont réunis dans le fait historique, des causes entendues comme origines tout autant que des effets généraux entendues comme ce qui est advenu après. On ne peut pas présumer de la teneur de leurs discours. Nous ne faisons ici que distinguer vaguement les temporalités, comme des personnages, qui figurent dans l'image dialectique, et nous n'entendons pas encore leur paroles. Seulement un cri partagé, un brouhaha de passé et d'avenir. Ces deux forces, « antérieur » et « ultérieur », se retrouvent dans la synthèse en tant que deux formes vagues de la détermination séculière d'un fait. On peut donc supposer que dans la constitution d'un fait historique il y a synthèse, au sens d'assemblage d'un avant et d'un après confusément déterminés. On peut donc dire sommairement, que la définition d'un fait historique est pensée dans les termes d'une discussion, voir sous la forme d'une argumentation entre origines et effets.

Le terme de « querelle » apparaît donc dans le sens d'un choc entre deux tendances contraires mais complémentaires. Tendances nébuleuses qui elles seules peuvent faire naître un fait historique dans ce que Benjamin nomme l'actuel. Ces deux tendances, origines et effets d'un fait se querellent de manière dynamique donnant l'impression de discuter. Nous qualifions la querelle de *dynamique* car l'actuel qu'elle manifeste est pensé comme le résultat d'un effort. Il s'agit d'une querelle dynamique puisqu'il s'agit de forces, ou de tendances, qui tendent vers des directions opposées et se confrontent. Par « opposées », nous entendons qu'elles vont l'une vers l'autre pour se rencontrer dans *le fait* qu'elles caractérisent, convergeant vers une certaine forme du présent, vers un point qu'il faut appeler l'actuel. Les forces qui se révèlent au moment de la synthèse, l'« antérieur » et l'« ultérieur », désignent les origines et les effets de faits historiques et sont présentés non pas dans un temps linéaire, mais à partir d'une temporalité qui supporte des frontières mouvantes. La synthèse qui dessine l'image de l'actuel est le produit d'un effort. La synthèse se fait à partir d'une temporalité continue, mais qui devient synthèse en éclatant cette temporalité, pour permettre une interprétation, cette temporalité est alors perçue comme constituée par des forces.

La polarité des forces

Les forces dont il est ici question se présentent, selon Benjamin, sous la forme d'une

polarité[527]. Une polarité se définit communément comme ce qui appartient aux pôles, ou encore comme ce qui est près des pôles. « Pôle » dérive du latin *polus*, terme désignant ce qui correspond à chacune des extrémités de l'axe sur lequel tourne le globe terrestre. « Polus » viendrait du grec *πολέω* « tourner », naissant de la croyance des anciens pour qui le ciel tournait autour de la terre immobile. Au fur et à mesure du temps et des découvertes scientifiques, « pôle » se transforme dans le terme qui désigne chacune des extrémités de l'axe, dit rationnel, sur lequel la terre se meut en vingt-quatre heures. « Pôle » se dit aussi de façon figurée de ce qui dirige ou fixe quelque chose. Ainsi, quand Benjamin dit qu'un fait historique présenté dialectiquement se polarise et devient un « champ de forces »[528], il affirme que la présentation dialectique de l'histoire doit définir des faits spécifiés selon une déterminations et fixation des forces qui les composent, en tant qu'origine et effets. Cette fixation ou polarisation détermine ce qu'il appelle l'actuel. Ainsi ce que l'on nomme querelle, s'affirme comme ce qui permet par la suite de fixer le sens des forces qui constituent la synthèse qu'est l'image.

Le présent, en tant qu'actuel, se révèle comme une confrontation d'origines et d'effets à partir d'un choix interprétatif entendu comme fixation de valeurs. La querelle permet le choix interprétatif. La polarisation se montre comme une détermination de sens. On peut dire que la polarisation des forces constitue la dimension historique du fait dialectiquement présenté. La synthèse est réunion de forces qui se détachent et sont distinctes, et en elle la querelle fait composer des forces diamétralement opposées. Cette perspective historique comporte une double entrée, elle doit aussi bien faire émerger ce qui est antérieur, les origines, que ce qui est ultérieur, les effets. Un « fait historique » n'est présenté dialectiquement que quand ses pôles peuvent apparaître en lui. La présentation dialectique fixe et distingue, autrement dit « polarise » les forces qui déterminent le fait en tant que tel. On peut même dire qu'il n'y a de présentation dialectique de faits historiques que dans la mesure où l'on retrouve dans la présentation de celui-ci ces pôles entendus comme origines et effets. Ou encore, que ce qui permet de construire un fait dialectiquement est déterminé par ces deux pôles entendus comme ses forces. L'idée d'une querelle de temps, s'affirme dans un sens critique, car une présentation matérialiste de l'histoire se doit d'interpréter les origines et les effets d'un fait historique. Les qualités d'ultériorité et d'antériorité d'un fait historique apparaissent dans le but d'inclure une dimension critique au sein du fait analysé.

L'actuel naît de forces en tension, et non pas de déterminations temporelles linéaires. On peut alors dire qu'un fait historique apparaît à partir d'une confrontation de forces, et que le statut de ces forces est analysé de façon critique dans les termes d'une polarisation. Une présentation dialectique est une détermination, ou encore une définition de ce qui est l'ultériorité et l'antériorité d'un fait. Cette détermination émerge d'une polarité efficiente qui fait ressortir les forces présentes dans le fait historique. Sans pôles pas de fait, et inversement, l'actuel surgit comme un axe autour duquel peuvent se confronter les origines et les effets, se réunir, et composer un fait. S'il n'y a pas de fixation de sens, c'est-à-dire une évaluation de ce qui fut et de ce qui advint, en termes d'origine et d'effets, alors c'est comme si le fait historique n'existait pas, ou ne pouvait pas exister en tant que fait historique. Quelle est la nature de l'actuel que fait apparaître cette fixation de sens qu'est la polarisation des forces ?

527 *Ibid.*, p. 487.
528 *Ibid.*

Quelques questions sur l'actuel

Ce qui nous pose question, c'est la façon dont « l'actualité pénètre »[529] le fait historique lors de sa présentation dialectique. On s'aperçoit que dans la façon qu'a Benjamin d'exposer l'actuel, le statut de ce dernier se présente comme ayant un double sens. L'actuel paraît être autant produit que producteur. D'un côté l'actuel s'affirme comme ce qui *résulte* de la présentation dialectique d'un fait historique, et d'un autre côté l'actuel semble être aussi bien que ce *à partir de quoi* l'on peut faire la présentation dialectique d'un fait. Il est tout autant ce qui précède l'opération que son résultat. Si le dit « champ de forces », ou encore la « querelle », se donne comme une synthèse à travers laquelle il faut distinguer dans le fait historique une séquence d'origines et d'effets, en termes de valeurs, cette confrontation de causes et d'effets permet de faire consister le fait historique comme actualité. Ce n'est qu'en tant qu'actualité que le fait semble pouvoir devenir un fait historique. Comment faut-il comprendre que « l'actualité pénètre » dans cette polarité de forces qui se rencontrent ? Le présent de l'historien qui présente les faits historiques détermine-t-il aussi l'actualité de la synthèse ? Et le contexte historique détermine-t-il lui aussi l'actuel qui doit pénétrer dans le fait historique ?

Ces trois questions n'en font une, celle de savoir quel est le statut de l'actuel ? Nous pouvons tenter, pour commencer à y répondre, une brève définition de l'actuel. Étymologiquement, « actuel » provient du latin *actus,* « acte ». L'actuel apparaît comme ce qui est *en acte*. L'antériorité du fait historique doit permettre de saisir ses origines ; et son ultériorité ses conséquences advenues ou à venir. Mais si l'« actualité » nécessaire à la présentation dialectique d'un fait correspond au présent dans lequel prend place la vie de l'historien, alors comment devons-nous repenser le statut du présent de l'historien pour saisir la manière dont sont déterminés et construits l'antériorité et l'ultériorité d'un fait ? Sachant que cette question se redouble d'une deuxième, celle de savoir comment il faut comprendre le contexte historique dans lequel l'historien réside et à partir duquel il étudie des faits ? Si le contexte historique général autant que le contexte historique de la personne de l'historien sont nécessaires pour déchiffrer en partie la synthèse, alors ce que Benjamin appelle « l'histoire antérieure et l'histoire postérieure » d'un fait, dépendent à leur tour de la façon dont se présente l'« actualité » d'un fait selon son contexte et selon celui de l'historien. Raison qui permet peut être de comprendre ce pourquoi Benjamin affirme que la polarisation d'un fait historique n'est jamais la même à chaque polarisation. Toute polarisation de forces qui constitue un fait historique dépend de deux facteurs qui déterminent conjointement le statut de l'actuel. Comment vont alors dialoguer, dans l'actuel, l'antériorité et l'ultériorité d'un fait ? Comment va se produire cette « rencontre » ? Et comment vont éclore les constellations que sont les images ?

L'Autrefois et le Maintenant

> Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que 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 avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.[530]

529 *Ibid*.

530 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 3]*, p. 478 – 479.

Nous savons qu'en matière de constellations astronomiques, les sélections de succession d'étoiles son le produit de décisions historiquement déterminés et sont donc arbitraires. De même, face aux constellations historiques, la rencontre entre le passé et le présent est le produit d'une construction et d'une interprétation. Le choix d'une présentation, qui s'attache à prendre les origines et des effets comme constituants des faits historiques, est le produit d'un choix interprétatif. Pour Benjamin le passé ne vient pas rendre le présent plus lisible, ni le présent rendre le passé plus lisible. Le passé comme le présent doivent se retrouver en termes de forces dans un dialogue, en d'autres mots dialectiquement, pour permettre une lecture possible, en tant qu'interprétation politique.

Pour Benjamin la relation dialectique entre deux termes, ici temporels, à savoir l'Autrefois et le Maintenant, est une relation qui se produit dans dans le sens d'une rencontre. Dans toute rencontre il y a une dimension liée à des circonstances par lesquelles quelque chose se retrouve dans une certaine situation, autrement dit il y a autant de hasard que de nécessité. On peut définir une rencontre comme ce qui se produit entre deux personnes ou objets, ou dans le cas qui nous intéresse, entre deux forces délimitant des moments, se trouvant en contact à un moment donné. En somme dans le terme « rencontre », il y a tout autant contact *hasardeux* que *nécessaire*. Au XIVème siècle, le verbe « rencontrer » entre dans la langue française, composé de *re-* et de *encontrer*, « venir en face » une *encontre*. Jusqu'au XVIIe siècle, le terme « rencontre » composé de *re* – et de *contre* prend le sens de « coup de dés » ainsi que celui de « combat ». Ceci dit, dans une rencontre il semble y avoir autant de prévision que de hasard et de fortune, ainsi qu'affrontement et découverte. En somme une rencontre ressemble à un heurt fructueux. L'*image* semble être un heurt entre le passé et le présent qui donne naissance à quelque chose de nouveau, une constellation qui donne des nouveaux sens et des nouvelles perspectives sur les faits historiques.

Mais pourquoi cette image est-elle un arrêt ? Que se passe-t-il dans la rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant ? Si bien, toute relation d'éclairage mutuel s'effectue dans les termes d'une relation « temporelle »[531] et « continue », ici au contraire il s'agit d'une relation dialectique de rencontre. Pour étayer cela Benjamin opère une distinction entre ce « qui se déroule »[532] et « une image saccadée ». Tout déroulement est une action de déploiement qui s'effectue dans une succession temporelle linéaire, alors que tout ce qui est saccadé est par définition irrégulier et peut se manifester par des successions brusques, voire par des sauts. Qu'est-ce qui se manifeste dans la relation dialectique entre le Maintenant et l'Autrefois ? Benjamin affirme que ce qui naît de la rencontre, ou encore du choc, entre l'Autrefois et le Maintenant est l'image dialectique. Cette chose saccadée est alors une « image authentique », « non archaïque » et appartenant au domaine du « langage »[533]. Le domaine dans lequel nous pouvons les apprécier, les interpréter ou les créer c'est celui du « langage ». Quel est alors le lien entre le récit historique et celui des images saccadées que forment les constellations ?

L'histoire comme un balancier : l'actuel et la connaissance du présent

> Toute connaissance historique peut être représentée par l'image d'une balance en équilibre dont l'un des plateaux est occupé par l'Autrefois et l'autre par la connaissance du présent. Tandis que les faits rassemblés sur le premier ne seront jamais assez nombreux et assez petits, le second plateau ne doit recevoir que quelques poids lourds et massifs.[534]

531 *Ibid*., p. 478.
532 *Ibid*., p. 479.
533 *Ibid.*

La « connaissance du présent » détermine, chez Benjamin, la « connaissance historique ». Comment comprendre alors le lien entre « la connaissance du présent » et l'actuel ? Nous pouvons dire que l'actuel, ou l'actualité d'un fait, exprime deux choses différentes. D'un côté l'actuel est ce qui jaillit quand les deux pôles, ultérieur et antérieur, se retrouvent confrontés. D'un autre côté l'actuel est le présent même de l'historien, et par rapport à sa subjectivité, et par rapport au contexte historique à partir duquel il pense, évalue et interprète un fait historique. L'image de la balance qui figure la connaissance historique fait référence directement à l'évaluation et au jugement constituants toute connaissance historique, et qui est en somme toujours une interprétation et une traduction. En d'autres termes, il n'y a de connaissance historique, pour Benjamin, qu'à partir d'une détermination de la valeur qui constitue l'importance et l'ampleur d'un fait. L'établissement de la valeur est déterminée à partir de l'acte de polarisation des forces. Il s'agit donc d'un jugement de valeur qui fixe l'importance d'un fait à travers ce qu'il fut et ce qu'il advient. Ici, l'évaluation du fait historique, en tant que connaissance historique, dépend de deux valeurs qui se mesurent chacune dans les deux plateaux d'une balance.

Il peut être alors intéressant de se pencher sur le mécanisme d'un appareil de pesée tel que la balance. Toute balance est composée de deux plateaux dont l'un sert à peser quelque chose dont on ne connaît pas la mesure, et l'autre reçoit des mesures gradées aidant à d'évaluer ce qui se trouve dans le premier plateau. Ici, « l'Autrefois » est présenté comme ce qui doit être pesé, mesuré, tandis que « la connaissance du présent » fournit les poids marqués permettant d'évaluer l'Autrefois. La connaissance historique est le résultat du pesage. Cependant notre problème reste entier car comment comprendre ou évaluer la « connaissance du présent », pour pouvoir ensuite mesurer la valeur de l'Autrefois ? Que sont ces poids « lourds et massifs » que représentent la mesure de la « connaissance du présent » ?

Selon Benjamin cette balance qui évalue la connaissance historique est en « équilibre », et cet équilibre est représenté par deux poids différents, déjà mentionnés, se mesurant l'un l'autre. Il faut alors, pour que la connaissance historique soit possible, que tout autant la « connaissance du présent » que celle de l'« Autrefois » soient présentes et équivalentes. À la différence des théories classiques de l'histoire, ici le présent joue un rôle majeur dans la compréhension du passé. La connaissance historique devient une entreprise critique et non pas un simple récit de ce qui fut. Elle se transforme en un récit de ce qui fut mais depuis la seule perspective possible, celle du présent. La connaissance historique se métamorphose dans la connaissance de ce qui est, au sens de ce qui est advenu de ce qui fut. La relation temporelle entre l'Autrefois et le Maintenant n'est pas pensée comme une relation rectiligne uniforme. L'Autrefois et le Maintenant apparaissent dans l'image dialectique comme contemporains l'un de l'autre. Le temps spatialisé n'a plus la même valeur. S'il entre en compte, ce n'est que pour délimiter ou encore différencier un *auparavant* d'un Maintenant. La relation temporelle ne prend pas le dessus mais plutôt, selon Benjamin, elle diminue au profit de l'interprétation. Ce qui compte c'est de pouvoir mesurer le passé et le présent, pour en faire un moment historique.

Un télescopage

Quand Benjamin considère le passé, il le fait donc à partir du présent. Il affirme qu'il s'agit d'une action de télescopage du passé à travers le présent. Plus exactement, il dit que

534 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 6, 5]*, p. 485.

l'on se retrouve dans une situation où : « Le passé [est] télescopé par le présent »[535]. Tout télescopage étant l'acte de télescoper, c'est-à-dire l'acte de saisir quelque chose par une ou des lunettes d'approche à tubes emboîtés. Mais ici on peut aussi penser à une autre définition de l'acte de télescoper, celle selon laquelle il s'agit de faire rentrer quelque chose dans quelque chose d'autre, ou encore d'enfoncer quelque chose par un choc violent. On parle de télescopage pour désigner une interpénétration, un carambolage, un heurt ou un tamponnement. Comment le passé peut il être télescopé par le présent ? Comment peuvent-ils s'interpénétrer ? Le passé, entendu comme un Autrefois, est vu ou mesuré à travers le présent, à partir du présent et comme connaissance du présent. Tous deux, l'Autrefois et la connaissance du présent, semblent perdre une partie de leur intégrité, dans la relation qu'il forment, pour composer la connaissance historique. Il y a une transformation mutuelle, du passé et du présent, ou encore une coloration mutuelle dans ce que Benjamin appelle la « connaissance historique »[536].

La transformation mutuelle se fait au profit d'une connaissance historique qui se veut un organe d'interprétation du Maintenant. La connaissance historique devient une figuration de l'Autrefois dans l'actuel. Cette figuration est une interprétation du présent, et en tant que telle elle est un Maintenant. Dans l'image dialectique se tiennent en fusion plusieurs éléments, qui sont pour ainsi dire classés, ou encore qui apparaissent par ordre d'importance et non plus seulement dans l'ordre temporel chronologique linéaire et continu, même si un ordre temporel linéaire semble encore jouer un rôle. Le centre névralgique de l'image dialectique, son cœur de magma, peut être représenté par l'Autrefois autour duquel se tient le Maintenant, déterminant pour ainsi dire de manière magnétique la constitution du pôle qui les tient ensemble comme synthèse dans l'actuel. L'idée du *tenir ensemble* du Maintenant et de l'Autrefois, manifeste une sorte de détermination matérielle physique des moments du temps. L'Autrefois est pensée comme un centre d'une densité telle que le Maintenant peut graviter autour de lui, comme attiré par sa force d'attraction. Ce n'est qu'à travers le Maintenant que l'on peut atteindre l'Autrefois. Mais il n'y a, inversement, que l'Autrefois qui puisse donner sens au Maintenant.

> L'image dialectique est une image fulgurante. C'est donc comme image fulgurante dans le Maintenant de la connaissabilité qu'il faut retenir l'Autrefois. Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir sans ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit.[537]

Benjamin représente l'apparition de ces deux éléments, l'« Autrefois » et « le Maintenant de la connaissabilité », comme fulgurance[538]. Ce qui signifie que leur apparition en tant qu'image dialectique se produit rapidement et soudainement. Ce qui dénote que l'image dialectique ne dure qu'un très court instant, comme une lueur électrique se produisant dans les hauteurs d'une atmosphère historique très chargée, et ne se manifestant que dans le rugissement d'un soudain tonnerre. L'Autrefois dans le sens d'une sélection d'information en vue d'une interprétation, ressort comme un choix qui fait naître des faits historiques. Cependant toute sélection est aussi une omission, toute interprétation est sélection, tri et réarrangement. L'Autrefois est *retenu,* conservé ou encore réservé, en tant qu'image fulgurante à travers l'image dialectique. Par là c'est en tant qu'image fulgurante qu'il se

535 « Le passé télescopé par le présent », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 3]*, p. 488.
536 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 6, 5]*, p. 485.
537 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 7],* p. 491.
538 *Ibid.*

montre dans l'actuel. Non seulement l'Autrefois est réactualisé, mais il permet par là la possibilité d'une actualisation ultérieure d'autres éléments appartenant au passé.

Distinction entre l'Autrefois et le passé

> Formule d'Ernst Bloch à propos du travail sur les passages : « L'histoire montre son insigne de Scotland Yard. » C'était dans le contexte d'une conversation au cours de laquelle j'exposais comment ce travail – comparable à la méthode de la fission de l'atome – libère des 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 grand narcotique du siècle.[539]

Nous voyons ici comment Benjamin s'efforce de distinguer la fonction de l'histoire matérialiste par rapport à la fonction de « l'historiographie classique ». Pour Benjamin il ne s'agit pas seulement de faire voir ce qui a eu lieu, c'est-à-dire « comment les choses se sont passées »[540] mais de montrer que l'histoire est le produit d'une interprétation, et qu'elle peut permettre d'évaluer le présent. Benjamin considère que toute histoire se rattachant uniquement à montrer des faits, sans aucun appareil critique ne constitue rien d'autre qu'un « narcotique » et non pas un appareil critique. Si l'histoire matérialiste se libère du « Il était une fois » de l'historiographie et ne montre pas comment les choses se sont réellement passées, que montre t-elle ?

À la différence de l'historiographie classique, Benjamin cherche à concevoir un regard critique qui permette de comprendre le présent et l'histoire qui s'y rattache à sa compréhension : « La présentation matérialiste de l'histoire conduit le passé à mettre le présent dans une position critique »[541]. L'Autrefois apparaît à travers des regroupements de faits. Dans ce cadre l'Autrefois, c'est-à-dire ce qui fut, est disposé de telle façon qu'il permet de comprendre le présent. Le présent est ici entendu comme un maintenant. Pour l'histoire le présent en tant que Maintenant, s'affirme comme une prise de position épistémologique. L'Autrefois tout autant que le Maintenant sont pensés en termes d'origine. L'opération qui s'opère entre l'Autrefois et le Maintenant, et qui donne lieu à la délimitation historique d'un fait, est dialectique. C'est dire qu'elle permet à son tour d'évaluer le Maintenant.

> C'est le présent qui polarise l'événement en histoire antérieure et histoire postérieure.[542]

C'est à partir de l'actuel que toute réalité historique est mesuré. L'actuel polarise et donc laisse place pour fixer ou de poser la valeur historique d'un fait. L'actuel pose la mesure car c'est lui seul qui bénéficie de ce que l'on peut appeler l'*historicité du fait*. On s'aventure à utiliser le terme d'*historicité du fait* pour signifier que ce n'est que ce qui se montre, ou qui n'apparaît pas, ou encore qui disparaît, dans l'actualisation d'un fait. L'actuel permet d'évaluer ce qui advint de ce qui fut, et de mesurer ce qui appartient en somme à l'histoire. Le présent est alors la pierre de touche de toute historicité possible étant donné le fait qu'il est le seul réel possible apparaissant. Ce n'est qu'à partir de la réalité matérielle que l'on peut comprendre l'image dialectique comme liée à l'objet de l'histoire matérialiste de Benjamin.

---

539 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 4]*, p. 480.
540 *Ibid.*
541 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 5]*, p. 488.
542 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 8]*, p. 488.

b. 2. Les affinités électives de Benjamin

> L'image dialectique est cette forme de l'objet historique qui satisfait aux exigences de Goethe concernant l'objet d'une analyse : relever une synthèse authentique. C'est le phénomène originaire de l'histoire.[543]

L'interprétation du présent pour l'histoire se redouble d'une dimension politique qui consolide la particularité de l'actuel. L'image dialectique est pensée, par Benjamin, comme le « phénomène originaire de l'histoire ». Quelles sont les exigences de Gœthe concernant l'objet d'une analyse ? Ici tout particulièrement la réponse de Benjamin est celle d'affirmer que l'analyse goethéenne d'un objet permet de « relever une synthèse authentique ». Qu'est-ce qu'une synthèse authentique ? Et comment le phénomène originaire de l'histoire est-il relié à cette synthèse authentique ?

Le critique et le commentateur

La synthèse qui permet de comprendre l'objet historique doit être éclaircie en vue de saisir le lien de l'image dialectique au concept. Benjamin opère une distinction entre le travail du commentateur et celui du critique. Cette distinction touche de plain-pied la problématique de la synthèse authentique, du sauvetage de l'œuvre, et de la rédemption du passé. Nous voulons faire ici un parallèle entre les « images dialectiques » et la fonction d'un « phénomène originaire de l'histoire ». Il s'agit d'appréhender la constitution de l'objet de l'histoire comme acte de construction critique, et donc en tant qu'acte d'interprétation. Cet acte de construction, nous essayons de le mettre en perspective avec la fonction du travail du critique décrite dans l'essai du même nom intitulé *Les Affinités électives de Gœthe.* De quelle façon l'image dialectique se rapproche-t-elle du fruit du travail du critique ? Et comment l'image dialectique interroge-t-elle la teneur de « vérité » ainsi que le « contenu concret » d'un fait historique ?

Le sens de l'œuvre littéraire, pour le critique ainsi que dans l'essai sur les *Affinités électives* de Benjamin, se dévoile comme destruction du mythe, en opposant à celui-ci l'idée de rédemption. La destruction du mythe s'affirme ici comme destruction de la totalité belle, qui est comprise comme une apparence. Le critique littéraire a pour tâche de détruire cette totalité, pour faire surgir la signification de l'œuvre. Dans l'essai sur *Les affinités électives de Gœthe* le critique, à partir des « teneurs chosales » en tant que premier pas de l'approche de son objet, s'efforce de trouver leur sens[544]. La « teneur de vérité » n'existe pas comme quelque chose qui soit donné avec la « teneur chosale ». Ainsi que l'affirme Jean-Michel Palmier il s'agit pour le critique, en tant qu'interprète d'élucider et de reconstruire la « teneur de vérité » de l'œuvre. Le sens, la « teneur de vérité » s'exprime, « se dévoile avec le temps » et donc grâce à sa postérité. Ainsi la construction du sens d'une œuvre se transforme avec les époques. L'idée d'un sauvetage, qui s'applique à dévoiler progressivement « la teneur de

543 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 4]*, p. 491.

544 « <La teneur chosale est posée comme condition première de l'approche du texte, mais> dans la dissociation entre ces deux teneurs opérée par le temps, la teneur chosale perd de son essentialité lorsque le contexte historique s'éloigne de nous. La vérité de l'œuvre, non intrinsèquement liée à la teneur chosale, n'apparaît véritablement que lorsque celle-ci s'efface. Benjamin n'exclue aucunement la possibilité que le sens profond d'une œuvre échappe aussi bien à son auteur qu'aux contemporains. Nullement donné d'emblée, il se révèle progressivement, fait l'objet d'un élucidation et même d'une construction. Loin d'être statique, le sens de l'œuvre se dévoile à travers le temps. La liberté de l'interprète n'est pas infinie, [...], car la vérité est un être déjà constitué. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit*, p. 503.

vérité » d'une œuvre qui est unique, reste toujours partiellement inachevée[545], puisque la vérité de l'œuvre ne se révèle que dans des éclats de celle-ci.

L'activité du critique est décrite comme celle de celui qui « s'interroge sur la vérité, dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et de la cendre légère du vécu »[546]. On se permet de reprendre l'image dont se sert Benjamin pour caractériser la distinction et le lien entre le produit du travail du critique et le produit du travail du commentateur. Leur différence se retrouve dans les produits du travail que fournissent, chacun d'eux, pour aborder le même phénomène, en l'occurrence ici, l'œuvre littéraire.

> Si, en guise de métaphore, on compare l'œuvre qui grandit à un bûcher enflammé, le commentateur se tient devant elle comme le chimiste, le critique comme l'alchimiste[547].

Ce que Benjamin appelle ici « l'œuvre », en tant qu'objet de travail et pour le commentateur et pour le critique, est comprise dans l'image d'« un bûcher enflammé ». Un feu est par définition quelque chose qui se consume, qui disparaît, et qui se transforme. Un feu rayonne de l'énergie sous forme de lumière et de chaleur. On voit apparaître dans l'œuvre entendue comme un bûcher qui se consume, la réalité non seulement éphémère des œuvres, mais aussi le caractère agissant de leur disparition continuelle. L'image du feu permet de voir dans les œuvres la façon dont sa chaleur diffusée, son énergie, ou encore sa force peuvent rayonner au présent, et comment leur influence peut grâce au travail du critique rayonner au delà.

Teneur de vérité et idée

Une étude de la vie de l'œuvre nécessite par conséquent une méthode qui puisse comprendre aussi son mouvement de disparition et d'oubli. Le critique s'attache à faire apparaître le rayonnement de l'œuvre et à le sauver de l'oubli. Au sujet de l'oubli, Palmier nous éclaire sur comment « l'opposition forme/matière énoncée à propos de Hölderlin » s'accorde une vérité qui est enfouie dans la teneur chosale[548]. Ce que le critique tente de relever comme teneur de vérité est ce qui dans l'œuvre correspond et à « sa forme interne », ainsi qu'à ce qui en elle unifie sa forme et son sens interne, « son idée ». L'idée équivaut, tout comme l'idée dans la préface *épistémo-critique*[549], à ce que Palmier décrit ici comme le

545 « Que toute œuvre soit historique, Benjamin en était persuadé bien avant sa rencontre avec le marxisme. Mais si l'histoire joue un rôle dans l'élaboration de la vérité de l'œuvre, le sens ne cesse de la transcender. Tout en demeurant cachée, cette vérité est la condition de son immortalité. Sa révélation progressive constitue sa vie secrète. Mortification de l'œuvre, la critique la sauve en même temps de son purgatoire historique et des contingences de l'histoire. L'idée qui constitue la vérité de chaque œuvre est une somme de points de vue, aucun ne pouvant prétendre être le dernier car la position du critique est elle-même historique. Comme le texte sacré, le texte littéraire est susceptible de plusieurs interprétations. Une et éternelle, la vérité n'est saisissable que par des éclats. », *Ibid.*

546 BENJAMIN Walter, *Œuvres I, Les affinités électives de Goethe,* Paris, Gallimard, 2000*,* p. 275.

547 *Ibid.*

548 « À l'opposition forme/matière énoncée à propos de Hölderlin correspond dans l'essai sur Goethe la vérité « immergée dans [sa] teneur chosale ». La « teneur de vérité » est non seulement la forme interne de l'œuvre, mais son idée, le principe de sa construction, sa vérité rayonnante, dont la lumière ne se dévoile pourtant que lentement. La « teneur chosale » renvoie à une certaine dimension historique, biographique qui a accompagné sa naissance. Benjamin affirme que toutes deux sont « unies aux premiers temps de l'œuvre ». Mais à mesure que le temps nous en sépare, elles tendent à se dissocier. L'exégèse de la teneur chosale - « ce qui dans l'œuvre étonne et dépayse » – demeure la condition préalable à sa compréhension car la teneur de vérité reste cachée. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 499.

549 « Ce n'est que lorsqu'elle s'est donné pour tâche de mettre les phénomènes à l'abri dans les idées – le τά φαινομενα σώξειν de Platon – que cette différentiation en concepts échappe à tout soupçon de subtilité destructive. Leur rôle de médiateurs permet aux concepts des phénomènes de participer à l'être des idées. Et c'est ce rôle qui les rend aptes à cette autre tâche, tout aussi primitive, de la philosophie : la présentation des idées. Tandis que s'accomplit ce sauvetage des phénomènes par l'intermédiaire des idées, la présentation des idées se fait par la médiation de la réalité empirique. Car ce n'est pas en soi que les idées se présentent, mais uniquement par un agencement, dans le concept, d'éléments qui

principe de construction de la forme interne de l'œuvre et de son sens. Elle est le principe de construction qui de plus est compris comme la « vérité rayonnante, dont la lumière ne se dévoile pourtant que lentement ». Ce qui nous renvoie à la fonction de l'image dialectique comme hypothétiquement inhérente aussi au principe de construction de l'objet historique. L'image dialectique semble participer comme l'idée à la « configuration » de l'ordre des choses dans le concept d'histoire.

Si le « concept » en tant que « médiateur » rend possible : d'un côté « la présentation des idées », et de l'autre aux phénomènes de « participer à l'être des idées »[550], alors la « présentation des idées » s'effectue par l'intermédiaire de concepts, qui manifestent l'agencement de l'ordre des choses « de la réalité empirique ». Le concept correspond à l'agencement de l'ordre des choses. La présentation des idées s'effectue par la médiation de la réalité empirique par le concept. Le « sauvetage des phénomènes » est accomplit par « l'intermédiaire des idées », qui elles sont pensées comme un *agencement* de « l'ordre des choses », dont le concept se charge de présenter. Si nous appliquons la présentation conceptuelle médiatrice de la préface *épistémo-critique* au rôle du concept d'histoire, nous pouvons dire que la présentation conceptuelle accomplit deux choses. D'un côté le « sauvetage » de objet historique, entendu ici comme phénomène dont l'histoire comme concept a pour but d'accomplir, et que l'ordre des choses à pour but de se retrouver dans le concept ; et d'un autre côté cela favorise la participation des phénomènes à l'idée par la médiation du concept. L'image dialectique comme idée participe des phénomènes comme leur configuration. Le concept d'histoire peut être alors compris comme présentation de l'idée d'image dialectique, le concept ayant pour but de présenter l'agencement des phénomènes, et de présenter l'idée. Si l'idée qui configure les phénomènes historiques est celle d'une « humanité rédimée »[551], et si la présentation conceptuelle, en tant que sauvetage de phénomènes est entendue comme celle d''une histoire du phénomène des vaincus, alors l'idée peut être comprise comme le chemin qui permet d'unir et de configurer humanité et vaincus de l'histoire, dont l'histoire est la médiation conceptuelle. L'image dialectique en tant que configuration du concept d'histoire apparaît alors comme principe unificateur et donne forme au concept d'histoire.

L'agencement d'éléments qui appartiennent au phénomène historique doit aussi correspondre à l'image dialectique. L'image dialectique est autant image de la totalité de la configuration conceptuelle, que configuration de l'ordre des choses dans le phénomène. Les phénomènes présentées par agencement conceptuel participent à l'idée, et leur configuration conceptuelle correspond à la configuration de l'ordre des choses. Les phénomènes semblent être sauvées quant on arrive à les définir à travers le principe de leur configuration. Les idées sont alors d'un côté la configuration des phénomènes, et d'un autre l'ordre des choses dans le concept. La configuration de l'ordre des choses est première et dernière dans l'analyse.

> L'idée est l']interprétation objective des phénomènes – ou plutôt de leurs éléments -, [elle] détermine d'abord leur appartenance réciproque.[552]

Si bien nous ne pouvons pas encore déterminer avec certitude le rôle de l'idée par rapport à l'image dialectique. Il y a cependant quelque chose qui peut s'apparenter au travail du concept par rapport au contenu concret et au travail de l'idée dans la teneur de vérité.

---

appartiennent à l'ordre des choses. Et ceci, parce qu'elles en sont la configuration. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 38-39.

550 *Ibid.*, p. 38.

551 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 429.

552 *Ibid.*, p. 40.

Teneur de vérité et contenu concret

Ainsi que l'affirme Palmier, dans l'essai sur *Les affinités électives* la teneur chosale renvoie à une « dimension historique » dont la teneur de vérité comme « forme interne de l'œuvre », son « idée », nécessite pour s'affirmer comme telle de la dimension historique qui « a accompagné sa naissance »[553]. Ces deux éléments sont « initialement unis »[554] et avec le temps tendent à se « dissocier »[555]. Le commentateur s'attache au « contenu concret »[556], et porte par là un « intérêt philologique » à ses objets[557]. En d'autres termes, il s'intéresse à ses objets aussi bien linguistiquement que grammaticalement. Il s'attache plus particulièrement à l'aspect de la transmission des formes de la langue. Il s'agit pour son compte d'une étude certes historique, mais dont le point de vue est celui de la surface de la langue et de la surface du texte. Le manuscrit apparaît pour lui à travers des variantes, ou encore des comparaisons de variantes entre elles, constatant des différences ou des répétitions qui lui permettent d'analyser l'évolution de la langue et de l'œuvre. Cet aspect de l'objet étudié est ce que Benjamin appelle le « contenu concret » de l'œuvre. Le contenu concret correspond donc au contenu matériel réel, il est par conséquent mesurable ou encore visible à l'œil nu. Le critique de son côté s'applique à mesurer ce que Benjamin appelle la « teneur de vérité » du même parchemin. Ainsi au sein des mêmes documents, dont le commentateur étudie le « contenu concret », le critique à travers le contenu concret décèle la teneur de vérité.

Nous savons avec l'aide de Michel Palmier que la distinction entre « teneur chosale » et « teneur de vérité » chez Benjamin trouve ses soubassements dans la notion de « teneur » dans son essai sur Hölderlin[558] à travers lequel Benjamin essaye de formuler une approche différente de la critique littéraire traditionnelle. Pour Benjamin l'étude de l'œuvre repose sur une définition de la *teneur* comme ce qui doit être présenté par le critique. Proche de la « teneur de vérité » que l'on cherche à caractériser ici, dans son essai sur Hölderlin « la teneur » est voisine du « *dictamen* » gœthéen, et se montre comme ce qui caractérise une dimension liée à l'unité de « la forme interne » de l'œuvre étudiée. Le « *dictamen* » de son côté apparaît comme relatif à la « vérité » d'une poésie, et comme rapproché de la « teneur de vérité » dans son lien à la configuration que signifie la totalité que dessine le critique.

Pour revenir au sujet du bûcher, si aux yeux de Benjamin le commentateur est un « chimiste », qui ne perçoit du parchemin que ce qui est présent dans celui-ci, c'est-à-dire la matière de celui-ci, le travail du critique est illustré à travers l'image de l'« alchimiste ». Ce

553 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 499.

554 « Teneur de vérité et contenu concret, initialement unis, apparaissent donc, à mesure que l'œuvre dure, comme toujours plus divergents, car, si le second reste toujours aussi caché, la première perce. », BENJAMIN Walter, *Œuvres I, Les affinités électives de Goethe,* p. 275.

555 PALMIER Jean-Michel, *op. cit*., p. 499.

556 « Jusqu'ici, il semble que la minutie dans les écrits concernant les œuvres littéraires doive être mise au compte d'un intérêt philologique plutôt que critique. C'est pourquoi on risque de méconnaître l'intention de l'étude détaillée que nous consacrons ici aux *Affinités électives.* On pourrait la prendre pour un commentaire ; or, elle se veut une critique. Dans une œuvre d'art, la critique cherche la teneur de vérité, le commentateur le contenu concret. », BENJAMIN Walter, *Œuvres I, Les affinités électives de Goethe,* p. 274.

557 « Alors que pour celui-là [le commentateur] bois et cendres restent les seuls objets de son analyse, pour celui-ci [le critique] seule la flamme est une énigme, celle du vivant. Ainsi le critique s'interroge sur la vérité, dont la flamme vivante continue de brûler au-dessus des lourdes bûches du passé et de la cendre légère du vécu. », *Ibid.*, p. 275.

558 « La distinction entre la « teneur chosale » et la « teneur de vérité » trouve en partie son origine dans l'essai de 1914-1915 sur Hölderlin où cette idée de « teneur » est pour la première fois introduite. Voulant démarquer son approche de la critique traditionnelle – philologique et historique – Benjamin la qualifie de « commentaire esthétique ». Ce qui lui appartient en propre, c'est l'attention à la « forme interne », ce que Goethe définissait comme « teneur », le « dictamen » (« *das Gedichtete* ») qui « contient la vérité de la poésie » [*M.V., « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin »,, p. 51- 52*], l'unité fonctionnelle de tout ces éléments. Le « dictamen » qu'il cherche chez Hölderlin n'est pas étranger à la « teneur de vérité » qu'évoque l'essai sur *Les Affinités électives* même si ces deux concepts ne se recoupent pas vraiment. », PALMIER Jean-Michel, *op. cit*., p. 499.

dernier peut distinguer quelque chose d'autre dans ce même parchemin. C'est ici que l'on se doit de replacer le travail du critique comme empreint du travail du commentateur, mais qui dans son exercice dépasse les limites épistémologiques du travail de ce dernier. Cependant le critique a besoin du travail du commentateur. Tel que le déclare Benjamin « le critique ne peut que commencer par le commentaire »[559], d'autant plus si les faits étudiés ou encore dans ce cas l'œuvre étudiée, est ancienne. Le travail du critique répond à la nécessité d'affirmer l'importance de la valeur historique des œuvres. Ainsi que le dira Palmier, Benjamin considère que « [l]'histoire des œuvres prépare leur critique »[560]. La teneur chosale s'exprime comme la « l'une des conditions qui permet d'atteindre médiatement l'œuvre et sa vérité ». Pour le critique le phénomène qu'il étudie est de moins en moins visible dans le temps, et il nécessite la vue en exégète du commentateur qui rend possible d'appréhender des rugosités qui ne sont pas immédiatement appréciables dans l'œuvre. Plus le contenu concret « frappe et déconcerte », c'est-à-dire est important, plus le critique a besoin d'une traduction ou d'une analyse provenant du commentateur[561]. Ce n'est qu'à partir des profondeurs, qui, émanent du travail du commentateur, que le critique peut apprécier une œuvre. L'importance du travail du critique n'est rendue possible que grâce au travail du commentateur qui sauve de l'oubli et du temps les éléments historiques de l'œuvre.

Ainsi que l'affirme Palmier ce n'est que « à travers le temps que les éléments de signification de l'œuvre se libèrent et que se constitue cette vérité, qui peut parfaitement rest[er] cachée aux contemporains et à l'auteur lui-même »[562]. Cette détermination constitue « la spécificité de la critique benjaminienne face à la critique romantique », qui ne prend pas en compte les éléments historiques de la même manière. Benjamin considère que « les éléments réels (teneur chosale) permettent seuls d'atteindre la vérité »[563]. La critique romantique ne considère pas l'importance des « contenus de l'existence », et évacue toute « vie empirique » de la critique, ne considérant que la valeur de « l'art » en deçà d'une « vérité singulière dans chaque œuvre »[564]. Chez Benjamin ce n'est donc qu'à partir de l'appréciation du commentateur que peut se poser la question critique : « l'apparence de la teneur de vérité tient-elle au contenu concret, ou la vie du contenu concret tient-elle à la teneur de vérité ? »[565]. Ce qui revient à se demander ce qui fait qu'un document atteste d'un intérêt historique et lequel ? Et donc de savoir si la survie de ce document tient à son « contenu concret », ou bien si c'est sa « teneur de vérité » qui permet cette pérennité. Ce que montre le critique est en partie une reconstitution du mouvement à l'œuvre dans le phénomène étudié. On peut alors reposer l'affirmation légiférante de Benjamin concernant les liens essentiels entre « la teneur de vérité » et le « contenu concret » au sein de toute œuvre. Il déclare que

559 BENJAMIN Walter, *Œuvres I, Les affinités électives de Goethe,* Paris, Gallimard, 2000*,* p. 275.

560 « L'histoire des œuvres prépare leurs critique. Loin de disqualifier la « teneur chosale », Benjamin la considère comme l'une des conditions qui permet d'atteindre médiatement l'œuvre et sa vérité. La dissolution, l'éclatement de la teneur chosale, à la manière d'une gangue, permet à la vérité d'apparaître. C'est à travers le temps que les éléments de signification de l'œuvre se libèrent et que se constitue cette vérité, qui peut parfaitement restée (*sic.*) cachée aux contemporains et à l'auteur lui-même. Ainsi s'affirme la spécificité de la critique benjaminienne face à la critique romantique. », PALMIER Jean-Michel, op. cit., p. 500.

561 « Plus le temps passe, plus l'exégèse de ce qui dans l'œuvre frappe et déconcerte, c'est-à-dire son contenu concret, devient pour tout critique ultérieur une condition préalable. », BENJAMIN Walter, op. cit. , p. 275.

562 PALMIER Jean-Michel, op. cit., p. 500.

563 « Alors que les éléments réels (teneur chosale) permettent seuls d'atteindre la vérité, aucune époque ne fut « plus étrangère que celle de Goethe à l'idée que les contenus les plus essentiels de l'existence marquent de leur empreinte le monde des choses ». La sacralisation de la vie empirique était parfaitement étrangère au romantisme, l'époque des Lumières était tournée vers des « teneurs formelles. » . », *Ibid.*

564 « Celle-ci prenait l'art comme objet suprême de sa réflexion, sans chercher une vérité singulière dans chaque œuvre. Par là se trouvait ignorée l'historicité de l'œuvre – les connexions elles-mêmes sont atemporelles mais porteuses d'une dimension historique –, et à son approfondissement se substituait un enrichissement du Moi par l'auto-réflexion. », *Ibid.*

565 BENJAMIN Walter, *op. cit.*, p. 275.

« plus la teneur de vérité d'une œuvre est significative, plus son lien au contenu concret est discret et intime »[566]. Le lien avec le contenu concret est pour autant réel et nécessaire. Il n'y a pas de « teneur de vérité » sans contenu concret aussi infime soit-il, puisque toute teneur de vérité émane d'un contenu concret, et c'est ce en quoi le contenu concret est un « préalable » à toute critique possible. Pourquoi pour Benjamin c'est en « dissociant » teneur de vérité et contenu concret que l'on décide de l'« immortalité » de l'œuvre[567] ? Comment s'opère « l'immortalité » ou encore le sauvetage de celle-ci ?

Le sauvetage par le travail du critique s'effectue à travers la nomination, qui s'affirme comme un effort pour échapper au mythe. Benjamin s'oppose tout autant à la critique romantique, qu'aux interprétations des lumières, et il atteste de l'importance du lien entre la teneur chosale et la teneur de vérité. Cependant il dira que « jamais la vraie teneur ne peut se déduire de sa réalité concrète, mais qu'on ne peut considérer cette teneur que comme le sceau qui représente cette réalité »[568]. La connaissance de la vérité « n'est concevable que dans l'expérience philosophique de son empreinte divine, évident que dans l'intuition bienheureuse du nom divin »[569]. C'est à travers le « nom » que « la connaissance achevée du contenu concret des choses existantes coïncide avec celle de leur teneur de vérité. »[570]. L'importance de la distinction entre teneur de vérité et contenu concret, même si elles se révèlent correspondre, doivent cependant faire l'objet d'une étude distincte car « l'immédiateté n'est nulle part plus susceptible d'égarer qu'ici, où l'étude de la réalité objective et de sa destination, de même que le pressentiment de la vraie teneur, doit précéder toute expérience »[571]. Ainsi que l'affirme Palmier, Benjamin s'inspire de la conception de « l'inachèvement de l'œuvre » pour développer la relation entre la teneur de vérité et la teneur concrète[572]. L'exégèse de l'œuvre, sa « valeur chosale » est la « condition première de l'approche du texte », pour y déceler l'évaluation de la teneur de vérité de celui-ci. Le sens de l'œuvre est une entreprise de dévoilement progressive et est tout autant une « élucidation qu'une construction »[573]. La dimension historique de l'œuvre pour l'élucidation de la teneur de vérité est alors essentielle, cependant « le sens ne cesse de la transcender. Tout en demeurant cachée, cette vérité est la condition de son immortalité »[574]. Ce qui constitue la vérité de l'œuvre, son idée, apparaît tout autant comme « une et éternelle ». La vérité de l'œuvre « comme autant de points de vue aucun ne pouvant prétendre être le dernier car la position du critique est elle-même historique »[575]. Nos recherches ne sont pas complètement concluantes, car le « sens de l'œuvre d'art n'est pas réductible à une vérité historique » mais « a une vérité dans l'œuvre »[576]. Cependant nous pouvons retenir quelques éléments du travail du commentateur et de son lien avec celui du critique, si l'on replace le domaine de

566 *Ibid.*, p. 274 - 275.
567 *Ibid.*, p. 275.
568 *Ibid.*, p. 278.
569 *Ibid.*, p. 278-279.
570 *Ibid.*, p. 279.
571 *Ibid.*
572 « L'importance que Schlegel accorde à la critique littéraire est inséparable de sa conception de l'inachèvement de l'œuvre, dont elle dévoile les possibilités cachées. Le texte et son exégèse forment une unité presque indissociable, la seconde étant condition du rayonnement du premier. La dialectique imaginée par Benjamin entre le teneur de vérité et la teneur chosale semble prolonger cette thèse. », PALMIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 502-503.
573 « <La teneur chosale est posée comme condition première de l'approche du texte, mais> dans la dissociation entre ces deux teneurs opérée par le temps, la teneur chosale perd de son essentialité lorsque le contexte historique s'éloigne de nous. La vérité de l'œuvre, non intrinsèquement liée à la teneur chosale, n'apparaît véritablement que lorsque celle-ci s'efface. Benjamin n'exclue aucunement la possibilité que le sens profond d'une œuvre échappe aussi bien à son auteur qu'aux contemporains. Nullement donné d'emblée, il se révèle progressivement, fait l'objet d'un élucidation et même d'une construction. Loin d'être statique, le sens de l'œuvre se dévoile à travers le temps. La liberté de l'interprète n'est pas infinie, [...], car la vérité est un être déjà constitué. », PALMIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 503.
574 *Ibid.*
575 *Ibid.*

l'histoire au centre de la recherche et que l'on admet la dimension et l'importance des noms.

Le commentaire d'une réalité

Le « contenu de vérité » qui émane du travail du critique semble porter sur la nature du langage. C'est à travers la nature du langage en tant qu'elle permet de nommer que peut s'inscrire quelque chose dans l'histoire. Tel que l'affirme J.M. Palmier : « C'est toujours au sein du langage que s'opère le sauvetage des phénomènes et des expériences passées, comme la critique salvatrice qui dévoilant le « contenu de vérité », recueille l'essence dans son histoire pour la mettre à l'abri »[577]. La nomination marque l'existence de quelque chose, l'immortalise en lui donnant un nom. La nomination s'affirme comme ce qui permet d'actualiser l'existence de quelque chose par le biais du langage. Ce qui porte un nom peut être mémorisé, répété et porter sa validité au-delà de son existence matérielle. Le travail du critique semble ici s'apparenter à la fonction théologique que Benjamin attribue au « commentaire d'une réalité ».

> Avoir sans cesse à l'esprit que le commentaire d'une réalité (car il s'agit ici de commentaire, d'interprétation dans les détails) réclame une méthode toute différente de celle appelée par le commentaire d'un texte. Dans un cas, c'est la théologie qui en est la science fondamentale, et, dans l'autre, c'est la philologie.[578]

Pour Benjamin il s'agit de comprendre l'histoire matérialiste comme le « commentaire d'une réalité », et donne à l'image dialectique cette fonction. Le « commentaire d'une réalité » s'effectue à partir de l'idée de *vérité* couplée, croyons-nous, tel que cela s'effectue dans la détermination du travail du critique, au travail du commentateur comme étude philologique. Méthode qui s'oppose à la méthode de l'historicisme qui *reconstitue* les faits, alors que celle de l'histoire matérialiste de Benjamin semble être plutôt une méthode *d'évaluation* des faits[579]. Dans la perspective de l'histoire matérialiste à la détermination de la vérité d'un fait s'inclut le rôle de l'historien qui évalue le fait. Ce qui amène Benjamin, selon Mosès, à poser non seulement la question de la méthode historique qui est celle de « comment connaître l'histoire », mais aussi la question critique correspondante qui est celle du choix des faits, « quel type d'histoire voulons nous constituer ? »[580]. Cette dernière question rend manifeste

576 « La difficulté réside dans la double affirmation du caractère unique de la vérité et de la multiplicité des points de vue, de la transcendance du sens par rapport à l'histoire et de son inscription dans la texture même de l'œuvre.[...] C'est l'histoire qui, en mettant une distance entre l'œuvre et le lecteur, a permis l'effacement de la « teneur chosale » et la manifestation de la « teneur de vérité ». La critique ne fait que conduire ce processus à son terme. Le sens de l'œuvre d'art n'est pas réductible à une vérité historique, mais il y a une histoire de l'œuvre. », PALMIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 503-504.

577 « C'est toujours au sein du langage que s'opère le sauvetage des phénomènes et des expériences passées, comme la critique salvatrice qui dévoilant le « contenu de vérité », recueille l'essence dans son histoire pour la mettre à l'abri. S'interrogeant dans les rapports entre mythe et allégorie chez Baudelaire, il met en rapport le spleen moderne et la mélancolie du XVIIe siècle. Et dans l'« armature de la modernité », il décèle les mêmes intuitions métaphysiques et théologiques. Quelque chose survit de la nomination adamique dans la patiente récollection des traces du XIXe siècle, même s'il encourt le reproche d'Adorno de demeurer dans un monde ensorcelé. », PALMIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 382.

578 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 2, 1], p. 477.

579 « Comprendre historiquement une époque, c'est, pour l'historicisme, la reconstituer « telle qu'elle était vraiment », c'est-à-dire telle qu'elle se comprenait elle-même » démarche qui exclut, comme non scientifique, toute prise en considération du point de vue de l'observateur, l'objet historique comme l'idéel de la recherche historique, « comme lieu d'une vérité devant laquelle il s'efface » d'où que le fait historique une fois constitué dans toutes ces déterminations « a la vérité pour lui. ». », MOSES Stéphane *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Paris, Éditions du Seuil, collections « La Couleur des Idées », 1992, p. 99.

580 « En mettant en évidence le rôle de l'historien dans la constitution de l'histoire en comprenant celle-ci non comme donnée, mais comme le produit d'une activité heuristique, elle-même fonction d'une « instance de présent » bien précise, Benjamin est nécessairement amené à se poser la question des *catégories* de la connaissance historique. Question qui, par delà son aspect purement méthodologique (comment connaître l'histoire ?) implique un choix d'ordre métaphysique : quel

l'importance de la définition de la vérité comme essentielle au questionnement « métaphysique » de l'histoire pour Benjamin.

L'idée d'une « synthèse authentique » comme « phénomène originaire de l'histoire » relève autant d'un questionnement méthodologique que d'un questionnement métaphysique et politique[581]. La synthèse authentique comme le propre du travail du critique, consiste à faire reposer une interprétation métaphysique ou encore théologique sur le travail philologique du commentateur. L'interprétation, qui est une évaluation du « contenu de vérité », se fait à travers une conception métaphysique de la vérité. Le phénomène originaire de l'histoire apparaît lié à une interprétation théologique de la vérité basée sur une théorie du langage. La théorie du langage peut permettre une interprétation du contenu théologique des images entendue comme une analyse de *signifiés historiques*.

Le critique et les signifiés historiques

À ce sujet nous pouvons faire appel à l'analyse de Mario Pezzella selon qui la tâche du critique chez Benjamin apparaît redéfinie comme celle de décrire des « signifiés historiques » inhérents à une « image de rêve »[582]. Dans cette perspective il s'agit pour le critique d'actualiser des « signifiés historiques », qui sont définis par Benjamin, selon Pezzella, à travers une réinterprétation de la signification du « mythe », de « l'inconscient personnel et collectif » et de la « structure symbolique de l'imaginaire » tirés de la lecture des recherches de Bachofen dans *Le Droit Maternel*, et en opposition à l'irrationalisme nazi. Cependant selon Pezzella, Benjamin, tout en s'inspirant de Bachofen, voulut éviter une opposition entre « les forces imaginaires » et « toute forme de conscience rationnelle ». Pour pouvoir reconsidérer le contenu de l'image symbolique il est nécessaire de réinventer un discours, qui inclut autant des formes rationnelles d'analyse des formes de production des conditions de vie et survie, tout en considérant l'expression des puissances symboliques de l'imaginaire collectif[583]. La conception de l'image dialectique s'affirme comme étrangère à tout archaïsme nostalgique, ainsi qu'à une pure considération socio-économique de conditions de production de la nature.

Le logos, ou discours, qui rend possible cette expression est en partit fondé sur une conception métaphysique de la vérité philosophique. Conception dont on trouve un exposé dans la préface épistémo-critique à *L'Origine du drame baroque allemand* dont nous avons déjà explicité quelques termes de méthode. Le traité est présenté comme une forme d'exposition de la pensée permettant de montrer une conception de l'idée philosophique ainsi que son rapport à la vérité. Cependant cette forme du traité ne donne pas lieu à une

type d'histoire voulons nous constituer ? Selon quel modèle allons-nous l'imaginer ? À cette question qui est celle du choix d'un paradigme (au sens de modèle d'intelligibilité), Benjamin a apporté, au fur et à mesure de son évolution, trois réponses bien distinctes […]. », *Ibid.*

581 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 4]*, p. 491.

582 « Le concept même d'« image de rêve » - chargé d'un signifié historique que le critique devrait réveiller et actualiser – doit beaucoup à la lecture de Bachofen. L'enjeu de ce débat était décisif. Il fallait aborder une réflexion sur le mythe, sur l'inconscient personnel et collectif, sur la structure symbolique de l'imaginaire, qui puisse s'opposer à la culture de l'irrationalisme nazi. Il fallait éviter l'opposition sans nuance entre les forces imaginaires considérées par Bachofen, et toute forme de conscience rationnelle. Mais il était aussi nécessaire de dépasser les limites d'une attitude spirituelle absolument négative envers la notion même d'image symbolique. », PEZZELLA Mario, in *Walter Benjamin et Paris,* (Colloque international 27-29 juin 1983. Édité par Heinz Wismann)*,* Paris, Éditions du Serf, 1986, p. 518-519.

583 « Un logos pauvre, qui ne sort pas de la répétition de ses catégories et de son identité avec soi-même – et l'archaïsme nostalgique des origines mythiques : ce sont deux extrêmes d'une polarité destructive. L'image dialectique voudrait échapper à cette alternative. Elle est également étrangère à une orthodoxie marxiste, qui reléguerait la puissance de l'expression symbolique parmi les épiphénomènes marginaux de la structure économique. », *Ibid.*

connaissance de la vérité, mais aide à l'approcher. Ainsi que le déclare Stephan Mosès en effet, la vérité reste morcelée. Elle est depuis son origine toujours « éclatée »[584]. Comment comprendre alors l'idée d'une « synthèse authentique » si ce qu'elle permet d'évaluer ne peut être exposé autrement qu'en tant qu'approche toujours morcelée ? Selon Mosès, Benjamin présente à travers la proposition d'une vérité morcelée, une opposition à la « tradition métaphysique du Logos-Un »[585]. Cette opposition s'effectue par la proposition d'une « vérité originellement plurielle ». Mosès ajoute que :

> Chaque idée définit en quelque sorte un espace sémantique particulier, le lieu originel à partir duquel surgit une des questions fondamentales auxquelles l'humanité ne cesse de revenir. En ce sens, il y a bien chez Benjamin, une ontologie de la vérité : l'ensemble des idées constitue un système, un paysage premier toujours présent même lorsque les hommes l'ont oublié, et auquel il s'agit de revenir.[586]

Ici les idées qui sont liées à l'histoire et à son objet en tant qu'image dialectique sont entre autres les idées d'Humanité, d'avenir, de rédemption, de sauvetage. Si chacune de ses idées est liée à un « espace sémantique particulier » et représente une forme d'origine en même temps qu'une forme d'aboutissement, alors comment comprendre qu'elles puissent toujours constituer une forme de « paysage premier » ? Et de quelle façon pouvons-nous revenir ou encore commencer à définir, par exemple l'idée d'humanité, partir d'une réalité que l'on ne connaît pas, qui n'existe pas ou que l'on a oublié ? Les mots et la chose, l'idée et ce qu'elle représente réellement ne correspondant pas ? À cette non-coïncidence réelle Benjamin oppose une forme théologique du langage. Il propose une métaphore cosmologique du langage, celle du langage « adamique » qui présente une correspondance, une « coïncidence miraculeuse du mot et de la chose » correspondance « qui a été perdue »[587]. Les images qui correspondent à l'histoire se voient, par rapport à la théorie adamique du langage, revêtues d'une couche théologique de sens. Cette couche correspond à celle du « paysage premier » qui permet de les mettre dans une forme de rapport critique, correspondant à ce qu'elles ne sont pas, ou à ce qu'elles ne sont plus dans ce qu'elles montrent. Comment comprendre alors la résurgence de ce « paysage premier » dans ce qui correspond à la vérité des images ? À cette question s'ajoute le fait que les images présentent une marque historique particulière. La vérité des images historiques s'avère être multiple, et dépend aussi d'une hypothèse métaphysique du temps historique. À travers celui-ci, le temps du passage se redouble d'une couche de sens qui permet de remettre en perspective la temporalité fantasmagorique de l'éternité.

---

584 « Dans la préface à *L'Origine du drame baroque allemand*, Benjamin développe une théorie de la connaissance à l'horizon de laquelle se profile, de nouveau, la vision d'un langage primordial de l'humanité comme paysage originel de la vérité. Dans un premier temps, les « noms » qui constituent le langage adamique semblent remplacés ici par des « idées » de type platonicien : la vérité serait faite d'une multiplicité d'intuitions fondamentales, qui représenteraient autant de catégories d'appréhension du réel. Dès l'origine, la vérité se présente donc comme multiple et comme discontinue ; à l'opposé de la théorie hégélienne de l'Esprit universel qui, après s'être incarné dans d'innombrables formes concrètes, s'identifie de nouveau, au terme de ses aventures, avec sa propre unité essentielle, Benjamin construit le modèle d'une vérité éclatée depuis toujours, et qu'aucune synthèse ne parviendra jamais à totaliser. », MOSES Stéphane, *op. cit.*, p.105-106.

585 « Benjamin oppose à la tradition métaphysique du Logos-Un la vision d'une vérité originairement *plurielle*, mais apparaissant en même temps comme une donnée, comme l'arrière plan immuable de la connaissance. », *Ibid.*

586 *Ibid.*, p. 106.

587 « Les « idées » renvoient donc, en vérité aux « noms » primitifs qui constituent le langage adamique. Ceux-ci désignent, on le sait, l'aspect symbolique des mots, leur part non communicative, ou encore purement poétique, par laquelle ils accordent « magiquement » l'essence même de la vérité. C'est cette coïncidence miraculeuse du mot et de la chose qui a été perdue, et c'est elle que la philosophie doit s'efforcer de retrouver. », *Ibid.,* p.107.

b. 3. La marque historique des Images

> Il importe de se détourner résolument du concept de « vérité intemporelle ». Pourtant la vérité n'est pas seulement – comme l'affirme le marxisme – une fonction temporelle du connaître ; elle est liée au contraire à un noyau temporel qui se trouve à la fois dans ce qui est connu et ce qui connaît. Cela est si vrai que l'éternel est de toute façon plutôt une ruche sur une robe qu'une idée.[588]

La vérité des images correspond autant à une méthodologie du morcellement, liée à une vision morcelée et nécessairement éclatée de l'être auquel elles font référence, qu'à une proposition matérialiste de l'interprétation historique des transformations des conditions de production de la vie et de la communication. La complexité de la définition de l'objet du concept d'histoire matérialiste de Benjamin réside dans une combinaison complexe d'éléments. À la question méthodologique du comment connaître l'histoire ? Benjamin semble répondre par celui de la dialectique matérialiste d'acception marxiste des rapports de production. Le questionnement se redouble par le *type* d'histoire à présenter. Ainsi tel que nous avons pu l'apercevoir, le type d'histoire correspond à une étude critique des rapports engendrés par la forme de production. Mais le rapport critique est tout autant déterminé par une étude de la forme de production de la mémoire collective, ainsi que d'une analyse des transformations du mode perceptif. Les phénomènes que l'image dialectique doit pouvoir englober, montrer et critiquer sont liés tout autant à la forme de pensée, aux représentations qu'elle engendre, à leurs origines partagées, à la forme de la mémoire, et à l'expérience de la communauté ou de son absence. L'analyse de leur aliénation affirme l'existence d'une mystification des rapports perceptifs immédiats de l'homme au du monde. Le rôle de l'image dialectique est celui de les montrer et le mettre en perspective, en rendant manifeste la parti archaïque et mythologique de ses rapports. Mais le rapport critique de la notion ne s'arrête pas là puisqu'elle doit aussi inclure la présence de l'historien dans ce qu'il présente. Le type d'histoire que présente l'image dialectique semble être lié aussi à celle du paysage de l'imaginaire collectif, qu'à celui de l'historien.

La considération du travail de l'historien, en tant que critique, ou commentateur de réalité s'avère essentielle pour saisir le fonctionnement et le sens de l'image dialectique. La vérité présentée par les images dialectiques dépend, selon Benjamin, autant de « ce qui est connu », l'objet, que de « ce qui connaît », le sujet[589]. L'image dialectique introduit l'idée d'une rupture temporelle qui s'oppose à l'idée fantasmagorique d'une « vérité intemporelle ». La fantasmagorie du temps historique qui correspond à un continuum, qui sans perspectives historiques présente des événements sous la forme d'un éternel présent. La rupture que produit l'image dialectique au niveau de la temporalité historique est celle d'un morcellement de la vérité temporelle continue de l'histoire. En affirmant que la vérité n'est pas seulement « une fonction temporelle du connaître », Benjamin tente d'inclure dans l'acte de constitution qu'est l'histoire critique une nouvelle dimension au « connaître ». Il scinde l'acte de connaissance entre ce qui « est connu » et « ce qui connaît », pour pouvoir saisir celui-ci comme une totalité qui s'influence par ces deux perspectives. En d'autres termes il fait une distinction qui tente d'assimiler le mécanisme entre l'acte de l'historien et l'histoire qu'il présente. Ces deux dimensions constituent le « noyau temporel ». Le noyau temporel de la vérité temporelle de l'historique apparaît donc doublement déterminé. Le noyau temporel de l'histoire est compris d'un côté à partir d'une analyse critique et matérialiste des effets de la structure économique dans les rapports humains, et de l'autre il inclut dans l'analyse l'effort

588 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 2]*, p. 480.
589 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 2]*, p. 480.

d'analyse de l'historien comme déterminé à son tour. La fonction temporelle du connaître est entièrement liée à la fonction temporelle de celui qui connaît.

Le fait historique se révèle profondément déterminé par l'historien, et s'affirme comme une construction qui relève d'une interprétation critique, du choix d'un type de fait et d'un type d'histoire. Pour Benjamin le travail de l'historien matérialiste semble être essentiellement un travail de « destruction »[590] des apparences. Un travail critique qui vise à démasquer le fonctionnement des fantasmagories et leur effets. Ce pourquoi il distingue l'activité de « reconstruction » de l'activité de « construction » d'un état de fait. La « reconstruction » suppose une forme d'« identification » avec ce qui est construit comme état de fait. Est-ce à dire que l'historien est considéré comme partie prenante du processus d'aliénation, processus qu'il doit pouvoir démasquer aussi en lui-même ? Ce pourquoi il ne doit pas s'identifier de façon homogène avec ce qu'il tente de connaître ? L'identification dans le sens d'une homogénéisation semble signifier une forme de connaissance historique qui ne se détache pas suffisamment de façon critique de son objet. Mais alors la « construction » suppose la critique ou encore l'évaluation comme traduction ou interprétation des faits et se donne comme une forme de destruction de l'homogénéité temporelle. Que devient alors la connaissance du présent, en tant qu'actuel ainsi que la connaissance de l'Autrefois ? De quelle façon pèsent la connaissance du présent et celle de l'Autrefois dans la balance qu'est la connaissance historique ?

On note que pour Benjamin la connaissance historique est faite à partir de la « marque historique »[591] que portent les images, et c'est elle qui permet leur lisibilité.

> Ce qui distingue les images des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'« historialité »). Ces images doivent être tout à fait distinguées des catégories des « sciences de l'esprit », de ce qu'on appelle l'habitus, du style. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime.[592]

De quelle façon la marque historique des images s'exprime-t-elle dans une « époque déterminée » ? La marque historique se donne comme le reflet d'une époque et n'est compréhensible qu'à une époque donnée. Le mouvement qui « anime » l'image est énoncé dans l'idée d'une « marque historique » qui ne fait sens qu'à une « époque déterminée ». Cette « époque déterminée » qui donne sens à l'image, n'apparaît pas nécessairement comme contemporaine de l'époque à laquelle appartiennent les images. Il y a un décalage entre l'époque représentée par l'image et le moment où elles peuvent faire sens.

> Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'*intentio*, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité).[593]
>
> Pour l'historien matérialiste, l'époque dont il traite, quelle qu'elle soit, n'est que l'histoire antérieure de celle qui l'intéresse lui-même. Et c'est précisément pour cela que l'histoire, telle qu'il la voit, est dépourvue de l'apparence de la répétition : les moments du cours de l'histoire qui lui importent le plus, deviennent, du fait de la marque qu'ils portent comme moments de

590 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7, 6]*, p. 487.
591 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 479.
592 *Ibid.*
593 *Ibid.*

> l'« histoire antérieure », des moments de ce présent même et changent de caractère selon la nature, catastrophique ou triomphale, de celui-là.[594]

Les images déterminent le présent, au présent correspondent des images. Ces images déterminent une forme d'apparition du présent sous la forme du « Maintenant ». Le présent sous forme de « Maintenant » est le présent que permet de faire apparaître l'image. Mais le « Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée »[595]. Le présent est-t-il une connaissabilité déterminée ? Au présent sous la forme d'un Maintenant correspondent des images qui lui sont concomitantes, mais dans une forme de décalage temporel. Pour étudier le mouvement et la transformation au sein de l'histoire, il faut prendre l'histoire qui précède pour comprendre ce qui advint[596]. Ce décalage s'exprime entre l'« époque déterminée »[597] à laquelle les images correspondent et l'époque qu'elles déterminent. Le « temps historique » apparaît alors non pas comme un temps linéaire, c'est-à-dire comme rapport du présent compris entre un avant et un après, mais un temps de tension entre des époques[598]. Une tension entre significations du « caractère » selon la « nature catastrophique ou triomphale » de ce qui advint[599]. Mais alors en quoi la vérité se charge-t-elle de temps jusqu'à en exploser ?

> 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 a (*sic.*) 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*>.[600]

La relation entre le Maintenant et l'Autrefois est non pas une relation temporelle linéaire mais dialectique, elle permet de figurer des faits, de construire des images[601]. Il s'agit d'une relation d'interprétation et par conséquent aussi d'un acte de création. L'image est la constellation de sens que figure la rencontre entre les différentes forces temporelles présentes. Le choc entre le Maintenant et l'Autrefois, s'affirme comme un choc entre l'« époque déterminée »[602] à laquelle les images correspondent et l'époque qu'elles déterminent. Ce choc se pose comme une rupture de la continuité temporelle, et donc comme rupture de la totalité du temps en tant que *continuum* sur lequel la continuité repose. Le moment de la lisibilité est une rupture qui détruit la continuité de temps. Ce temps apparaît comme rupture car il représente des décalages, des anachronismes, des rapports entre des choses qui ne se suivent pas nécessairement linéairement. L'Autrefois n'est pas un avant, le Maintenant n'est pas un présent, L'autrefois est un devenir de l'origine d'un Maintenant, le maintenant est l'actualité de l'origine de l'Autrefois. L'Autrefois doit être mis à l'épreuve du présent entendu comme actualité pour libérer ses potentialités dialectiques.

---

594 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 8]*, p. 492.
595 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 479.
596 *Ibid.*
597 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 4, 1]*, p. 481.
598 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 479.
599 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 8]*, p. 492.
600 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 479-480.
601 *Ibid.,* p. 480.
602 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 4, 1]*, p. 481.

> Dans l'image dialectique, l'Autrefois d'une époque déterminée est à chaque fois, en même temps, l'« Autrefois de toujours ». Mais il ne peut se révéler comme tel qu'à une époque bien déterminée : celle où l'humanité, se frottant les yeux, perçoit précisément comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume, pour cette image, la tâche de l'interprétation des rêves.[603]

Benjamin semble dire ici que la façon dont se présente l'Autrefois dans l'image dialectique est bien la même forme que celle par laquelle se présente le passé sous sa forme chronologique soporifique de l'éternité, en tant qu'« Autrefois de toujours ». Mais le caractère dialectique de l'Autrefois entendu comme *origine du Maintenant* ne se révèle que quand l'Autrefois de toujours est mis en perspective par une critique de ce qu'il signifie. L'Autrefois de toujours n'est donc compréhensible que quand il apparaît clairement avec ses caractères illusoires. L'« Autrefois de toujours » doit donc pouvoir apparaître comme tel, pour être reconnu comme tel, en d'autres termes saisit comme relation anhistorique au passé. L'Autrefois dans sa relation temporelle au sens dialectique et figurative du terme, est ce même passé mais mis en perspective par une interprétation dialectique dans son rapport au présent.

> Seules des 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.[604]

Dans les images dialectiques ce qui apparaît est la relation du Maintenant et de l'Autrefois dans un choc représenté par le rapport critique.

La force jaillit dans l'irruption du continuum

Le continuum est ce qui caractérise la temporalité du rêve[605]. L'arrêt du continuum comme moment dialectique est analogue à l'interprétation matérialiste des fantasmagories. L'arrêt du continuum représente ce qui apparaît à travers l'analyse dialectique, sous la forme allégorique du « réveil »[606]. Ce qui se montre n'est plus une illusion, mais une destruction de celle-ci, s'exprimant comme destruction de la temporalité du continuum dans lequel tout est « superposition »[607]. L'arrêt de la pensée, ou encore « la césure dans le mouvement de la pensée »[608] correspond à une station dans laquelle elle analyse le statut de cette éternité factice qu'est celle du continuum. L'analyse prend place non seulement à travers la temporalité du rêve mais aussi à travers l'idée de la continuité liée à celle de la transmission au sein de la « tradition ».

> Il peut se faire que la continuité de la tradition soit apparence. Mais c'est précisément la permanence de cette apparence de permanence qui crée en elle la continuité.[609]

---

603 *Ibid*.

604 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 480.

605 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.

606 « Le Maintenant de la connaissabilité est l'instant du réveil. (Jung veut tenir le réveil à l'écart du rêve). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 18, 4]*, p. 505.

607 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 14]*, p. 850

608 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.

609 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 19, 1]*, p. 505.

Selon notre auteur ce qui est du ressort de la tradition est défini ici comme étant directement lié au domaine de l'apparence. La continuité est apparence de continuité, la tradition apparaît comme ce qui persiste en tant qu'apparence de continuité dans les fantasmagories. Nous avons précédemment vu la façon dont tout objet à l'ère de la reproduction mécanisée, au-delà des œuvres d'art, mettait en échec la conception traditionnelle de la reproduction de la culture par l'existence de la série. Ce qui engage une forme de « liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel »[610]. L'objet de la « tradition » a perdu sa capacité de relayer le produit culturel au nom de « l'authenticité » et est désormais indéfiniment en crise[611]. Crise de la tradition qui amène avec elle une crise de la représentation. La tradition n'est plus, à l'ère de la reproductibilité en série, le véhicule de la culture à valeur d'authenticité. La forme même de la tradition est ici mise en cause et replacée sous le signe de l'apparence. De surcroît avec le replacement du statut de la tradition, ce qui est remis en question, en termes de continuité d'apparence, c'est le statut de la culture. S'agit-il de la culture comprise ici comme une apparence ? Et l'histoire humaine aussi ? La continuité de la tradition de l'authentique est apparente car elle cessa d'exister de façon ininterrompue du moment où l'on créa la première œuvre totalement conçue pour la reproductibilité. Ce qui signifie que la continuité de la culture est aussi apparente car elle n'existe pas de façon continuelle à travers la tradition liée à l'authentique.

L'illusion fantasmagorique de la culture consiste dans le fait de continuer à présenter ses produits comme liés à la tradition de l'unique et de l'authentique, en tant que nouveauté. La tradition du reproductible se montre dialectiquement comme une permanence d'apparence, l'unique et authentique comme ayant presque entièrement cessé d'exister. Benjamin semble remettre en cause la forme même de la transmission liée à la « tradition » qui détermine en grande partie les soubassements idéologiques de la conception de la mémoire que forge la modernité fantasmagorique. La double illusion de la forme non-critique de l'héritage culturel est présentée comme une fausse nouveauté, et comme une apparence d'une continuité historique, alors que la forme temporelle de l'histoire émerge comme celle d'une rupture du mouvement de la continuité, écartant par là l'idée d'une évolutivité au sein de la continuité historique, et admettant à la place une forme de transformation et de mouvement qui se comprend à travers des « ruptures »[612]. Cette affirmation fait ressortir la conception narcotique de l'histoire qui naît de la forme moderne de la représentativité de la culture comme une continuité si proche du rêve qu'elle peut même être étudiée comme telle.

610 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanise (1936),* p. 181.

611 « Le *hic* et *nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité ; or, celle-ci, à son tour, fonde la représentation d'une tradition qui a transmis cet objet, comme un même objet, un objet identique, jusqu'au jour d'aujourd'hui. *Tout ce qui relève de l'authenticité échappe à la reproduction – et bien entendu pas seulement à la reproduction technique.* Mais, en face de la reproduction faite de main d'homme et considérée par principe comme un faux, l'original conserve sa pleine autorité ; il n'en va pas de même en ce qui concerne la reproduction technique. », BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (première version, 1935)*, p. 71 – 72.

612 « Le sens de l'histoire ne se dévoile pas, pour Benjamin, dans le processus de son évolution, mais dans les ruptures de sa continuité apparente, dans ses failles et dans ses accidents, là où le soudain surgissement de l'imprévisible vient interrompre le cours et relève ainsi, en un éclair, un fragment de vérité originelle. Au cœur du présent, l'expérience la plus radicalement nouvelle nous transporte ainsi, en même temps, jusque vers l'origine la plus immémoriale. Expérience fulgurante où le présent de désintègre et s'accomplit à la fois. », MOSES Stéphane, *op. cit.,* p. 117.

Nous avons parcouru les images du XIX^{ème} siècle à travers la naissance des passages parisiens, et établi à travers la notion d'image qu'un grand nombre de changements s'opèrent à travers les nouveautés techniques au niveau de la perception et des modes de vie. L'analyse des fantasmagories prennent en considération la manière dont s'expriment les souhaits d'avenir au sein des manifestations imagées d'un siècle. Elles permettent d'analyser et d'établir le rôle idéologique structurel d'une temporalité inhérente au phénomène du fétichisme et d'établir l'aperception qui leur correspond dans les termes allégoriques du rêve. Le phénomène de la marchandise est étudié à travers ses représentations, et ces dernières sont interprétées à travers leur double caractère autant utopique qu'illusoire. Cette analyse débouche sur un phénomène ambigu mis en évidence par des fantasmagories.

Ce qui détermine les éléments utopiques des représentations, ainsi que leur caractère d'apparence, sont structurels pour l'aperception qu'une société à d'une époque déterminée. Au sein de la modernité ces éléments se montrent de manière fantasmagorique. La forme de la technique et la valeur de l'objet-marchandise sont alors le reflet de l'imaginaire d'un siècle et dirigent, structurent et remplissent la forme et le contenu que prennent les représentations de l'image de l'histoire du présent pour la modernité. Ce qui produit à son tour une préfiguration de la fonction de l'histoire pour les peuples. La méthode du matérialisme historique, pour Benjamin, se doit de mettre ce processus au clair et montrer l'importance du produit culturel des sociétés ainsi que ses représentations. L'analyse de ces représentations reflète et évalue le produit de la production des moyens qui permettent la reproductions ou l'annihilation des sociétés humaines, du point de vue de leur tradition. L'histoire s'affirme alors comme ayant un rôle productif.

Le matérialisme historique se doit alors d'évaluer au sein du produit culturel, entendu comme patrimoine historique, la manière dont apparaissent les hommes et leur effort, pour rendre une image claire des hommes et de leur état d'aliénation ou d'émancipation. Pour ce faire il est nécessaire de construire une temporalité qui permette de représenter les moments à travers lesquels l'effort humain ou sa destruction ont une valeur historique.

Ces moments sont alors pensées en termes de fragments, et d'images, et la temporalité historique devient une temporalité du montage. Les rêves fantasmagoriques du XIX^{ème} siècle sont alors étudiés à travers leur valeur mythologique, comme valeur structurelle, fondée par la force d'une idéologie inhérente au phénomène du progrès. Le geste méthodologique de l'historien est alors un geste d'évaluation politique. L'objet de l'histoire doit réussir à refléter l'image des sociétés humaines et inclure l'idée d'humanité comme idéal cardinal du concept d'histoire. L'établissement du concept s'établit à partir d'une définition de l'expérience, qui reflète d'un profond niveau d'atteinte déjà au sein de la modernité naissante. Il est question d'un être enfermé par des représentations qui fondent l'oubli de lui-même, de ses pairs, ainsi que son rôle au sein de la construction du monde qu'il habite.

La catégorie du réveil devient alors une allégorie pour désigner le but et l'effet de l'analyse critique qui permet de faire voir les fantasmagories à l'œuvre. La méthodologie qui s'applique à cet effet sert à saisir ces images de rêve, à travers une temporalité inhérente à la pensée et qui s'énonce en termes d'arrêt du mouvement. Elle permet de comprendre la temporalité de toute interprétation, comme faite de moments d'arrêts. Ces moments configurent des pensées et leur assemblage, c'est à travers eux que se forme peu à peu une temporalité fragmentaire. Dans cette temporalité les moments ne se succèdent pas

chronologiquement nécessairement, mais se posent de manière dialectique et construisent le temps historique. L'analyse fait alors resurgir la forme même de la pensée entendue en termes de détour et de formation de constellations. Au sein des représentations figuratives, que forge cette méthode, s'affirment des forces qui définissent les faits historiques en termes d'origine et d'effets.

Le travail de l'historien devient alors celui d'un interprète des origines des produits culturels et de leur destinée, ainsi qu'un travail d'analyse critique qui sonde les limites des faits, et pour finir un travail dialectique qui monte des faits entre eux pour faire naître un récit historique. La dimension théologique du travail de l'historien s'apparente alors à celle du critique littéraire pour qui l'interprétation des données historiques doit pouvoir révéler la valeur totale de ces données et figurer une image qui offre un paysage total de celle-ci. Le concept d'histoire depuis son phénomène fantasmagorique, sa méthodologie du montage, jusqu'à son objet entendu comme fragment composé de forces, nous fait approcher la notion d'image dialectique à travers l'hypothèse qu'elle remplit une fonction semblable à celle de l'idée dans la préface *épistémo-critique* et qui permet de configurer la totalité historique ainsi que son objet.

Chapitre II.

Expérience et Histoire

L'image dialectique pose la question de la définition de l'objet historique, comme objet constellaire. Ce dernier se précise autour d'un développement d'un concept d'histoire qui fonctionne autour de la remémoration et de la mémoire involontaire. L'on passe à un registre où l'histoire est pensée en termes de mémoire collective, de transmission et de transformation. Pour Benjamin le phénomène à analyser est celui de fantasmagories, comme forme moderne du fétichisme. Dans ce contexte le contenu de l'objet historique se précise pour prendre place au sein d'une évaluation de représentations qui se définissent par des formes archaïques et mythologiques. Le rôle de ces expressions figurées de la conscience est essentiel pour définir l'image historique d'un siècle.

Il s'agit de construire un concept historique sur mesure, qui permette de donner sens au bouleversement que signifie la modernité. Mais pour le critique la question historique dépasse le cadre simplement descriptif, et se pose aussi en termes de conscience historique, et apparaît alors couplé à une dimension interprétative inhérente au matérialisme historique, comme théorie diagnostique. Il s'agir de penser à un renversement du caractère fantomatique qui revêt les représentations d'un siècle et d'inclure au sein d'une histoire de la catastrophe une dimension prospective. Pour ce faire il est nécessaire d'évaluer l'image intérieure qui naît du processus du fétichisme exacerbé, d'analyser les présupposés d'une idéologie qui est celle du progrès et de montrer comment ces deux réalités deviennent structurantes pour l'expérience.

La question de la remémoration devient dans cette perspective essentielle pour définir cette conscience historique que devient la mémoire, une archéologie de la mémoire de la modernité s'impose. La forme marchandise devient première dans ce questionnement. Il apparaît une nouvelle définition des rapports entre une subjectivité et un objet qui comme nous verrons posent problème. Il est question pour leur définition d'*Expérience et Histoire*. Leurs liens ne sont pas faciles à décrire, et les rapports établies entre une subjectivité connaissante et un phénomène à connaître semblent peu à peu se renverser. Les origines de la représentation sont alors définis à travers des rapports réfléchissants, et de constructions historiques, qui reflètent à leur tour des univers sémantiques mouvants. Dans ces conditions, comment caractériser l'image intérieure d'un siècle ?

1. Les images dialectiques, la remémoration et l'expérience vécue du choc

La définition des images dialectiques se pose dans une interrogation qui se place autour de la dimension des contenus archaïques et mythologiques de la représentation inhérents à l'expérience. La thématique du rêve des époques se replace dans un paysage qui comprends la dimension du rêve comme liée à l'aperception et qui devient structurante pour l'expérience. De même ce paysage apparaît comme essentiel à la compréhension du rôle et de l'importance des formes fantasmagoriques. Cependant ce thème se redouble de la dimension du réveil qui est seule à donner une perspective au phénomène qui est mis en

exergue par les fantasmagories. Il s'agit de saisir les idées qui deviennent structurantes pour une perception du monde, ainsi que ce à quoi elles se rapportent.

S'ouvrent alors plusieurs questions posées autour de la dimension du rêve, et donc sur l'image intérieure que celle-ci devient dans la perspective du réveil, et de l'image dialectisée que ces deux perspectives semblent faire apparaître. À ce questionnement se joint une version de cette image intérieure comprise dans ses soubassements sémantiques, économiques et techniques. Et naissent alors une conception de l'expérience et une mémoire aliénée qui sont le produit du choc. Ce qui nous amène à tenter de saisir ensemble ce que sont *Les images dialectiques, la remémoration et l'expérience vécue du choc.*

Dans la perspective d'Adorno une impossibilité théorique se manifeste dans la conception des fantasmagories et des images dialectiques, qui restent des formes impénétrables du phénomène de réification, dans lequel rien ne semble aller de soi. Benjamin tente une définition de l'objet historique à travers une intégration de la dimension symbolique, et une critique de ce qui au sein des représentations devient une transposition archaïque et mythique. À travers la remémoration proustienne les images dialectiques sont au stade premier de développement et se confrontent à une définition de la mémoire et de l'expérience. Avec Baudelaire, l'expérience de la remémoration se revêt d'une couche supplémentaire de sens, qui est celle de l'expérience vécue du choc.

Le problème réside dans la forme que prend la question du rêve, confrontée à celle de la remémoration et de l'expérience du choc, car il ne semble pas y avoir un passage évident entre elles. Nous tentons ici d'évaluer la manière par laquelle se dépeint la définition des images dialectiques à travers la conception du rêve surréaliste, de la remémoration proustienne et de l'expérience du choc chez Baudelaire ?

A. L'archaïque, le mythe et l'imagination au sein de l'expérience du rêve

Les images dialectiques s'affirment jusqu'ici pour nous comme des figures ambiguës, qui semblent prendre sens à travers un questionnement des formes de représentations réifiées de la collectivité éclatée. C'est à partir du questionnement surréaliste inhérent au rêve et à la conception du suranné qui se dépeint, que Benjamin entame une première approche du contenu des images et de la définition des fantasmagories. Ce qui place le contenu des images au sein d'une dimension liée aux contenus symboliques.

Nous approchons une première définition des image dialectiques comme figures oniriques, à travers les dimensions de *L'archaïque, le mythe et l'imagination au sein de l'expérience du rêve.* Cette première mouture du contenu de l'image, qui place ses éléments premiers comme des représentations liées au domaine du rêve, pose question à Adorno, sur la validité de la traduction du phénomène du fétichisme comme inhérent à des éléments subjectifs indépassables. Benjamin tente néanmoins de dépasser cette critique à travers une version dialectisée de ce qu'il appelle l'ivresse surréaliste et le vrai visage surréaliste des choses. De quelle manière doivent être dialectisés les éléments du rêve au sein de l'image pour permettre une présentation objective du phénomène réifiée ? Comment sont dépassées les éléments subjectifs indépassables de la manifestation du rêve ?

a. *Une incompréhension historique : la polémique de l'image avec Adorno*

Les images dialectiques comme des figures oniriques

> Ouvrez-vous, tombeaux ; morts des pinacothèques, morts assoupis derrière les panneaux à secrets, dans les palais, les châteaux et les monastères, voici le porte-clefs féerique 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 ce gens, jaloux de prérogatives, mais que [le train de] la civilisation[, cruellement,] lamine ![613]

Des figures oniriques se trouvent au centre du développement de la théorie des images dialectiques. Des images de rêve qui, sont brodées d'imagination et de représentation. Benjamin considère quelques éléments constitutifs des constellations que dessinent les images dialectiques comme « inaliénables »[614], voir d'une importance extrême. Ces éléments correspondent à ce que l'on désigne en tant que « figures oniriques ». La lecture des productions du mouvement surréaliste initient Benjamin à la conception du rêve que nous voudrions développer. Benjamin exprime en termes de rêve une expression de l'expérience du passage et de la continuité.

L'expérience du rêve pour Benjamin, ainsi que le soulignent Mlles Bischof et Lenk, est une réalité qui se donne comme dépourvue d'extériorité. Elles remarquent à ce sujet que pour Benjamin « le rêve devient métaphore du passage et le passage en tant qu'il est dépourvu d'extérieur, l'allégorie du rêve »[615]. Ici le regard du dormeur devient un regard d'allégoriste, et la ville un simple moyen mnémotechnique.

La conception de l'intériorité sans issue du rêve, et l'envoûtement du dormeur par rapport à son état, se redoublent d'une deuxième couche de sens. Le rêve comme état de continuité sans limites s'amplifie, pour Benjamin, pour s'étendre à un collectif, un collectif qui rêve. Les figures que croise le dormeur sont l'expression d'une réalité, et cette réalité est celle que nous cherchons à éclaircir, pour trouver leur lien aux images dialectiques.

a. 1. De la formulation de l'image dialectique

Les relations entre Benjamin et Adorno ne semblent pas être des plus simples par rapport aux projets de recherche de Benjamin. Dans les échanges épistolaires entre ces deux penseurs, s'affirment quelques éléments pouvant éclaircir la définition et le contenu de l'image dialectique, permettant de mieux saisir l'idée d'une figure onirique à l'œuvre dans celle-ci. Nous retrouvons des bribes de leur discorde parsemées dans nombre de leurs échanges épistolaires. Nous ne faisons pas ici une analyse exhaustive de celle-ci, mais on s'attache tout particulièrement aux traits concernant la formulation de l'image dialectique. Disparité qui, telle un négatif photographique, aide à mieux comprendre le sens de l'idée d'image de rêve, chez Benjamin, et son lien à la définition de l'image dialectique.

---

613 N.d.T. « Les crochets indiquent les mots omis par Benjamin dans sa traduction (où la dernière phrase devient « Mais la civilisation fera d'eux prompte justice », ce qui transforme une simple constatation en prophétie révolutionnaire), HERTZ Henri, *« Singulier pluriel », L'Esprit Nouveau, XXVI,* Paris, 1924. », in BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* Paris, Gallimard, 2000, p. 120-121.

614 BENJAMIN Walter*, Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°265 à Gretel Adorno du 16 août 1935*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 186.

615 *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Édité par Heinz Wismann, Éditions du cerf, 1986, p. 180.

La notion d'image dialectique et la dialectique à l'arrêt se montrent, selon Rolf Tiedemann, comme étant les « catégories centrales des *Passages* ». Cependant il affirme que la définition de l'image dialectique demeure inachevée, soulignant une d'incohérence terminologique au sein de ces deux catégories[616]. Il dépeint tout de même ce qu'il considère être deux préfigurations de descriptions qui répondent au principe pratique et politique du matérialisme historique de Benjamin. Cette conception est d'un côté inspirée par une recherche autour de la réalisation de l'homme en tant qu'être générique[617], et de l'autre il s'affirme en tant que méthode pour l'historien matérialiste.

La première de ces déterminations fait ressortir l'explication préliminaire de l'image dialectique comme liée aux images de « souhait et de rêve »[618]. À travers la deuxième des définitions de Tiedemann l'image dialectique est considérée à partir de sa fonction au sein des thèses *Sur le concept d'histoire* à travers lesquelles le rôle des images est considéré conjointement à la dynamique de la dialectique à l'arrêt. Dynamique temporelle qui présente l'image dialectique comme une forme de méthode d'approche successive de l'objet de l'histoire pour l'historien matérialiste[619].

Pour revenir à la première des considérations de Tiedemann celle-ci consiste en une compréhension du caractère fétiche comme exprimant une forme imaginaire et illusoire prêtée aux choses perçues. Ce qui correspond en partie à manière dont Adorno comprend l'image dialectique benjaminienne[620]. Il faut remarquer que ce qui est ici compris comme première mouture de la notion d'image dialectique inspire une grande partie des critiques qu'Adorno adresse à Benjamin[621]. Tiedemann considère que certains caractères qui, selon Adorno, déterminent l'image dialectique comme « mode de perception du caractère fétiche dans la conscience collective » ne sont pas reconduits par la suite, et disparaissent notamment de l'exposé de 1939 du projet des *Passages.*

D'un autre côté Jean-Michel Palmier ne considère pas que pour Benjamin le phénomène du fétichisme soit irréel, bien au contraire[622]. Le fétichisme lui semble, en tant que forme fantasmagorique, s'exprimer dans l'immédiateté de l'expérience vécue des habitants de la modernité. Le déchiffrement du fétichisme s'effectue effectivement par Benjamin, dans cette optique, c'est-à-dire à travers une analyse et interprétation des fantasmagories.

---

616 « L'image dialectique et la dialectique à l'arrêt forment sans aucun doute les catégories centrales des *Passages*. Leur signification demeura cependant changeante et ne parvint jamais à se traduire dans une terminologie cohérente. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, Paris, Les éditions du Serf, 1989, p. 27.

617 « La détermination du caractère dialectiquement figuré n'était manifestement pas pour Benjamin une méthode que l'historien pouvait employer pour n'importe quel objet à n'importe quelle époque. Pas plus pour lui que pour Marx l'historiographie ne pouvait se détacher de la pratique politique : le sauvetage du passé par celui qui écrit l'histoire demeurait lié à la libération pratique de l'humanité. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, p. 28.

618 BENJAMIN Walter in TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, Paris, p. 27.

619 « En 1940, dans les thèses « Sur le concept d'histoire », la dialectique à l'arrêt ne semble plus guère fonctionner que comme un principe heuristique, comme un procédé qui permet au tenant du matérialisme historique de manier ses objets. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages,* p. 27-28.

620 BENJAMIN Walter*, Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°263 de W. Adorno à Benjamin du 2 août 1935*, p. 170-182.

621 « Ces formules s'attirèrent la critique résolue d'Adorno qui ne pouvait admettre que l'image dialectique fût « le mode de perception du caractère fétiche dans la conscience collective ». Le fétichisme de la marchandise n'était pas, en effet, un « fait de conscience » (lettre d'Adorno, 2 août 1935). Impressionné par les remontrances d'Adorno, Benjamin a abandonné par la suite ce type de réflexions et, dans le second exposé de 1939, il n'a pas repris les passages qui en découlaient. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, p. 27.

622 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 787.

Ce qui en 1935 est exposé sous la forme d'« images de souhait » au sein de l'image dialectique et qui est mis en perspective avec l'idée d'une « société sans classe »[623] comme devenir utopique de l'image, réapparaît en 1939 comme une forme « fantasmagorique » qui offre une représentation de la « marchandise considérée absolument, c'est-à-dire comme fétiche »[624]. Dans la conception de l'image dialectique ce qui est entendu comme appartenant au mode de perception du caractère fétiche, correspond au premier élément de la dialectique benjaminienne au sein de l'image. Ainsi ce qui est critiqué par Adorno, comme forme imaginaire et illusoire, semble nourrir la définition des images dialectiques présentées dans l'exposé de 1939, et donner sens à la fonction que l'image dialectique a par la suite au sein des *Thèses*.

Les fantasmagories représentent l'expérience liée aux « formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique »[625]. Cette expérience est selon Benjamin perçue dans « l'immédiateté de la présence sensible », puisque les nouvelles formes d'existence propres à la modernité « se manifestent en tant que fantasmagories »[626]. La visée politique de cette entreprise s'exprime donc dans le but de percer à jour les fantasmagories, en tant que représentations illusoires et imaginaires réellement vécues et perçues comme telles[627].

L'élément subjectif de la dialectique

> Les lettres adressées à Theodor Adorno permettent de reconstituer la lente élaboration théorique du projet. Elle s'effectua au prix des pires difficultés.[628]

Les réserves émises par Adorno concernent la formulation de l'image dialectique, et plus particulièrement l'analyse du fétichisme duquel elle dépend[629]. L'image dialectique semble à celui-ci s'arrêter dans une forme non dialectisée de « l'élément subjectif ». Le « moment du rêve » est compris comme une étape dans laquelle la « subjectivité » s'approprie les choses aliénées. Les choses désobjectivées se montrent comme des réceptacles vides de sens, puisque la seule valeur qu'elles possèdent est une valeur d'échange. Évidées donc de leur valeur d'usage les choses ne sont considérées plus que comme des « chiffres », de pures quantités qui « attirent la signification ». Le « moment du rêve » est alors considéré par Adorno comme un moment où ces pures quantités peuvent être réappropriées par la subjectivité. La subjectivité opère une donation de sens introduisant des

623 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.
624 *Ibid*, p. 43.
625 BENJAMIN *Walter, Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 47.
626 *Ibid.*
627 « Tout ce qu'elle (l'humanité) pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente ; et ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de renouveler la société. […] L'humanité sera en proie à une angoisse mythique tant que la fantasmagorie y occupera une place. », *Ibid.*, p. 47-48.
628 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 779.
629 « Lettre de Wiesengrund, le 5 août 1935 : « La tentative pour réconcilier votre moment du 'rêve' – comme élément subjectif de l'image dialectique - avec la conception qui fait de cette dernière un modèle m'a conduit à formuler quelques réflexions ... : à mesure qu'elles perdent leur valeur d'usage, les choses, dans leurs aliénations, s'évident et deviennent des chiffres qui attirent les significations. La subjectivité s'empare d'elles en y introduisant des intentions où se mêlent désir et crainte. Comme les choses défuntes, en tant qu'images, se portent garantes des intentions subjectives, celles-ci se présentent comme immémoriales et éternelles. Les images dialectiques sont des constellations entre des choses aliénées et une signification pénétrante, s'arrêtant à l'instant de l'indifférenciation entre la mort et la signification. Tandis que les choses, selon l'apparence, sont réveillées pour quelque chose de tout nouveau, la mort métamorphose les significations en quelque chose de très ancien. » S'agissant de ces remarques, il faut prendre garde au fait qu'au XIXème siècle le nombre de choses « évidées » s'accroît à un rythme et sur une échelle jusque ici inconnus, car le progrès technique retire de la circulation un nombre croissant d'objets d'usage courant. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 2]*, p. 483.

nouvelles valeurs dans ces chiffres, des significations. Mais ces nouvelles valeurs expriment le propre des apparences qu'elles essayent d'évacuer.

Pour Adorno dans ce nouvel ajustement de la chose par la subjectivité, cette dernière introduit des « intentions » liées aux choses qu'elle se représente[630]. Ces intentions sont celles d'un « désir » et d'une « crainte » envers la chose. Les images sont alors comprises comme le produit des intentions subjectives introduites dans les choses, et les choses dont elle s'empare se détachent comme pouvant admettre cette donation de sens puisque elles sont vides. Les images dialectiques se présentent à Adorno comme « se portant garantes des intentions subjectives », c'est-à-dire comme affirmant la réalité des valeurs introduites subjectivement dans les choses. Ces mêmes valeurs émergent à nouveau à la subjectivité mais comme contenues depuis toujours dans les choses, et non pas comme introduites par elle dans les choses. Le moment du rêve s'affirme donc, pour Adorno, comme un moment de mystification de la chose, produisant une forme de confusion, et faisant des images des produits de la subjectivité aliénée. Le fétiche se présente alors comme s'affirmant lui-même à travers l'image ; et toujours en tant qu'apparence inconsciente, rendant les qualités introduites dans les « chiffres » que sont les choses, des réalités « immémoriales et éternelles ». Adorno arrête la compréhension de l'image à cet instant, qui pour Benjamin n'est autre que le moment non encore dialectisé de ce qui adviendrait comme image, cette dernière étant à ce moment-là encore à l'état de fantasmagorie. Elle est encore à ce moment là l'état de production mythologique ou archaïque.

Adorno considère que les analyses du fétichisme de la marchandise de Benjamin sont une forme de transfiguration de toutes choses par une sorte d'« ensorcellement »[631]. À ce sujet Palmier remarque l'importance de la « matérialité des phénomènes »[632] essentielle à l'analyse du fétichisme de Benjamin. C'est précisément cette matérialité même qui permet l'interprétation benjaminienne qui se fait à partir d'une forme nouvelle de la considération du temps historique. Adorno considère que cette appréciation du rêve dans sa matérialité constitue des formes « d'impénétrables strates de matière »[633]. La représentation produite, selon Adorno, est alors une forme de confusion entre la chose aliénée et la subjectivité aliénée qui lui correspond. Les images ne présentent donc que l'état d'aliénation de la subjectivité au monde. Car ce qui est produit à travers cette représentation est, selon Adorno, une confusion encore plus profonde. Confusion qui s'exprime dans le rapport entre le produit de la signification introduite par la subjectivité et ce que deviennent par cet ajout les choses.

---

630 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 2]*, p. 483.

631 « De fait, la pensée de Benjamin fut toujours une pensée des images dialectiques. Contrairement à la dialectiure de Marx qui « saisit […] chaque forme issue du devenir dans le fleuve du mouvement » (*Dans Kapital*, dans Karl Marx/ Friedrich Engels, *Werke,* t. 23, 3e éd., Berlin 1969, p. 86 (*Le capital*, trad. fr. Joseph Roy, Éditions sociales, 1971, I, t. I, p. 28) celle de Benjamin cherche à arrêter le fleuve du mouvement, à saisir comme être le devenir quel qu'il soit. La philosophie de Benjamin se vouait elle-même, pour reprendre les propres termes d'Adorno, « au fétichisme de la marchandise : il fallait pour elle que tout se métamorphosât par ensorcellement en chose afin qu'elle puisse désensorceler les maléfices de la choséité. », (Adorno, *Über Walter Benjamin,* éd R. Tiedemann, Francfort, 1970, p. 17). », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX*e *siècle, Le Livre des Passages*, p. 28

632 « L'importance accordée aux faits, aux détails, loin de signifier l'ensorcellement par leur singularité, un renoncement à la théorie, illustre sa volonté de construire ces « constellations » signifiantes, qui rendent possibles le déchiffrement de l'histoire. Le respect de la matérialité du phénomène permet de ne jamais en faire une simple représentation. Monade, modèle réduit de l'univers, il s'anime, échappe à la pétrification du passé lorsqu'il est touché par l'interprétation, restitué dans le flux de la philosophie de l'histoire, de la temporalité messianique. Dans chaque cristallisation le passé et le maintenant se rencontrent. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 451.

633 « Je doute fort que d'emmurer de telles idées derrières d'impénétrables strates de matière les fasse progresser autant que le leur promet votre discipline ascétique. », BENJAMIN Walter*, Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°306 de Theodor W. Adorno à Benjamin du 10 novembre 1938*, p. 268.

Les choses réapparaissent retranscrites à travers des nouvelles significations, offertes par des valeurs qu'elles n'avait pas ou plus auparavant. Les intentions subjectives introduites se présentent comme appartenant à la chose depuis toujours, alors qu'elles ne sont qu'un ajout. Ajouts fictifs qui en tant qu'image s'appliquent à une chose défunte qui demeure défunte, c'est-à-dire toujours et encore vide. Masquant par là un objet qui demeure réellement toujours évidé, toujours qu'une valeur d'échange. Par là la subjectivité semble ainsi sombrer dans un nouveau tour d'aliénation proposé par cette même dotation de sens produite par le biais de l'image de rêve, la chose ou la matière demeure impénétrable.

Cette dialectique est considérée par Adorno plutôt comme une « zone où oscillent histoire et magie »[634], et constitue un échec théorique. Ce qui selon Palmier correspondait plutôt, chez Benjamin, à un moment du développement théorique qui pose les bases d'une théorie de l'interprétation en créant des possibilités pour réussir à amener le passé au présent, ou encore le maintenant dans l'actuel[635].

Selon Adorno, il manque, à Benjamin, de confronter et réunir l'« élément subjectif »[636] de toute production onirique avec l'idée de faire de cet élément subjectif un « modèle » dans l'image. L'image dialectique est déjà pour Adorno, à ce stade, autant production subjective d'un côté, que structure d'un autre. Il y a un élément purement subjectif d'un côté, et un élément universel de l'autre, comme quelque chose de l'ordre du « modèle ». La dynamique de l'image dialectique, pour Adorno, prend l'élément structurel de la réification pour point de départ, le dessaisissement du monde arrivant à des niveaux tels que les choses perdent consistance jusqu'à n'être que des éléments décoratifs, des quantités de choses dépourvues de sens, « des chiffres ». Pour Adorno les images dialectiques de Benjamin sont faites à partir d'éléments réifiés qui restent réifiés. Une fois que les choses sont animées par l'imagination, et donc advenues en tant que réalités symboliques pour la subjectivité, elles restent dans cet état. Pour Adorno, ce moment fonde une sorte de perte totale de la dimension historique. La subjectivité croit peut-être avoir découvert une qualité qu'elle ne pouvait pas apercevoir auparavant, et la comprend comme s'il s'agissait d'une réalité qui aurait toujours existé.

Pour Benjamin au contraire la subjectivité ne fait pas que prêter des intentions aux choses, la subjectivité semble *fondre* avec les choses. Le sujet semble disparaître en état de confusion se projetant dans les choses. Le sujet apparaît comme matérialisé dans ses objets. Selon Palmier c'est justement cet élément qui pour Adorno semble ne pas pouvoir être dialectisable, qui constitue le propre de la dialectique matérialiste au sein de l'image dialectique de Benjamin[637]. Puisque dans ce rapport les passages se montrent comme les éléments matériels qui correspondent au rêve, et la dialectique s'affirme comme l'acte d'interprétation de ceux-ci. Les éléments du rêve et leur interprétation forment cet arc tendu qu'est la méthode dialectique appliquée à l'image. Cela rend difficile une interprétation aussi

634 « Mais, me semble t-il, l'objection ne porte nullement sur le seul caractère conjectural de « l'évitement » théorique à propos d'un objet, qui, en raison justement du refus ascétique de l'interprétation, me paraît aboutir là même où l'ascèse défend d'aller : cette zone où oscillent histoire et magie. », *Ibid.*, p. 269.

635 « La « zone où oscillent histoire et magie », loin d'être le signe d'un échec à théoriser constitue bien au contraire l'espace exposé aux plus fortes tensions dialectiques, à partir duquel tout prend relief et vie car s'y cristallisent l'histoire passée et l'histoire présente. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 452.

636 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 2]*, p. 483.

637 « Le va-et-vient permanent entre ces données sociales et culturelles et la conscience prisonnière des rêves du XIXème siècle ne permet pas de trancher aussi radicalement qu'Adorno sur l'appartenance des catégories ou concepts de rêve, d'image dialectique, de fantasmagorie à la philosophie de l'histoire ou à la réalité. L'essentiel de l'approche de Benjamin porte justement sur cette rencontre du réel et l'imaginaire, de l'aliénation et de l'utopie. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 451.

tranchée que celle d'Adorno. Palmier déclare, à ce sujet, que l'aspect novateur de la théorie de Benjamin réside dans la rencontre entre le « réel et l'imaginaire, l'aliénation et l'utopie ».

Adorno comprend que les images dialectiques sont des constellations entre l'indistinction de l'élément subjectif et l'élément structurel du modèle, il énonce que la dynamique de l'image s'arrête à un moment qui ne lui permet pas de dépasser la confusion du premier moment. Cette confusion empiète pour lui sur l'intérêt du modèle. Les images dialectiques, selon Adorno, restent « à l'instant de l'indifférenciation entre la mort et la signification »[638]. Le moment qu'Adorno considère être le moment final de la dynamique des images dialectiques, est aussi le moment qui fait qu'il rejette la conception de Benjamin. Pour Adorno le images ne dépassent pas une acceptation de la rêverie. Cette acceptation de la rêverie n'est pas que due au fait de confondre ses propres intentions avec celles que l'on prête aux objets, mais aussi la croyance en un effacement de la dimension historique d'une telle indistinction. Le moment dialectique s'achève pour Adorno, là où nous considérons qu'il commence pour Benjamin.

Benjamin retranscrit les propos et remarques d'Adorno dans un fragment des *Passages* et ajoute un commentaire : « S'agissant de ces remarques, il faut prendre garde au fait qu'au XIX^{ème} siècle le nombre de choses « évidées » s'accroît à un rythme et sur une échelle jusqu'ici inconnus, car le progrès technique retire de la circulation un nombre croissant d'objets d'usage courant »[639]. On peut même y voir une sorte de réponse à Adorno, mais une réponse non postée. À simple vue cela ne représente pas une objection, cette remarque a pour fonction d'ajouter une précision à celles fournies par Adorno. Benjamin souligne que la mort sémantique des choses, par le fait qu'elles soient « évidées » de leur sens, est un phénomène qui, au XIX^{ème}, est plus vaste qu'on ne peut l'imaginer. On peut faire un parallèle avec le texte intitulé *Kitch Onirique* dans lequel ce que Benjamin décrit comme métaphore de la sortie de circulation « des billets de banque » est attachée à la perte du sens[640]. Remarque qui se transforme ici, quelques années plus tard, en ce que « le progrès technique retire de la circulation »[641], ce qui relève plutôt de la réintégration de l'hypothèse du rêve, voir même la souligne.

a. 1. 1. La dialectique comme un arc tendu :L'histoire du rêve

« L'histoire du rêve » peut être comprise en un double sens : Soit il s'agit du caractère historique du rêve, soit de l'histoire même que raconte le rêve. Pour Benjamin il ne s'agit pas d'un calque du rêve, car « [l]'image dialectique ne recopie pas le rêve »[642]. Double renvoi à travers lequel, ce que Benjamin appelle rêve, énonce l'importance et pour ce qui en est manifesté singulièrement par celui-ci, et par ce que celui-ci permet de saisir comme expression de l'histoire des phénomènes humains. La formulation de l'image dialectique ouvre sur une double dimension, celle d'un imaginaire collectif, partagé, et son histoire en tant qu'histoire de ses déterminations.

> [L'image dialectique] me semble bien contenir les instances, les lieux d'irruption de l'éveil et même ne produire sa figure qu'à partir de ces lieux, tout comme une constellation céleste le

638 Lettre de Wiesengrund, le 5 août 1935 in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 2]*, p. 483.
639 BENJAMIN Walter, *Ibid.*
640 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Kitsch onirique,* p. 7-8.
641 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 2]*, p. 483.
642 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°265 à Gretel Adorno du 16 août 1935*, p. 186.

> fait de ses points de lumière. Donc ici encore un nouvel arc demande d'être tendu, et maîtrisée, une dialectique : celle entre l'image et l'éveil.[643]

L'image dialectique ne semble produire sa « figure », et même peut-être son contenu que à travers des « lieux d'irruption de l'éveil », à quoi correspondent-ils ces moments d'irruption ?Benjamin affirme l'importance, pour la compréhension de sa conception de l'image dialectique, des « figures oniriques »[644]. Ces dernières lui paraissent « inaliénables » dans la mesure où elles forment une « constellation », c'est-à-dire qu'elles composent avec des « lieux d'irruption de l'éveil », et que ce n'est que dans cette configuration que le sens des images devient compréhensible. L'intérêt des « éléments subjectifs », si l'on reprend les termes d'Adorno, est de premier ordre pour Benjamin. Le rêve apparaît comme une allégorie des mouvements de la pensée ou de la conscience aliénée des collectivités humaines, propre aux différentes représentations que forge le XIX^{ème} siècle. Il ne s'agit donc pas uniquement d'une reproduction, ou retranscription, d'un état de conscience subjectif, reflété dans les images dialectiques. Mais plus largement, pour Benjamin, ainsi que le remarque Palmier, à travers ces éléments subjectifs « c'est toute la superstructure du XIXe siècle qu'il songeait à analyser », en voulant faire une « analyse de l'inconscient collectif d'une époque à travers ses images », et donc à travers ses représentations[645].

L'image dialectique se présente comme une représentation de la configuration, ou de la physionomie, du comportement collectif, et de ses représentations, en état d'aliénation. En termes méthodologiques, Benjamin se sert d'une expérience réelle, celle du rêve, pour illustrer celle du phénomène d'aliénation dont il veut faire comprendre l'existence, l'étendu et la portée. Il s'agit de saisir l'expérience aliénée en tant que phénomène généralisé et collectif d'intériorisation. Phénomène qui s'immisce dans des recoins profonds de l'existence jusqu'à ceux correspondant à l'expérience au monde et sa représentation. Le moment du rêve au sein de l'image dialectique s'affirme, chez Benjamin, comme une forme d'expression imagée appliqué à un phénomène réel.

Benjamin souligne que la structure de l'image dialectique ressemble à une constellation, en tant que configuration. Par là, le moment du rêve se montre et prend sens à partir des moments d'irruption du réveil. Il s'agit d'une multiplicité d'éléments subjectifs qui se configurent à travers un élément qui les réunit et leur donne sens. Le tracé qui leur donne forme comme totalité permet à la multiplicité subjective d'être configurée en tant que constellation. La dialectique qui s'opère dans l'image dialectique, et qu'Adorno ne voyait pas, est non pas un renforcement du moment du rêve, mais un rapport entre un moment subjectif et un moment objectif.

L'élément subjectif d'Adorno est dépassé ou accompagné par ce que Benjamin appelle des « lieux d'irruption de l'éveil ». Au sein de l'image dialectique, le rêve comme premier moment est considéré par Benjamin comme une illusion réelle. L'image dialectique est faite à partir d'éléments multiples, et d'une analyse critique de ces éléments, et donc d'une dialectique entre rêve et réveil. L'élément du rêve n'est pénétrable qu'à partir de moments de prise de conscience de la mort de la signification, et du caractère illusoire des significations qui se présentent comme éternelles en lui. L'image dialectique s'affirme comme une

643 *Ibid.*

644 *Ibid.*

645 « C'est toute la superstructure du XIXe siècle qu'il songeait désormais à analyser. Des concepts marxistes comme celui de « fétichisme » occupaient une place centrale dans l'exposé. Au climat de mystère des passages exaltés par les surréalistes correspondait une théorie de la fantasmagorie […]. Grâce à sa théorie des « images dialectiques », de la « dialectique immobile », […], il songeait à une analyse de l'inconscient collectif d'une époque à travers ses images. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 780.

reconfiguration des représentations inhérentes au rêve. Cette reconfiguration se produit à travers l'idée de réveil, cette dernière est dirigée par l'analyse critique qui comprend le monde aliéné comme un espace qui crée son propre dessaisissement, ses propres significations et justifications.

La dialectique, au sein de l'image, est comprise comme un passage du rêve au réveil, et donc comme prise de conscience du paroxysme ambiant que produit l'aliénation. Dans d'autres termes, le rêve, comme un état de conscience, correspond à celui de la non-extériorité à soi, et donc comme un peuplement de la conscience par des objets devenus allégoriques. Dans un premier moment au sein de l'image, ces éléments allégoriques sont en dialogue entre eux, et sont mis en perspective par des moment d'irruption de la signification, entendus comme illusion de réalité. Mais alors à quoi correspondent les significations introduites par le « réveil » pour que les significations illusoires deviennent mise en crise et fassent place à une critique matérialiste de l'état d'aliénation auquel elles correspondent ?

L'éveil émerge comme n'étant qu'un moment de l'image et non pas l'image en tant que telle. La mort des significations et la fuite de cette réalité en tant qu'acceptation d'une réalité fictionnelle de l'immémorialité de la vie sensible des choses, ne peut être la finalité des images. Que naît alors de cet « arc tendu » entre « l'image et le réveil » ? Si on suit la pensée de Palmier, le projet de Benjamin était déjà en 1935 celui d'une archéologie de l'expérience la modernité[646]. Alors l'image fonctionne à partir du fait que les liens entre les « figures oniriques » se produit par des irruptions de moments de conscience critique. Ces états de conscience, les « irruptions du réveil », permettent de faire apparaître l'idée que dessinent toutes les figures oniriques ensemble.

L'éveil correspond au moment où l'élément subjectif ne reste pas en état d'élément subjectif, mais se voit dépassé par une reconfiguration des figures oniriques. Cette reconfiguration s'effectue grâce à une autre représentation, critique, qui leur donne une nouvelle perspective, celle de réalisation utopique du devenir humain. Il ne s'agit pas, tel que le proposent les surréalistes, uniquement de se complaire dans une fascination de l'objet, mais de le déchiffrer[647].

a. 1. 2. Origines du problème, l'origine des Images, l'« Image de pensée »

La dynamique des images dans la préface *épistémo-critique* peut être comprise comme l'ancêtre de l'image dialectique, et peut être analysée ainsi que le souligne Palmier en tant qu'« image de pensée ».[648] Ce prototype ne fait que s'affirmer et se préciser au cours des projets de recherche de Benjamin. L'image, dans l'*Origine du drame baroque allemand,* est marquée par le signe de la vérité. Benjamin y énonce une méthode d'exposition de la pensée qui se tient à distance d'une forme analytique et préfère l'exposition de chemins de réflexion dont la finalité est celle d'une pensée qui s'affirme en tant que « présentation comme détour »[649]. Cette première approche de l'idée, qui décrit la connaissance comme avoir, est aussi fortement critiquée par Adorno. Critique qui s'étend depuis les confins des origines de

646 *Ibid.,* p. 780.
647 *Ibid.*, p. 779.
648 « Adorno a souligné la présence d'un élément platonicien au cœur même de cette « image de pensée ». L'expérience que le sujet fait du monde est présentée par Benjamin comme relativement autonome, pourvue d'une certaine objectivité, même s'il récuse l'idée d'un sujet transcendantal. La difficulté sera surmontée par la suite dans l'affirmation du lien entre l'expérience individuelle et l'expérience historique. […] L'image – non la simple représentation – conçue comme une constellation d'éléments réalistes minutieusement reconstruits, intégrant la subjectivité, permet un dépassement de l'opposition figée sujet/objet. », *Ibid.*, p. 463.

l'« image de pensée » du *Drame baroque* jusqu'aux abords de l'image devenue dialectique dans *Le livre des Passages*.

J-M. Palmier explique que l'intérêt de l'image, autant comme forme que comme contenu d'une recherche philosophie, correspond pour Benjamin à l'exigence « de ne pas faire de l'idée une simple représentation ou un simple principe logique mais un « être », [un] objet de contemplation »[650]. Pour Adorno, l'« image de pensée » s'affirme plutôt comme beaucoup trop marquée par un élément qui relève de la théorie des idées de Platon, sans assumer un élément pré-critique, c'est-à-dire une objectivité sans sujet transcendantal. La réponse à la question de savoir qui est celui qui atteint la vérité et quel est son statut est difficile à saisir. Cependant ce n'est qu'à travers la dimension complexe de *l'expérience* que le problème de l'image et de son statut semble devenir saisissable. Il s'agit de la relation, au sein de l'expérience, autant particulière que générale à l'image. L'image dialectique prend un chemin qui ouvre sur un objet dans lequel la distinction entre un sujet transcendantal et un phénomène ne semble pas être posée à la manière de la philosophie transcendantale.

Au sein de l'image il y a une relation entre des éléments subjectifs et une objectivité critique qui ne semblent se distinguer clairement que par de courts moments. Ce qui permet de les comprendre comme une relation dans l'image, est comme le dit Palmier, « l'affirmation du lien entre l'expérience individuelle et l'expérience historique »[651]. Pour mieux saisir le statut de la subjectivité par rapport à ses propres productions dans une pensée en images ainsi que le contenu des images, il faut donc que l'on creuse le lien entre expérience individuelle et expérience historique. À savoir ce que devient le contenu de l'image, pour Benjamin, après les « images de pensées ». C'est dire ce que deviennent les images dialectiques dans d'une pensée qui s'applique à comprendre le phénomène historique.

L'image dialectique est aussi d'une constellation d'éléments. Ses éléments sont étroitement liés à la conception d'un état de conscience particulier qui prend naissance dans une époque fortement marquée par une expérience aliénée, ainsi que par la production d'images. Cet état est décrit comme « rêve » quand il a trait au comportement humain généralisé lié à la production et à la donation de sens au monde, et donc aux représentations à travers lesquelles l'on commence à habiter au cours de la modernité.

Les monades et la rigidité mythique

> L'apparence de facticité close sur elle-même, qui s'attache à l'étude philologique et qui envoûte le lecteur, disparaît dans l'exacte mesure où l'on construit l'objet dans la perspective historique. Les lignes de fuite de cette construction confluent à l'intérieur de notre propre expérience historique. L'objet se constitue ainsi comme monade. Dans la monade tout ce qui, au terme de l'analyse du texte, s'établit dans une rigidité mythique, prend vie.[652]

L'élément subjectif de l'objet historique benjaminien qui paraît comme un impénétrable à Adorno, disparaît, selon Benjamin, dans la perspective historique et figurative. Le fait de construire « son objet dans la perspective historique » signifiant ici l'affirmation du jeu de forces qui se présentent dans l'actuel, et permettent de délimiter le fait historique. Ce qui signifie que la marchandise est déchiffrée à travers les fantasmagories

649 « Le principe essentiel de leur méthode [celle du traité scolastique], c'est la présentation. La méthode est détour. La présentation comme détour – tel est le caractère propre à la méthode du traité. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 31.
650 PALMIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 463.
651 *Ibid.*, p. 463.
652 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, Lettre n°307 à Theodor W. Adorno du 9 décembre 1938*, p. 277-278.

qu'elle suscite. Palmier voit dans l'analyse des fantasmagories de Benjamin une forme méthodologique dialectique qui cherche, à partir du détail exposé par l'image, à refléter « la société tout entière »[653], affirmant que « la fantasmagorie est une réduction de l'univers ». L'élément monadologique s'affirme comme objet de l'histoire et reflète toujours la totalité de celle-ci. De même que dans la préface *épistémo-critique* l'image totale de la mosaïque se révèle dans chacun de ses détails, et dans les mots de Benjamin la « ruine révèle dans son ensemble l'allégorie baroque »[654]. Mais alors à quoi correspond « notre propre expérience historique »[655] ? Est-ce la dimension du présent entendue en termes d'actuel dont Benjamin fait ici référence ?

De la révolution copernicienne

Le renversement du rapport temporel dans la perspective historique fonde la forme historique et dialectique de l'image. Selon Tiedemann cette conception du temps historique constitue le propre de la « révolution copernicienne »[656] dont Benjamin affirmait être la portée de son objet historique. À travers celle-ci le regard historique se tourne vers le présent, amenant le passé dans l'actuel. La temporalité historique pour une histoire matérialiste et figurative, au sein de l'image dialectique entendue comme « noyau temporel de l'histoire » advient en tant qu'arrêt du mouvement. Cet arrêt est saisissable nous dira Tiedemann là « où la *dynamis* des événements se fige en *statis* et le temps se condense en différentielle »[657].

L'idée d'une différentielle de temps peut être exprimée à travers l'idée d'un différentiel mécanique, faisant apparaître le temps comme une forme qui redistribue le mouvement sous une forme de forces en tension. Ou encore peut aussi être comprise comme la différentielle mathématique qui se traduit par une courbe exponentielle. En tant que différentielle de temps les différentes charges peuvent être entendues en tant que forces en tension. Et en tant que, différentiel de temps, l'arrêt peut être compris comme une répartition de la force motrice des événements dans un objet historique qui se charge de significations. De l'arrêt surgit l'image dialectique comme force au sein d'une constellation, ou encore comme une configuration et confrontation entre l'Autrefois et le Maintenant[658].

Le Maintenant se révèle être en tant que « Maintenant de la connaissabilité », moment au cours duquel les images peuvent prendre un sens historique[659]. L'image dialectique s'affirme toujours comme « césure » du mouvement.

---

653 PALMIER Jean-Michel, *op. cit.* p. 787.

654 *Ibid.*

655 BENJAMIN à ADORNO, *Correspondance II, Lettre du 9 décembre 1939*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 277.

656 TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, p. 25.

657 « Le noyau temporel de l'histoire ne peut être saisi comme quelque chose qui advient effectivement et qui s'étend dans la dimension réelle du temps ; il est saisissable là où le développement s'arrête un instant, où la *dynamis* des événements se fige en *statis* et le temps se condense en différentielle ; lorsqu'un Maintenant se révèle être le « Maintenant d'une connaissabilité déterminée » : « La vérité est alors chargée de temps à en exploser. » (N3, 1). », *Ibid.,* p. 27.

658 « Le Maintenant se serait donc manifesté comme l'« l'image la plus intime » (O°, 81) des passages eux-mêmes, de la mode, de l'intérieur bourgeois, c'est-à-dire comme image de toutes les choses d'autrefois dont les *Passages* devait donner la connaissance. Benjamin inventa le nom d'« images dialectiques » pour désigner ces configurations de Maintenant et d'Autrefois ; il en définit la teneur en parlant d'une « dialectique à l'arrêt ». », *Ibid.*

659 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 18, 4]*, p. 505.

a. 2. La révolte surréaliste et la révolution du réveil

a. 2. 2. Le suranné : révolte contre révolution

> Lorsque le corps et l'espace d'images s'interpénétreront en [la collectivité] 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*. Pour l'instant, les surréalistes sont les seuls à avoir compris l'ordre qu'il nous donne aujourd'hui. Un par un, ils échangent leurs mimiques contre le cadran d'un réveil qui sonne chaque minute pendant soixante secondes.[660]

Les limites du rêve

La conception de la notion de rêve de Benjamin émane en partie de la lecture du *Paysan de Paris* d'Aragon en 1927. Pourtant la description du rêve surréaliste, pour notre auteur, s'assimile aussi à une dilution de la pensée dans un monde d'illusions. Pour Benjamin, le mouvement surréaliste découvre une dimension liée au rêve qui permet de mettre en évidence l'absurdité et la vacuité d'une époque. L'image et le rêve surréalistes s'affirment pour Benjamin, tel que l'affirme Palmier, comme des possibilités pour « transformer la ville en énigme » et réinterpréter les possibilités « révolutionnaires du suranné »[661]. Benjamin voit dans cette découverte d'infinies potentialités sémantiques. Au centre de la matière manufacturée et désuète, il distingue le lieu, non pas de la *révolte* contre un réel, mais le lieu de la *révolution* contre une certaine conception de la réalité. Distinction qui fonde en grande partie la finalité du travail autour du concept d'histoire. La notion de « constellation du réveil » est alors fortement épaulée par celle du rêve surréaliste, mais pour saisir sa spécificité il faut souligner les différences d'intention qui s'affirment entre la conception de Benjamin et celle qui appartient au mouvement surréaliste.

Si Benjamin tient à souligner la différence entre son travail et celui d'Aragon concernant la conception du rêve, c'est car il ne veut pas rester dans ce qu'il considère une pure visée incantatoire vis-à-vis du réel. Ce que nous entendons par *visée incantatoire*, c'est ce qui chez les surréalistes est considéré par Benjamin comme se rapportant uniquement au mythe. Dans d'autres termes, pour Benjamin, dépasser le stade du mythe surréaliste consiste à utiliser, dans un but révolutionnaire, les possibilités sémantiques ouvertes par un détournement de la banalité du réel inspiré par le mouvement surréaliste. Ce que Benjamin tente d'exprimer à travers une « constellation du réveil » peut être considéré comme le rapprochement du rêve surréaliste et d'une théorie de l'historique matérialiste, et donc un dépassement de l'élément mythique du rêve par l'irruption d'une mise en perspective critique de celui-ci.

> Délimitation de la tendance 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. Tandis qu'un élément impressionniste – « la mythologie » - demeure chez Aragon et que cet impressionnisme doit être considéré comme responsable de nombreux philosophèmes informes du livre, il s'agit ici de dissoudre la « mythologie » dans l'espace de l'histoire. Cela ne peut se faire, il est vrai, que par le réveil d'un savoir non encore conscient du passé.[662]

660 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* p. 134.
661 « Le lien étroit entre l'image, le rêve et la modernité, Benjamin l'a emprunté au surréalisme. Il s'est enthousiasmé pour les écrits de Breton et Aragon, leur capacité de transformer la ville en énigme, de faire surgir les énergies révolutionnaires du suranné. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 786.
662 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 9]*, p. 474.

Benjamin est admiratif et à la fois sceptique face à la démarche surréaliste. Il cherche à définir sa théorie de l'histoire en rupture avec toute tendance qui véhicule l'idée du rêve comme une fin en soi, c'est-à-dire qu'il cherche à éviter une conception de l'histoire qui réhabilite le contenu du rêve comme une réalité à accomplir. Il cherche une porte de sortie aux fantasmagories, et ne veut pas reconduire des représentations réifiées du monde au sein de l'objet historique. Il veut inclure, à la place d'une temporalité mythique, une temporalité historique et politique. La dimension du réveil, pour Benjamin, correspond à un dévoilement. Voire même une prise de conscience de ce qu'il appelle un « savoir non encore conscient du passé ». Qu'est-ce que ce « savoir » ?

Pour notre auteur, le mythe chez Aragon constitue un « élément impressionniste », qu'il est nécessaire de dépasser à travers un « renversement dialectique »[663]. L'image surréaliste devient image dialectique au cours d'un procédé critique. Pour Benjamin le mythique, chez Aragon, consiste à comprendre l'acte de réactualisation du suranné[664], en l'élevant au symbole, et à croire que la révolte contre le réel peut s'arrêter là. La proposition du rêve aragonien, et plus généralement celle du Surréalisme, consiste à s'intéresser à l'univers de débris et de désuétude d'une époque pour ensuite ajouter de la vie à l'ennui de cette même époque[665]. Cependant l'espace sémantique de l'époque étudié reste inchangé. Nous pouvons dire que, pour Benjamin, le surréalisme a su découvrir une potentialité sémantique et imaginaire dans les objets, et qui est gardée comme leçon par rapport au contenu de la thèse du rêve. Cependant Benjamin cherche à transformer ce contenu en potentialité critique, voire même en potentialité politique, à travers ce que l'on appelle une *dialectique de l'ivresse*[666].

Les premiers projets des *Passages* datant de 1929 découlent de l'intérêt politique porté au suranné. Mais cette lecture se voit nourrie par un intérêt nouveau, chez Benjamin, à travers une lecture matérialiste de l'histoire[667]. Ainsi Palmier nous éclaire en affirmant que la conception du rêve surréaliste chez Benjamin s'exprime par un dépassement de celui-ci, le rêve qui chez les surréalistes apparaît en tant « émerveillement »[668] se scinde en deux. Benjamin tranche le rêve surréaliste et transforme celui-ci en deux catégories distinctes « du rêve et du réveil ». Il s'agit pour Benjamin de déplacer les possibilités ouvertes par le

663 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* p. 131.

664 « 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 premiers bâtiments industriels, les toutes premières photos, les objets qui commencent à disparaître, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer de mode. », *Ibid.,* p. 119.

665 « Ce qui est né en France en 1919 au sein d'un petit cercle littéraire – citons tout de suite les noms les plus importants : André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Robert Desnos, Paul Eluard – n'était sans doute qu'un maigre ruisselet, nourri de l'humide ennui de l'Europe d'après-guerre et des derniers suintement de la décadence française. », *Ibid.*, p. 113.

666 « Très vite, il prit sa distance à l'égard de cette mythologie moderne qu'ils avaient exhumée. Sa radicalité philosophique, la dimension politique qui marquait son œuvre exigeaient à la fois une critique et un dépassement de cette vision surréaliste. Comme il l'écrivait à Gershom Scholem le 15 mars 1929, elle n'était plus qu'un « paravent mis devant les *Passages Parisiens* » (Corr II, 15). De refuge de l'insolite, ces passages prenaient peu à peu pour Benjamin une dimension fantastique : ils symbolisaient la naissance de la modernité et c'est son investigation qu'il voulait élever au rang d'une philosophie de l'histoire. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 779.

667 « Aussi ce premier projet fut-il abandonné à l'automne 1929, comme trop romantique. Les discussions qu'il eut en octobre avec Max Horkheimer et T.W. Adorno le décidèrent à prendre en considération l'analyse marxiste du capitalisme et à substituer la « féerie dialectique » qu'il projetait l'élaboration précise d'une théorie de la connaissance fondée sur Hegel et Marx, capable d'édifier une archéologie de la modernité. », *Ibid.*

668 « La ville et la modernité sont le réservoir des images dialectiques. Ce sont des images où s'interpénètrent l'ancien et le nouveau, où l'achèvement du produit social est transfiguré. Ce sont les images à travers lesquelles chaque génération rêve la suivante, qui perpétuent les expériences collectives d'une époque. Ce sont elles que Benjamin tente de déchiffrer dans les passages. Dans ce symbole architectural, ce cercueil de verre et d'acier où plane la lumière moderne de l'insolite, il trouve moins les vestiges d'une époque que ses rêves mort-nés, brisés par la logique infernale de la marchandise qu'il déchiffre à travers la fantasmagorie de Blanqui et l'Éternel retour de Nietzsche. Dès lors le thème surréaliste de l'émerveillement se brise en deux catégories : celle du rêve et du réveil. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 786-787.

surréalisme sur le terrain de la critique, pour faire « [g]agner à la révolution les forces de l'ivresse » surréaliste[669].

a. 2. 3. Une dialectique de l'ivresse

> [L]a liberté, acquise ici-bas au prix de mille et des plus difficiles renoncements, demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée, sans considération pragmatique d'aucune sorte [...].[670]

Le surréalisme plonge dans les interstices du réel, à la recherche d'une nouvelle conception de la liberté[671]. Une liberté qui consiste dans l'*expérience,* en chair et en os, de la réalité de la dimension du rêve. Palmier explicite l'intérêt de Benjamin par rapport à l'expérience ouverte par le mouvement surréaliste dans l'importance accordée par celui-ci à la matérialité des phénomènes[672]. Cette matérialité s'exprime dans une « concrétude de l'image » qui formule une caractéristique liée au « seuil » au sein des procédés surréalistes. Il s'agit d'une expérience de la teneur de l'enivrement et de l'atmosphère d'une époque inspirée par la stupéfiante surprise d'un monde d'objets qui prend vie. Celle d'un monde dans lequel les choses chuchotent de leurs petites voix des histoires et des correspondances entre elles et le monde. Pour Benjamin il s'agit d'élever cette « idée radicale de la liberté », qu'il considère être une forme d'ivresse, au rang d'un raisonnement qui permet de faire ressortir quelque chose d'autre que le rêve par-dessus le réel. Le rêve n'est pas à ses yeux une fin, mais un moyen pour traduire, et donc réussir à interpréter l'ampleur du phénomène de la réification au sein de l'expérience.

La dialectique de l'ivresse se montre alors comme la mise en relation entre la misère qui sommeille dans un monde d'objets vides de sens, et ce que Benjamin appelle « le rapport de ces choses à la révolution »[673]. La perspective qu'ouvre la dialectique de l'ivresse surréaliste, pour Benjamin, se veut donc être un moyen pour faire « exploser la puissante charge d'« atmosphère » que recèlent ces objets »[674]. Il s'agit d'un démantèlement du décor aliéné et aliénant d'une société aveuglée par celui-ci. Cette « atmosphère » non-explosée est ce que l'on retrouve dans la constellation du rêve surréaliste. Chez les surréalistes cette « atmosphère », ce milieu, ou encore cet environnement, se traduit par un morcellement, et donc par une image d'un réel décousu, et une juxtaposition d'éléments qui d'ordinaire on ne retrouve pas ensemble. Cette juxtaposition d'éléments fait alors apparaître des nouvelles

669 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* p. 130.
670 BRETON André, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964, p. 179 in *Ibid.*
671 « Depuis Bakounine, l'Europe ne disposait plus d'une idée radicale de la liberté. Les surréalistes ont cette idée. Les premiers, ils se sont débarrassés de l'idéal sclérosé cher aux humanistes libéraux et moralisateurs, car ils savent que « la liberté, acquise ici-bas au prix de mille et de plus difficiles renoncements, demande à ce qu'on jouisse d'elle sans restrictions dans le temps où elle est donnée, sans considération pragmatique d'aucune sorte […]. », BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* p. 129-130.
672 « Dans le surréalisme, mais aussi chez Baudelaire, Benjamin a trouvé une concrétude de l'image, une attention à l'insolite de l'objet, auquel il fut toujours sensible. L'abolition du seuil « entre veille et sommeil » (MV, « Le surréalisme. Le dernier instantanné de l'intelligence européenne. », p. 298), rend possible ces « avancées d'images massives allant et revenant en flots » (*ibid*, p. 299). Elles transcendent le sens et le moi, ébranlent l'individualité grâce au rêve « comme une dent creuse » (*ibid*, p. 299). L'image qui enrichit l'expérience en est indissociable. Elle est inséparable du concept d'illumination profane, au niveau de la connaissance, des protocoles d'expériences sur le haschich, de l'attention portée aux rêves. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 464.
673 « Le rapport de ces choses [c'est-à-dire les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le suranné] à la révolution, voilà ce que ces auteurs ont compris mieux 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. », BENJAMIN Walte*r, Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* p. 119-120.
674 *Ibid.*, p. 120.

possibilités sémantiques qui s'affirment comme un jeu poétique de redéfinition des liens entre le sens et la chose. Benjamin remarque une sorte de synthèse manquée par le surréalisme. Car la dialectique de l'ivresse recherchée, par Benjamin, est décrite comme un moment de la constellation qu'est le réveil, et ne se formule pas uniquement comme une recherche poétique de nouvelles significations.

Chez Benjamin à partir du morcellement on passe à l'unité de l'image, c'est le moment où le rêve se redouble du réveil. La cloche retentit, et le dormeur émerge avec une conviction : celle du « rapport des choses à la révolution ». En intégrant la dimension historique au morcellement, Benjamin pose, ce qui est aussi dans une certaine mesure une question posée par le surréalisme, la question politique de la destination humaine. Mais Benjamin considère que le surréalisme s'arrête à la révolte là où notre auteur cherche la révolution. L'éveil pour Benjamin s'affirme comme la mise en perspective politique de la potentialité poétique des correspondances entre les choses. Cette mise en perspective favorise une confrontation du morcellement au « nihilisme révolutionnaire » dans lequel il peut retomber, si on n'élève pas les potentialités sémantiques de celui-ci jusqu'à une évaluation et traduction politique et historique[675]. Le surréalisme ne réussit pas, selon Benjamin, à amener la révolte jusqu'à la révolution, c'est-à-dire l'ivresse jusqu'au dépassement de la surprise par une perspective dialectisée des possibilités qu'elle permet. La dialectique de l'ivresse surréaliste reste sous une forme d'inachevé théorique qui, selon Benjamin, manque la synthèse, car elle reste dans la seule « célébration » qui finit par l'insérer dans l'oubli. Tel est l'aspect mythologique et impressionniste du rêve qu'il faut dépasser.

Le rêve surréaliste est une ivresse qui montre, et permet même de faire l'expérience de la surprise que produit un monde en « portes tournantes »[676]. Mais la dialectisation du rêve ne s'achève qu'à l'étape suivante, celle des portes tournantes ouvrant sur le réveil. L'expérience en « portes tournantes » est l'expérience d'un refus du monde aliéné. L'ivresse se manifeste politiquement comme un rejet du sens imposé, dont la rigueur s'exprime par sa sacralité. La révolte qui est présentée dans ce que l'on veut appeler une dialectique de l'ivresse est une hérésie pour le point de vue de l'ordre marchand qui glorifie uniquement sa propre forme valeur. De même que les surréalistes avec leur hérésie des « portes tournantes », Benjamin tente de détruire la valeur au profit de l'ambiguïté, et de dépasser les contenus mythologiques par une perspective politique qui cherche à les analyser et évacuer.

a. 3. Naissance du profane sous la forme d'une illumination

À travers la nouveauté sémantique créée par le mouvement surréaliste, Benjamin trouve une possibilité d'« illumination »[677] du monde des rêves du XIX^{ème} siècle. Bouleversé par le surréalisme, il veut développer leur découverte dans une direction dialectique d'inspiration « matérialiste » et « anthropologique ». Il cherche à dépasser et à développer ce que les « expériences »[678] surréalistes ont permis de montrer et de voir. Ce pourquoi Palmier

675 « L'astuce qui permet de venir à bout de ce monde d'objets – il est plus convenable ici de parler d'astuce que de méthode – consiste à substituer au regard historique porté sur le passé un regard politique […]. », *Ibid.,* p. 120.
676 *Ibid.,* p. 122.
677 « […] [l]e véritable dépassement, le dépassement créateur de l'illumination religieuse ne se trouve pas dans les stupéfiants. Il se trouve dans une *illumination profane*, dans l'inspiration matérialiste, anthropologique, à laquelle le hachisch, l'opium et toutes les drogues que l'on voudra peuvent servir de propédeutique. […] Cette illumination profane n'a pas toujours touché le surréalisme à une hauteur digne d'elle et de lui […] . », *Ibid.*, p. 116-117.
678 « Mais si l'on a reconnu qu'il s'agit, dans les écrits de ce groupe, d'autre chose que de littérature : 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, alors on sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes. », *Ibid.* p. 116.

affirme qu'il ne s'agit pas pour Benjamin de réhabiliter le rêve de « manière mythique »[679]. Pour Benjamin le surréalisme est un profond travail sur l'expérience. Il veut donc développer l'idée d'un éclairage du monde commencé par les surréalistes, mais à travers une perspective matérialiste et, comme nous le verrons plus loin, théologique[680]. Si bien nous ne pouvons encore évaluer le statut du théologique, chez Benjamin, nous savons désormais qu'il ne s'agit pas simplement de réhabiliter le contenu mythique des représentations véhiculées par l'idéologie relative au progrès technique et économique. Cependant au sein de la catégorie du réveil on trouve une interprétation autant matérialiste que théologique. Deux dimensions qui s'appliquent au travail de Benjamin autour du concept d'histoire et qui semblent s'interpénétrer sans laisser faire une distinction claire entre elles.

À ce sujet Tiedemann considère que la conclusion de l'apport du surréalisme à la théorie benjaminienne du rêve et du réveil consiste dans une transposition du théologique dans le domaine du profane[681]. Le profane correspond t-il à l'application de l'illumination sémantique surréaliste à la perspective matérialiste ? Cette perspective profane s'applique, croyons-nous, à une théorie de l'interprétation. Benjamin présente le travail de l'historien matérialiste comme celui d'un artisan d'images dialectiques, et selon Tiedemann, en « *interprète* des songes le monde des choses du XIX^{ème} siècle »[682]. Il s'agit alors, pour Benjamin, d'inclure, au sein de ce que nous considérons comme une théorie de l'interprétation des représentations réifiées, la possibilité d'une « illumination profane » développée par les surréalistes, mais il s'agit d'une illumination revisitée. Tiedemann signale à ce sujet la présence, chez Benjamin, d'une « intention cognitive » en relation avec une théorie de l'expérience qui repose sur « une théorie de la faculté mimétique »[683]. Nous considérons que cette « intention cognitive » est d'une grande importance pour comprendre le rôle de l'historien et l'importance d'une expérience historique. L'historien construit son objet dans la perspective dialectique et figurative de l'histoire, ce qui fait que la construction de la forme de l'objet historique et son contenu sont liés nécessairement au contenu et à la forme de l'expérience de historien.

Au sein de l'objet historique, à travers la perspective des images dialectiques, il y a l'idée d'un dépassement du rêve mythique propre au surréalisme[684]. Selon Tiedemann cela correspond à un « arrangement méthodologique » ou encore « une sorte d'agencement

679 « C'est le capitalisme du XIX^{ème} siècle qui avait créé tout ces rêves pour la bourgeoisie, en pleine ascension. Il était nécessaire d'en tirer aujourd'hui un enseignement et non les réactiver de manière mythique. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 779.

680 « Armé de son étonnant sens métaphysique des choses, de la théorie surréaliste du rêve, il voulait expliciter ces images du passé pour y déceler des rapports de production capitaliste, donner tout son sens à cette « illumination profane » qu'il avait trouvée dans le surréalisme. Mais la fusion du rêve et de la vie célébrée par Breton et Aragon, il oppose la catégorie du réveil, à la fascination par l'objet il substitue son déchiffrement, à partir d'une philosophie qui veut réconcilier le marxisme et la théologie. », *Ibid.*

681 « Les expériences des surréalistes lui apprirent certes qu'il n'était pas question, en l'occurrence, de rétablir l'expérience théologique, mais de la transposer dans le monde profane. […] Benjamin voulait introduire dans l'histoire une illumination profane de ce genre en abordant en *interprète* des songes le monde des choses du XIX^{ème} siècle. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^{e} siècle, Le Livre des Passages*, Paris, p. 16.

682 *Ibid.*

683 « L'intention cognitive qui se manifeste ici semble être en corrélation avec la théorie de la faculté mimétique que Benjamin formula peut de temps après et qui est, fondamentalement, une théorie de l'expérience. », *Ibid.*

684 « Benjamin savait en même temps qu'il était séparé des surréalistes par le thème du réveil. Ceux-ci cherchaient à effacer la ligne de démarcation entre l'art et la vie, à « abroger » (*G.S.,* II, p. 621) le poétique pour vivre la poésie ou poétiser la vie. Aux yeux des premiers surréalistes la réalité et le rêve s'effilochaient pour donner une réalité déréalisée, rêvée, où aucun chemin ne revenait vers la pratique actuelle et ses exigences. Benjamin reprochait à Aragon de s'attarder dans le domaine du rêve : chez lui la mythologie « demeurait » (H°, 17) dans la mesure où la mythologie demeurait une *simple* mythologie, dans laquelle la raison n'allait pas de nouveau pénétrer. Les imageries surréalistes nivelleraient les différences qui distinguent le Maintenant d'hier ; au lieu d'introduire le passé dans le présent, elles font reculer « de nouveau les choses au loin » et demeurent proches de la « vision lointaine de l'histoire à distance, propre au romantisme. » (C°, 5). », *Ibid.*, p. 16-17.

expérimental »[685] dans la composition temporelle des faits au sein de l'image dialectique. Benjamin cherche, tout comme les surréalistes, la suppression de la ligne de démarcation entre l'art et la vie, mais en vue d'interroger les fondement d'une dimension mythique inhérente au produit culturel d'un XIX^{ème} siècle aliéné. La dimension mythique de la modernité est comprise comme un ensemble d'idées et d'illusions régulatrices à la base des fantasmagories. Par ce procédé Benjamin veut rompre avec les illusions à travers lesquelles la marchandise charme le monde.

Le procédé expérimental consiste à montrer ces illusions comme telles au présent de leur existence, dans le Maintenant ; tout en les mettant en *perspective* avec le passé auquel elles sont liées, l'Autrefois, à travers les images dialectiques[686]. Ce qui nous intéresse ici est l'idée du procédé expérimental qui semble s'ébaucher dans la temporalité des images dialectiques et leur rapport au mythe. Benjamin ne veut pas renouer avec la position épistémologie du rêve surréaliste, puisque celle-ci constitue une forme de réhabilitation mythologique. L'interprétation historique se fait à partir d'idées, comme formes utopiques et régulatrices qui permettent de mesurer les faits. La liberté n'existe pas sur terre, une humanité réalisée non plus, une histoire de l'humanité est loin d'être réelle, et ce sont toutes des idées à partir desquelles naissent les racines de la conception théorique de l'utopie benjaminienne, utopie qui en somme régule la finalité du concept d'histoire matérialiste.

À la question du *type d'histoire* correspond la question de la *finalité* du récit historique. Le procédé expérimental qui permet de constituer l'image dialectique, et que l'image constitue à son tour, et qui concorde avec la question de « l'expression à l'interprétation »[687] des images repose, selon Tiedemann, sur « un concept mystique de l'histoire »[688]. Tiedemann affirme que ce concept mystique de l'histoire, s'appuie sur une forme de « synchronie » ou de correspondance entre les faits et l'histoire. L'on peut entendre synchronie comme relatif à l'ensemble des faits linguistiques considérés comme formant un système fonctionnel, à un moment déterminé de l'évolution d'une langue, ou encore comme un ensemble d'éléments considérés comme simultanés. La « synchronie » s'applique à fonder une vérité de l'histoire à travers une construction mystique de la langue qui fait apparaître une coïncidence entre le nom et la chose. Mais cette synchronie est aussi présenté, par Benjamin, comme une quête qui cherche à « dissoudre la « mythologie » dans l'espace de

685 « Benjamin voulait au contraire « rendre les choses spatialement plus proches », les faire « entrer dans notre vie » (I°, 2). Ce qui l'unissait aux procédés surréalistes – le projet d'immerger l'Autrefois dans les couches oniriques – ne constituait pas pour les *Passages* une fin en soi. Ce n'était qu'un arrangement méthodologique, une sorte d'agencement expérimental. Le XIX^{ème} siècle est le rêve dont il faut s'éveiller : un cauchemar qui pèsera sur le présent tant que son charme ne sera pas rompu. », *Ibid*.

686 « Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée ? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste. Ainsi Proust accorde-t-il une importance particulière à l'engagement de la vie tout (*sic*.) entière au point de rupture, au plus haut degré dialectique, de la vie, c'est-à-dire au réveil. Proust commence par une présentation de l'espace propre à celui qui se réveille. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480-481.

687 « Les images du rêve et du réveil qui en fait sortir ont, selon Benjamin, le même rapport que l'expression et l'interprétation, et c'est surtout des images interprétées qu'il attendait la disparition du charme maléfique. Le réveil selon Benjamin visait à la « véritable relève d'une époque » (h°, 3), au double sens de l'*Aufhebung* hégélienne : il s'agit de dépasser le XIXe siècle en le préservant, en assurant son « sauvetage » pour le présent. Benjamin définit comme « la nouvelle méthode, dialectique, de la science historique le procédé qui consiste à vivre l'Autrefois avec l'intensité d'un rêve pour y voir dans le présent le monde éveillé auquel le rêve se rapporte. » (F°, 6). », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages*, p. 17.

688 « Cette conception repose sur un concept mystique de l'histoire auquel Benjamin est resté fidèle jusqu'aux thèses « Sur le concept d'histoire » des dernières années de sa vie. Chaque époque présente serait en synchronie avec certains moments déterminés de l'histoire de telle façon que chaque événement singulier du passé ne serait « lisible » qu'à une époque déterminée, « celle où l'humanité se frottant les yeux, perçoit comme telle cette image de rêve. C'est à cet instant que l'historien assume la tâche de l'interprétation des rêves » (N°, 4, 1). », *Ibid.*

l'histoire »[689]. Cette forme de « synchronie » est donc présentée comme une « réflexion matérialiste » sur ce qui « conditionne » et est « apparenté » dans les différents moments de l'histoire, et donc aussi comme ce qui nous conditionne et nous est apparenté. Il s'agit d'une forme d'expression de l'utopie qui tend à vouloir affirmer l'existence d'une tradition à travers ses manifestations, ce qui plus globalement s'affirme comme lié à une question posée autour d'une histoire de la réception et de la transmission du produit cultuel et de l'héritage culturel. Il s'agit donc de comprendre les origines de ce qui advient au présent et ses raisons, pour tenter de produire un « renversement dialectique » pratique et réel comme finalité de l'histoire[690].

Benjamin cherche donc une perspective historique en tant qu'éclairage du présent qui prenne en compte une perspective historique tournée aussi vers l'avenir, à travers des notions telles que réalisation d'humanité, sauvetage de l'histoire, l'actualité du présent, révolution. Benjamin construit une temporalité historique, qui s'affirme au sein de l'image à partir de son mouvement interne entendu comme une « dialectique immobile », qui elle aussi répond à des principes théologiques et matérialistes. Ainsi que l'affirme Palmier il n'est pas possible de saisir l'objet historique benjaminien, sans le rattacher à la « philosophie de l'histoire »[691], au sein de laquelle se dépeint une conception « du temps messianique ». Sans analyser l'objet historique à travers cette temporalité les différentes catégories qui composent l'histoire matérialiste de Benjamin demeurent donc impénétrables. L'idée d'une « illumination profane » correspond donc à la recherche d'un logos capable de faire voir la dynamique des fantasmagories, en tant que langage capable de les comprendre et de les renverser. Il s'agit croyons-nous d'une théorie qui emprunte à la théologie des formes d'approche qui ne cherchent pas à restituer les apparences, ni non plus le mythe, mais l'établissement de catégories qui tendent à réguler la finalité historique dans le sens d'une émancipation humaine.

Benjamin cherche, à travers la méthodologie du matérialisme historique figuratif, un logos s'exprimant à travers des images, capable de montrer les processus de réification. Il s'agit de faire apparaître les transformation des modes de perception à travers une analyse matérialiste des changements des modes d'existence des collectivités humaines, et une histoire matérialiste de la réception du produit culturel. Est-ce que ce logos se rapporte à la théologie, en tant que commentaire d'une réalité, car la réalité commentée est profondément attachée au mythe ? Benjamin considère-t-il que le rapport de l'expérience au monde, du sujet à l'objet, s'effectue à partir des profondeurs du sujet et de son interprétation pour s'appliquer à l'objet ? Considère-t-il que l'interprétation commence par des idées et s'applique ensuite à l'objet empirique ? Est-ce la connaissance historique une interprétation qui va du sujet à l'histoire ?

---

689 (H°, 17) in *Ibid.*

690 « Les objets et les événements passés ne seraient donc pas quelque chose de définitif et d'immuable qui serait donné à l'historien, « la dialectique, au contraire, les fouille et les bouleverse, les révolutionne, les met sens dessus dessous » (D°, 4) : voilà ce que devait accomplir le réveil qui arrache au rêve du XIXe siècle. C'est pourquoi Benjamin peut considérer la « tentative pour sortir d'un rêve en se réveillant » comme « le meilleur exemple de renversement dialectique » (D°, 7). », *Ibid.*

691 « L'objet historique, arraché et inséré dans une constellation, n'est déchiffrable qu'à partir de catégories, de concepts, qui permettent de le rattacher à la philosophie de l'histoire. La référence de Benjamin à l'optique – l'instrument de connaissance comme télescope, les facettes du cristal, la diffraction – n'est pas fortuite. L'univers des objets ne s'anime <que> dans une certaine perspective – celle du temps messianique -, sous une certaine lumière. Benjamin utilise aussi bien les catégories marxistes traditionnelles – ainsi le fétichisme de la marchandise – qu'un certain nombre de déterminations auxquelles il donne un sens particulier – l'image, l'image de pensée, l'image dialectique, la fantasmagorie – mais aussi le thème de l'enfance, du rêve et du réveil. Tous confluent vers sa conception de la « dialectique immobile ». Si l'articulation entre ces différents éléments, l'exploration théorique des liens qui les unissent sont restées en suspens, ils ne sont pas moins présentés à partir d'une cohérence interne. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 454.

Est-il possible qu'à travers le renversement dialectique Benjamin considère que le sujet de par son interprétation structure l'objet de sa représentation ?

À la recherche d'un langage des images

Nous avons vu comment, dans la préface *épistémo-critique*, l'idée était exposée comme participant du phénomène[692]. Cette participation s'effectue dans la mesure où la phénoménalité s'affirme comme agencement de concepts dans l'idée, et se donne à travers l'idée comme leur interprétation[693]. Les idées se rapportent donc aux phénomènes « en les représentant »[694], en les traduisant. La présentation des idées dessine un chemin qui va des phénomènes aux concepts, et des concepts aux idées. Les idées sont affirmées en tant que *configurations* de concepts[695]. La pensée, pour revenir aux phénomènes, le fait par le biais des idées en tant qu'interprétation des phénomènes. L'interprétation ressort, dans les mots de Benjamin, comme un « agencement virtuel objectif ». Ceci veut dire que l'idée est cet agencement virtuel objectif des phénomènes. L'idée rend possible alors par le biais de l'interprétation de rassembler les phénomènes en une unité. C'est en cela qu'elle détermine l'« appartenance réciproque » des phénomènes. Si le concept présente le phénomène comme une suite de points décousus, en tant qu'analyse, l'idée permet de rassembler ces points en une constellation qui fait sens, en tant que synthèse[696].

Benjamin cherche dans la préface *épistémo-critique* une forme de discours, et donc une forme de pensée qui rende possible d'articuler ce que le langage courant n'autorise pas. Le *montage* est alors compris comme une méthode de pensée, qui prend peu à peu la forme d'une méthode de construction théorique et critique de l'histoire. La construction même de du concept prend la forme de la pensée de Benjamin. Nommer[697] ce-qui-est, telle est l'entreprise de la méthode philosophique en tant que « détour ». Si « [c]onnaître, c'est avoir »[698] et nommer est ce qui s'accorde en dernière instance comme le propre de la méthode du détour, alors le nom survient comme appropriation de ce-qui-est. Dans *L'origine du drame baroque allemand* il s'agit, pour Benjamin, de présenter le *Trauerspiel* en tant qu'image d'un monde et d'une époque. En d'autres mots, d'exposer une idée à travers ses manifestations. Le nom se détache comme seul capable d'exhiber l'idée, en décelant l'essence dans laquelle le nom devient « symbole », et représentant par là quelque chose d'autre à partir de son contenu

692 « Les idées sont des constellations éternelles, et alors que les éléments sont saisis comme points à l'intérieur de ces constellations, les phénomènes sont en même temps dispersés et sauvés. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 40.

693 « Car les phénomènes ne sont pas incorporés aux idées. Ils n'y sont pas contenus. Au contraire, les idées sont leur agencement virtuel objectif, leur interprétation objective. Si elles ne contiennent pas les phénomènes en les incorporant, et si elles ne se volatilisent pas dans des fonctions, dans la loi des phénomènes, dans *l'hypothesis*, alors la question se pose de savoir de quelle manière elles touchent aux phénomènes. », *Ibid.*, p. 39.

694 « Et voici quelle est la réponse : en les représentant. », *Ibid.*

695 « L'arsenal de concepts qui sert à la présentation d'une idée la manifeste sous la forme d'une configuration conceptuelle. », *Ibid.*

696 *Ibid.*, p. 39-40.

697 « La structure de la vérité exige donc un être qui égale par son absence d'intentionnalité l'être simple des choses, mais qui lui serait supérieur par sa constance. La vérité ne consiste pas dans une visée qui trouverait sa détermination à travers la réalité empirique, mais dans un pouvoir qui donnerait d'abord sa forme caractéristique à l'essence de cette réalité. L'être détaché de toute phénoménalité qui seul a ce pouvoir en propre, c'est celui du nom. C'est lui qui détermine le caractère de donnée des idées. Mais celles-ci sont données moins dans une langue originelle que dans une perception originelle, où les mots possèdent le noble privilège de nommer, sans l'avoir perdu dans la signification, qui est liée à la connaissance. », *Ibid.*, p. 42.

698 « Connaître, c'est avoir. L'objet de la connaissance lui-même se définit par le fait que la conscience – transcendantale ou non – doit en prendre possession. », *Ibid.* p. 32.

manifeste[699], une allégorie. Pour ce qui en est de l'histoire, c'est à partir de l'interprétation de la valeur symbolique de la représentation que la fantasmagorie peut, croyons nous, être dialectisée. Pouvons-nous dire que la méthode de présentation en tant que méthode historique vise à faire rentrer dans notre quotidienneté la capacité de nommer, de verbaliser et donc de partager et de comprendre ensemble ces représentations ? Benjamin cherche-t-il à construire par sa méthode figurative une didactique dans le but de rendre possible un jugement collectif ?

Dans la *Préface épistémo-critique* la nécessité qui amène Benjamin à caractériser les « essences »[700], les idées fut, dans ses débuts, motivée par le besoin de produire ce qu'il appelait « langage formel de l'œuvre », une théorie de critique littéraire qui cherche à nommer la distance qui sépare les idées des phénomènes à travers l'exemplarité de ces derniers. Ce langage rend possible, selon Benjamin, de déceler le contenu d'une œuvre[701]. Pour ce qui nous occupe, c'est-à-dire la conception de l'image pour l'histoire, l'histoire se manifeste, pour Benjamin, dans des phénomènes particuliers inhérents à une époque donnée. Benjamin affirme que la méthode tissée dans l'écriture de l'*Origine du drame baroque allemand* est « analogue » à celle des *Passages*[702]. Ce qui accorde, à l'aide de Tiedemann, la possibilité de faire un parallèle entre la méthode en tant que présentation d'idées, et la méthode de présentation des images dialectisées[703]. Le paradigme de la pensée de Benjamin se complexifie en incluant à l'esthétique l'historico-politique. Est-ce que l'élément monadologique que Benjamin s'efforce de construire, au sein de la théorie historique matérialiste, vise à capturer le visage pétrifié et défiguré de l'histoire ? Benjamin passe-t-il de « l'image du monde » à l'image de l'histoire, en allant de l'idée en tant que monade aux « phénomènes originaires » en tant qu'expression d'une époque dans sa culture ? Dans ce contexte la conception de l'image dialectique semble ressortir comme une forme de re-nomination, et en tant que telle comme donation de sens à ce qui ne porte pas encore de nom.

Nous avons fait un parallèle entre l'usage de la méthode dialectique explicité par Herbert Marcuse[704] qui, dans son emploi critique et moderne rappelle la fonction du nom[705] et de la « *renomination* »[706] développée par Benjamin. Benjamin est à la recherche d'outils théoriques et pratiques qui permettent de décrire l'état d'aliénation de la perception, pour expliciter l'état d'une civilisation qui accepte la barbarie comme étant la loi de sa culture. Nous nous sommes alors demandé si Benjamin cherche à dresser un diagnostic de l'état

699 « L'idée est quelque chose qui relève de la langue, et plus précisément, le moment, dans l'essence du mot où celui-ci est symbole. Dans la perception empirique, où les mots sont dégradés, ils ont un sens profane manifeste à côté de leurs aspect symbolique plus ou moins caché. C'est l'affaire de la philosophie que de rétablir sa primauté, par la présentation, le caractère symbolique du mot, dans lequel l'idée se rend intelligible à elle-même, ce qui est à l'opposé de toute espèce de communication tournée vers l'extérieur. Et cela n'est possible, du fait que la philosophie ne peut plus prétendre au discours de la révélation, que par le retour de la mémoire à la perception originelle. », *Ibid.*, p. 42-43.

700 *Ibid.*, p. 44.

701 « Elles [les idées de tragédie ou de comédie] doivent être aidées en cela par une étude qui ne s'attache pas à partir de tout ce qu'on a jamais pu qualifier de tragique ou de comique, mais qui cherche l'exemplaire, quitte à ne reconnaître cette qualité qu'à des fragments éclatés. Elle ne produit pas par là des normes destinées au critique. La critique, de même que les critères d'une terminologie- c'est la pierre de touche de la doctrine des idées en matière de philosophie de l'art -, voilà qui ne peut se constituer à partir du critère externe qu'est la comparaison, mais seulement de manière immanente, en développant le langage formel de l'œuvre, ce qui fait surgir son contenu aux dépends de l'effet produit. », *Ibid.*, p. 54.

702 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 2],* p. 475.

703 TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, p. 24.

704 MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 45.

705 BLANCHOT Maurice, « *Le paradoxe d'Aytre* », *Les temps modernes*, Paris, Gallimard, juin 1946, p. 1580 in MARCUSE Herbert, *Raison et Révolution, Hegel et la naissance de la théorie sociale*, p. 45.

706 TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, une vie dans les textes*, p. 618.

d'aliénation de la civilisation. Diagnostic qui s'offre à travers les signes de sa propre culture et qui conduit à la productions d'un jugement prospectif, qui rend possible, à son tour, de faire naître un *sens* dans l'histoire.

Benjamin cherche à développer un concept critique et dialectique de l'histoire, susceptible d'exprimer l'« absence » dont fait preuve la société moderne envers elle-même à travers son dévouement à un culte dédié à l'aliénation. Nous affirmons donc qu'il s'agit de concevoir un langage qui autorise à montrer les représentations réifiées ou pas d'une époque pour à son tour constituer une histoire de celles-ci. Trouver un nom, qui n'efface pas l'histoire humaine, mais qui au contraire lui rende justice dans l'intermittence de ses apparitions. Un concept d'histoire qui n'efface pas le temps au profit d'un temps mort. Une idée d'humanité, pour finir, qui ne donne pas raison au progrès économique en tant qu'inéluctable et nécessaire avenir, mais qui lui offre le visage d'une catastrophe, tout en faisant droit à « l'effort »[707] comme catégorie centrale de toute construction, transmission et conception objective de l'histoire.

a. 3. 1. Vers un logos des images dialectiques

Nous suivons ici quelques-unes des différentes analyses et remarques de M. Mario Pezzella au sujet de l'image mythique et de l'image dialectique[708]. Ses analyses nous semblent approcher l'idée d'un logos au sein des images, et éclairent en partie la fonction et l'utilité de l'image dialectique ainsi que leur rapport aux images mythiques. M. Pezzella analyse le caractère désir relié à la forme marchandise, en définissant à partir de celui-ci la notion de rêve de la modernité. Il situe cet élément comme une forme de nouveauté dans la pensée de Benjamin qui se manifeste au cours des années 1930, c'est-dire que dans l'économie du développement du projet des *Passages,* il n'est présent que dans le deuxième projet. Notons au passage qu'il est déjà question dans l'exposé de 1935 de formes inconscientes, et d'inconscient collectif[709].

L'univers de la marchandise est décrit comme se donnant à la perception dans un rapport qui implique une structure symbolique complexe qui affecte son objectivité immédiate. Ce qui signifie que ce que l'on perçoit est influencé par une forme symbolique qui préfigure la perception de l'objet marchandise. La désignation de « rêve » appliquée au monde-marchandise répond au besoin de Benjamin, selon Pezzella, d'affirmer au sein de l'expérience qui correspond à la forme marchandise la « simultanéité de la « modernité » et du « mythe » »[710]. Dans l'analyse de Pezzella la marchandise est déterminée en tant qu'univers sensible par rapport à son caractère de désir[711]. Le présupposé de cet analyse comprend la catégorie de la marchandise non pas comme une « objectivité immédiate » qui se donne à la perception en tant que valeur décodée, mais plutôt comme une réalité

707 MARCUSE Herbert, *op. cit.*, p. 46.

708 PEZZELLA, Mario, *Walter Benjamin et Paris* (Colloque international 27-29 juin 1983. Édité par Heinz Wismann)*, Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk*. Paris, Éditions du Cerf, 1986.

709 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

710 « L'existence simultanée de la « modernité » et du « mythe » se relève à la conscience avec l'apparence d'un rêve. », PEZZELLA, Mario, *Walter Benjamin et Paris, Études réunies et présentées par Heinz Wismann, Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk*. p. 517.

711 « L'univers de la marchandise, totalement abstrait et déréalisant, ne se donne pas à la perception comme une objectivité immédiate. Son pouvoir suppose une structure symbolique complexe, un jeu d'attraction et de désir, qui détermine le marché en tant que lieu de séduction et de transfiguration. Ce n'est pas pour ses caractères concrets, ni pour la qualité de sa valeur d'usage, que la marchandise est vendue et « réalisée ». Il est indispensable qu'elle soit capable de provoquer un besoin de l'imaginaire. […] Dans l'univers de la marchandise, de la publicité, des expositions universelles, le milieu habituel de l'homme devient un réseau fonctionnel d'emblèmes envoûtants. », *Ibid*., p. 517-518.

« abstraite et déréalisante », qui suppose un pouvoir d'abstraction et de déréalisation sur l'objet perçu. Cette structure suppose à son tour une transformation au niveau de la perception. L'« attraction » et le « désir » suscités par la marchandise rendent possible ce jeu. Le pouvoir de la marchandise se réalise, selon Pezzella, à travers sa capacité de susciter un « besoin imaginaire ».

Le rêve entendu comme l'« univers de la marchandise » est le lieu où « le milieu habituel de l'homme devient un réseau fonctionnel d'emblèmes envoûtants »[712]. La marchandise présente ainsi un caractère double, tout autant réalité matérielle que transfiguration symbolique. Pezzella ajoute que la marchandise rend possible au sein de l'individu, à travers sa double caractérisation, une production particulière d'images. La représentation produite par la marchandise se formule comme un jeu de représentations qui oscillent entre l'affirmation du besoin et la promesse de sa satisfaction[713]. L'apparence de la marchandise se manifeste comme le lieu d'une « promesse », et c'est cette forme d'acte d'engagement qui lui confère son pouvoir sur l'expérience. L'image de la marchandise ressort comme correspondant à une promesse liée aux désirs, et elle produit à son tour son propre mode d'objectivité basé sur une forme de constitution symbolique. Le réel se montre et se lit à travers cette image comme un rêve.

> Ce qui rentre dans ce champ de visibilité est seul le « réel » : ce qui en est exclu descend dans les ténèbres d'une existence latente mais inexprimée. La marchandise détermine la constitution symbolique des schémas de perception et donne le critère de l'objectivité. Réellement les corps sont de plus en plus semblables aux symboles oniriques, projections et occasions d'un désir qui se déplace à l'infini.[714]

Le monde empirique de la marchandise, préfiguré par des procédés qui deviennent constituants de l'expérience déterminent l'expérience en retour[715]. Le travail du critique est alors dirigé par une quête de dévoilement du monde du rêve, et donc comme un travail de recherche du « signifié historique » qui lui est apparenté[716]. Ici l'image dialectique correspond, en partie, à une explicitation des *puissances symboliques* avancées à travers la marchandise et sa perception, ainsi qu'à une compréhension de ses causes et effets à travers une lecture historique et matérialiste. Pezzella affirme que Benjamin cherche un logos capable d'exprimer ce que l'orthodoxie marxiste ne considère pas dans la puissance de l'expression du symbolique[717]. Il s'agit selon Pezzella d'une forme de dialogue entre l'inconscient et ses images dans le rapport entre rêve et réveil. Pezzella dit alors que « l'inconscient collectif n'est que le premier terme de l'exposé. Il est incompréhensible sans le rapport dialectique avec le concept de *réveil* »[718]. Il s'agit selon Pezzella de commencer l'analyse des images à partir du présupposé de l'existence d'un inconscient collectif. Cet inconscient, à partir d'un point de vue critique, s'affirme comme fonctionnant de pair avec l'instance qui est exprimée dans le réveil. S'agit-il d'un dialogue entre les images induites par la forme marchandise sur le collectif et la forme que le collectif a de comprendre et

712 *Ibid.,* p. 517-518.

713 « La marchandise accomplit son pouvoir grâce à son *apparence*, grâce à l'image qui éveille le désir et promet son assouvissement. La constellation des besoins agit dans une réalité fluide et superficielle, dans le jeu des miroirs d'un renvoi continuel. Ce qui est important, c'est la valeur de position de chaque image dans le système de rappels, des offres, des allusions : la possession qu'il propose s'évanouit toujours, mais toujours elle apparaît nécessaire. », *Ibid*., p. 518.

714 *Ibid*.

715 « Ce « renvoi » procède sans issue, au-delà de toute conquête apparente : il assume les caractère du cauchemar et la cruauté ambiguë des relations magiques. Le cauchemar le plus horrible est celui où nous croyons saisir l'objet désiré : mais il s'évanouit toujours, et laisse à chaque fois entre nos mains le néant. L'expérience est prisonnière de ces liens, comme elle l'était autrefois sous le déterminisme des constellations astrales. », *Ibid.*

716 *Ibid.*

717 *Ibid.,* p. 519.

718 *Ibid.*

d'intérioriser ces représentations ?

Selon Pezzella la catégorie du réveil se donne comme une forme de profanation du profane puisqu'il jaillit « comme l'instant de la compréhension, de l'interprétation qui ouvre la conscience à l'altérité des rêves »[719]. Le réveil se montre alors comme un moment de retour à soi de la conscience dans une forme d'inadéquation avec elle-même. Il existe selon cette conception une forme d'inadéquation entre le moi et la représentation, mais au niveau collectif ou encore civilisationnel. L'ampleur de cette inadéquation s'explique par le fait que le moi dont il est question de représenter est celui d'un collectif et que cet inconscient caractérise la forme que prennent pour le collectif les concrétisations symboliques. Ce qui, pour Pezzella, rend la tâche de l'historien matérialiste, chez Benjamin, analogue à celle d'un analyste ou encore d'un psychothérapeute mais appliquée à un malaise civilisationnel et à un moi entendu comme un collectif qui rêve[720]. Ainsi l'image mythologique du rêve renseigne, par le biais de ce que Pezzella nomme des « mythologèmes », ce que représentent les symboles oniriques du rêve du collectif. Un mythologème est défini comme le symbole onirique ou encore comme une unité de signification commune à plusieurs mythes. Cette unité de signification commune à une multiplicité de mythes propres à la culture de la modernité est ce qui apparaît ici comme devant être déchiffré et mis en perspective par le critique.

À ce sujet Pezzella rappelle la nécessité qu'affirme Freud du besoin de réfléchir aux « maladies collectives de la civilisation ». Chez Benjamin cette analyse fait correspondre le monde du rêve de la marchandise à une forme de maladie civilisationnelle qui crée un « logos indifférent à cette exigence » critique. Benjamin a peut-être réfléchi à un logos qui répond à l'exigence liée à une forme de correspondance ou « intégration » entre la civilisation et ses productions symboliques. Pezzella considère que Benjamin tente de construire, à travers les images dialectiques, un logos qui prenne en compte la forme mythologique d'expression du collectif.

> Les symboles mythiques émergent dans les espaces où l'architecture du savoir a laissé vides. Ils remplacent et représentent les contenus d'expérience que la science historique refuse à considérer. Benjamin voudrait forger un langage capable de rendre dicible ce que l'image exprime dans sa présence silencieuse.[721]

Il s'agit, selon Pezzella, de construire un un logos capable d'affirmer au sein de la connaissance historique l'importance et le poids de la connaissance de l'univers symbolique lié à la perception et aux représentations[722]. Pezzella considère que l'importance offerte au mythe est d'un grand intérêt, puisque si dans le rêve elle ressort comme une force déréalisante, elle s'affirme aussi dans le réveil comme constituante de toute expérience, et comme force réalisante. Les éléments symboliques semblent être irréductibles et doivent être reconnus dans leur importance au niveau de l'expérience et de l'imagination. Pezzella affirme

719 *Ibid.*

720 « Dans son rapport au collectif, la tâche de l'historien peut rappeler celle que Freud assignait à l'analyse personnelle. Les mythologèmes actifs dans une culture déterminée sont les symboles oniriques que la pensée dialectique doit déchiffrer. L'urgence de cette activité pratique est comparable à celle de l'analyse individuelle, quand le manque d'intégration entre le moi et l'inconscient produit la névrose. Freud lui-même avait compris la nécessité de réfléchir sur les maladies collectives de la civilisation. Un logos indifférent à cette exigence risque de se décomposer dans la tempête émotionnelle de la grande masse moderne. », *Ibid.*

721 *Ibid.*

722 « Ce qui nous devient connu par le mythe, doit être « re-connu » : de la même façon que la présence obsédante d'une scène onirique nous donne des éléments premiers pour la compréhension d'une névrose. Un logos qui dénierait toute valeur de connaissance à l'univers symbolique, ne serait que complice et fauteur de la maladie. « Il y a un savoir du passé qui n'est pas encore conscient : son exigence constitue la structure du réveil. » (*P.W. [K, 1, 2]).* », *Ibid.* p. 519-520. Traduction modifiée par Pezzella.

aussi que « l'image mythique a la même valeur de position du symbole dans la conception freudienne de l'analyse. L'univers du mythe est la psychologie obscure que le réveil voudrait intégrer au langage »[723]. Il s'agit de réussir à faire intégrer le domaine symbolique au langage historique en vue de l'intégrer à l'histoire culturelle de la civilisation.

Il faut alors construire un logos qui puisse se servir de l'énigme des symboles, d'un logos qui leur rende leur réalité et leur force réalisante, et non pas leur pouvoir mystificateur et déréalisant[724]. Il faut construire pour le concept d'histoire, de la même façon que pour le *Trauerspiel* le langage de l'œuvre, un langage capable d'exprimer et de traduire les symboles au sein de l'expérience historique dans leur nécessité, comme constituants de l'expérience historique autant dans le rêve que au moment du réveil. L'historien matérialiste ne s'arrête pas au niveau du rêve, car cela constitue à donner pour unique finalité à l'histoire une fonction descriptive des états civilisationnels, et fait correspondre la fonction de l'historien à une forme de « contemplation stupéfaite » du symbolique. S'arrêter là consiste à laisser les fantasmagories muettes dans leur pure forme « archétypale ». Pour Benjamin le travail critique de l'historien matérialiste consiste plutôt, selon Pezzella, dans une « traduction » des fantasmagories. Nous pouvons dire que la fantasmagorie, en tant qu'« image archaïque », est ici considérée comme « symptôme » et comme signe[725]. Ce signe exprime, selon Pezzella, pour l'historien matérialiste « la projection immédiate d'un désir qui voudrait résoudre et tourner l'obstacle ».

L'idée d'une « société sans classe »[726] s'offre ici comme une forme de désir qui est aussi un contenu symbolique produit par le collectif, qui ne rêve pas, mais qui s'éveille. Le réveil est assimilé alors comme une forme de prise de conscience des désirs profonds des sociétés humaines qui cherchent à s'affirmer en tant que sociétés humaines.

L'« image mythique » est alors comprise comme une forme complexe et ambiguë[727]. Elle est tout autant « sacralisation », déréalisation, mystification, rêve, maladie, fantasmagorie, que réveil, réalisation, démystification, remède, utopie. L'antinomie qui s'affiche alors à travers l'image dialectique en tant qu'image mythique semble résider dans le fait que, en elle, peuvent coexister la fantasmagorie et l'utopie. L'actuel, en tant que formulation temporelle du présent de l'image dialectique, s'affirme en tant que « polarité » forgée à partir de ces deux signifiés compris ici comme symboliques. L'actuel est un moment construit par l'historien matérialiste et se montre en tant qu'espace où se confrontent des signifiés contradictoires. L'actuel est alors une relation entre « la puissance utopique de l'image » et « son penchant régressif et archaïque »[728]. En somme l'actuel se présente comme une mise en perspective, par une mise en relation respective des éléments symboliques liés à la réalisation et à la déréalisation.

---

723 *Ibid.*, p. 519-520.

724 « L'attention de l'historien ne s'arrête pas sur des images muettes et archétypales : elle ne s'oublie pas dans une contemplation stupéfaite. Elle est le modèle d'une écriture qui voudrait « traduire » la puissance énigmatique des symboles. », *Ibid.*

725 « La « maladie » de la civilisation force la conscience à se plier dans ce geste d'humilité vers ce qui lui est autre. L'image archaïque est le symptôme de ce malaise : mais elle est aussi la projection immédiate d'un désir qui voudrait résoudre et tourner l'obstacle. », *Ibid.*

726 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 36.

727 « L'ambiguïté de l'image mythique ouvre l'espace de cette antinomie : elle peut sacraliser et transfigurer les conflits réels – mais elle exprime aussi l'espoir d'une conciliation, de l'apaisement de la sacralité de l'histoire. Les traits apologétiques coexistent avec ceux de l'utopie. », PEZZELLA, Mario, *Walter Benjamin et Paris, Études réunies et présentées par Heinz Wismann, Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk*. p. 519-520.

728 « C'est à l'historien de reconnaître, dans le présent, cette polarité indécise. C'est la « volonté sélective » d'un collectif, historiquement déterminé, qui va actualiser plutôt un extrême que l'autre : ou bien la puissance utopique de l'image, ou bien son penchant régressif et archaïque. », *Ibid.*

Le passage symbolique du rapport mythique au rapport dialectique de l'image est ici compris comme une forme d'acceptation du contenu symbolique utopique[729]. Cette acceptation est définie, selon Pezzella, par la négation de la naturalité des images mythiques. Le contenu utopique de l'image, en tant qu'image de réveil, est affirmé dans son caractère politique par une « conscience collective » qui s'oppose au « naturel » des contenus symboliques mythiques et qui affirme leur caractère illusoire. L'image dialectique apparaît ainsi comme un conflit de signifiés symboliques, et comme le dit Pezzella, ces signifiées « représentent l'urgence conflictuelle de l'époque ». C'est ce conflit entre représentations symboliques qui permet un logos relié aux images.

Le mot qui suit ici la chose-image est défini par Pezzella comme un langage de l'« imaginal ». Ce que permettent d'exprimer les images dialectiques s'affirme comme une forme de discours qui retraduit des contenus symboliques opposés et en conflit. L'expression de la dimension « imaginale » en tant qu'« agent de transmission et traduction » des contenus symboliques de la modernité reste une vaste question que l'on ne peut pas développer ici dans toute son étendue[730]. L'« imaginal » comme mode de transmission des contenus symboliques est une piste de recherche pour l'intérêt théologique appliqué à la théorie de l'histoire. Pezzella place le « tournant copernicien » dont parle Benjamin au niveau d'une forme d'herméneutique appliquée aux contenus symboliques de la modernité dans le cadre d'une théorie matérialiste de l'histoire culturelle[731].

Le fait est que Pezzella interprète la constitution de la théorie de l'histoire de Benjamin comme une forme de tension et de composition entre deux formes de savoir différents. Ces deux formes de savoir figurent une crise qui ressort comme mise en relation au sein de l'objet historique entre une forme qui construit des « structures universelles » et « une forme immédiate […] qui prétend à la connaissance intuitive du passé »[732]. Pezzella situe la détermination de la notion d'image dialectique à partir de la nécessité, de Benjamin, de concilier ces deux formes de compréhension de l'histoire pour montrer la spécificité de sa recherche historique. Benjamin réussit selon Pezzella à rendre possible un espace théorique dans lequel l'« élément symbolique et représentatif se fond avec la pensée, sans s'effacer en tant que tel »[733]. Cependant cette conception qui est relative aux allégorie dans les passages,

729 « Les symboles, comme les processus naturels, (« restent dans le toujours égal jusqu'à ce que le collectif s'empare d'eux dans la politique »). Les images archaïques se transforment en images dialectiques, qui acceptent le rapport avec le « réveil » critique de la conscience collective. De cette façon elles représentent l'urgence conflictuelle de l'époque. La contemplation muette de l'archétype laisse sa place à la possibilité du langage. (*PW*, N 2 a, 3). Mais c'est une langue qui se donne comme agent de transmission et traduction de l'univers imaginal, ce qui n'est pas habituel pour la tradition historique du marxisme, Benjamin parlait de son travail comme d'un « tournant copernicien ». », *Ibid*., p. 520-521.

730 Nous pouvons dire que la dimension de l'« imaginal » fait appel aux théories de Henry Corbin qui travailla dans le sens d'une herméneutique comparée. Qui donnait dans ses travaux et recherches une importance majeure à la dimension de l'imagination et à l'image. Et cherchait une compréhension des contenus symboliques. DELAUNAY Alain, « *Imaginal Monde* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], url : http://www.universalis.fr/encyclopedie/monde-imaginal/

731 Denis Thouard, « *Qu'est-ce qu'une « herméneutique critique » ?* », *Methodos* [En ligne], mis en ligne le 05 avril 2004, consulté le 22 janvier 2017. URL : http://methodos.revues.org/100/

732 « Il y ici une tension entre deux conceptions extrêmes de l'histoire : ou bien elle est un savoir abstrait qui perd l'actualité palpitante du vécu – ou bien elle est une forme immédiate d'*Anschaulichkeit* qui prétend à la connaissance intuitive su passé. D'un côté, on construit une structure universelle qui domine les phénomènes et sacrifie leurs particularité ; de l'autre, on s'abandonne à l'impressionnisme subjectif et arbitraire, l' « empathie ». Est-il possible de conjuguer ensemble visibilité et pouvoir d'abstraction, dans la restitution du passé ? », PEZZELLA, Mario, *op. cit.,* p. 521.

733 « C'est ici que Benjamin fait recours au concept d'image dialectique, où l'élément symbolique et représentatif se fond avec la pensée, sans s'effacer en tant que tel. La théorie se décrit, pour ainsi dire, dans l'articulation concrète d'une articulation historique. Les Passages étaient, dans le même temps, image visible d'un espace et d'une expérience - et représentation typique de la grande ville, en tant que lieu de circulation de la marchandise. Dans les passages de Benjamin puissance d'évocation et force d'abstraction auraient dû se fondre, d'une façon plus intime encore que dans *Sens Unique* ou *Enfance Berlinoise* : jusqu'à réaliser cette poésie de la pensée qu'Hanna Arendt tient pour caractéristique de son style. D'une façon comparable dans la Recherche de Proust la description physiognomonique d'un visage nous révèle le tourment de son esprit. La ride est tristesse de la mort. Le rêve de Benjamin était de transposer cette instantanéité emblématique dans le

s'affirme, pour Pezzella, comme inachevée et comme un « langage à venir ».

Pezzella fait appel, pour expliciter la dynamique entre ces deux formes diamétralement opposées de la connaissance, au sein de l'image, au concept de « polarisation » propre aux théories de Aby Warbourg[734]. Pezzella entend l'idée de polarisation comme relative à un point de vue « dialectique » permettant de lier deux formes, celle d'« une conscience abstraite » et « un univers symbolique relégué dans la déraison ». En-dehors d'une dialectisation ces deux formes ne peuvent pas être mises en relation sans produire une rupture inconciliable. Le rapport dialectique produit par la « polarisation » consiste à définir les images mythiques comme ayant une constitution temporelle, selon laquelle aux contenus symboliques des images mythiques correspond une histoire. Ceci leur accorde une compréhension en tant que « symboles » liés à des « expériences », qui elles-mêmes sont liées à des époques. Ainsi « les figures mythiques » peuvent être interprétées à partir de leurs modes d'apparition à des époques données, et ces apparitions permettent de voir comment elles se transforment au cours du temps. Ce qui rend possible une interprétation des contenus symboliques des figures mythiques. L'étude de leur signification correspond ici à une étude de leurs transformations historiques, et cette étude historique s'établit comme une analyse comparative des différentes apparitions du même contenu symbolique. Ainsi, la compréhension des images mythiques ne peut être saisie qu'à partir de « la perspective d'une époque donnée ».

Ici l'idée sous-entendue est celle d'affirmer que l'on hérite autant d'une culture, qu'avec elle des univers sémantiques liés aux contenus symboliques. Ce qui s'affirme également avec l'idée que ces contenus sémantiques peuvent se transformer au cours du temps. Les contenus sémantiques apparaissent donc comme influencés par les différentes formes que peuvent prendre l'existence des communautés humaines à différents moments de leur histoire.

Survivance symbolique et utopie

Selon Pezzella le contenu des images mythiques de la modernité, pour Benjamin, naît dans un contexte particulier, celui de « l'expérience de la grande ville et des formes nouvelles de la technique »[735]. Raison pour laquelle il s'agit pour Pezzella de « survivances », les contenus symboliques en tant qu'héritage culturel ressurgissent à chaque époque[736]. Les images dialectiques semblent dans la perspective de Pezzella conjuguer des expressions symboliques comme survivances du passé, confrontées à des puissances symboliques utopiques. À partir de ces considérations Pezzella conçoit deux conceptions différentes du contenu symbolique[737]. Soit le contenu symbolique réfère à une forme inamovible et intemporelle qui se désigne comme une forme de « nature ». Soit le contenu symbolique se

langage historique. Les ruines et les fragments des Passagen-Werk sont des traces de cet idéal : allégories d'un langage à venir, qui aurait dû les unifier et les transcender. Elles restent figées dans ce geste inachevé, en le répétant à l'infini, comme des monades qui n'ont pu sortir de la solitude, et qui néanmoins, renvoient au-delà d'elles. », *Ibid.*

734 « Seule la dialectique des deux extrêmes peut éviter la scission entre une conscience abstraite et un univers symbolique relégué dans la déraison. Avec son concept de *polarisation* il a introduit un élément temporel dans la considération des images mythiques. Elles possèdent leurs propre historicité, en tant que symboles d'expériences et attributions de valeur différemment déterminés. Les figures mythiques (sujet approfondi par Ernst Bloch) acquièrent visibilité dans un devenir qui croise et spécifie leurs traits permanents. Elles ne sont compréhensibles qu'éclairées par la perspective de réception d'une époque historique. », *Ibid.,* p. 522.

735 « Dans la modernité l'image mythique surgit à l'intérieur de l'expérience de la grande ville et des formes nouvelles de la technique. […]. Il n'est pas tout à fait vrai que les sources du mythe sont desséchées, comme disait Kerenyi : il n'en va ainsi que si nous les cherchons dans l'Olympe de l'érudition, plutôt que dans leurs survivance actuelle. », *Ibid.*, p. 522.

736 *Ibid.*

définit comme un système de survivances de sens imaginaires toujours actualisées de manières différentes, se transformant dans chacune de leurs actualisations, puisque toujours confrontés aux spécificités culturelles de chaque époque, ces dernières aussi comprises comme se transformant. Dans cette dernière conception, efficiente et modulaire, du symbolique, ce dernier se détache, selon Pezzella, comme représentant la relation entre le mode de perception et le mode d'existence des sociétés humaines. Le contenu symbolique émerge comme représentant « l'intersection entre la perception de la *physis* et l'historicité culturelle qui la compose et la détermine ».

Selon cette perspective la compréhension des différents contenus symboliques, liés aux images dialectiques, se présente comme une opposition entre des univers symboliques en crise. Cette conception retraduit l'opposition entre d'un côté une compréhension de l'ordre établi, inhérente à un monde qui produit sa propre justification en tant que « nature », et de l'autre une interprétation historique, critique et matérialiste des contenus symboliques qui les fait apparaître en tant qu'apparence réelle et réelle « menace »[738].

a. 3. 2. Le dynamitage du réel par des illuminations profanes

Éclairer l'aliénation

Dans ce que Benjamin appelle une « illumination profane »[739], il y a une dimension efficace liée à une forme de « création », ainsi qu'une forme liée à un « dépassement ». Si l'on veut définir ici une illumination, il faut dire qu'il s'agit du fait de mettre en lumière, c'est-à-dire l'action d'éclairer ou encore le résultat de cette action. Il ne s'agit pas d'une mystique dans laquelle il faut atteindre une *illumination* de provenance divine. Cette position méthodologique cherche des correspondances entre les choses réelles ainsi qu'une forme représentative sous laquelle elles peuvent être montrées. Il s'agit d'une forme dialectique qui forge aussi, en retour, une compréhension de la forme et des caractéristiques sous lesquelles ces correspondances font apparaître et caractérisent le réel. Benjamin cherche donc un dépassement de la figure extérieure des choses et leur signification, en essayant d'atteindre leur intensité sémantique pour pouvoir développer des potentialités révolutionnaires dans celles-ci. Le surréalisme à ses yeux découvre le fait d'une « intensité originelle »[740] au sein du monde des choses, ainsi que le fait que celle-ci soit modulable. Cette *intensité originelle* peut être décrite à travers une perspective dans laquelle les objets deviennent des symboles, voir des symboles qui communiquent avec d'autres symboles. La réalité entière à travers cette intensité originelle devient un monde d'objets-symboles dont les significations correspondantes fonctionnent, ainsi qu'on tente de le montrer, en vases communicants.

Les illuminations profanes

L'« illumination profane » dont il est question dans l'essai sur le surréalisme consiste à transposer le monde matériel réel en une « atmosphère » symbolique dans laquelle se joue

737 « On peut concevoir un symbole de deux façons : ou bien il est expression d'une nature pure et intemporelle – ou bien il représente l'intersection entre la perception de la *physis* et l'historicité culturelle qui la compose et la détermine. », *Ibid.*
738 « Il peut apparaître comme un reflet terni de l'Origine, ou comme la traduction d'un rapport spécifique entre l'ordre conscient du discours et l'altérité qui le menace et l'entoure. L'image dialectique se produit dans la relation entre la nature et une culture historique. », *Ibid.*
739 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne*, p. 119.
740 *Ibid.*, p. 122.

un duel entre le mythologique et le dialectique[741]. Duel qui se joint au phénomène matériel réel auquel il correspond pour redonner un nouveau sens à celui-ci à partir d'une position politique, qui va d'une position dialectique, la révolte ; à une position critique, la révolution.

Ce positionnement politique est mis en avant par un procédé qui à travers une « illumination profane » permet, selon Benjamin, de « faire exploser la puissante charge d'« atmosphère » que recèlent » les objets du monde auquel se confrontent les surréalistes[742]. Par faire exploser, nous entendons dynamiter, et par dynamiter, de dynamite, du grec *dunamis* force, nous entendons une explosion qui retraduit le décor d'objets en un champ de forces. Ce qui correspond à une pirouette étymologique qui transpose une explosion d'atmosphère à objets, en une forme de déflagration de forces sémantiques. Ce qui est ici transposé en termes de forces sont les représentations d'une époque. Ces représentations se chargent d'un nouveau sens, et une nouvelle « atmosphère » peut jaillir, celle du symbolique. Le langage qui aide à transposer les significations des objets en symboles semble, dans l'essai sur le surréalisme, rendre possible, en partie, l'élan qui détruit certaines apparences. Il s'agit en somme de transformer la charge mythique déréalisante inscrite dans les objets, pour leur imposer un nouveau sens en tant que sens historique et politique.

Pour Benjamin les « illuminations » surréalistes semblent être déterminées comme « profanes » car elles excluent « du politique la métaphore morale »[743]. Le profane fait référence dans *L'origine du drame baroque allemand* à la forme de présentation d'un monde et d'une époque par ses manifestations concrètes à travers des idées[744]. Ce que présente l'idée, le nom, est le moment où le langage devient symbolique, et exprime quelque chose d'autre à partir de son contenu manifeste, en tant qu'allégorie. Par rapport au surréalisme, pour ce qui est de l'illumination profane qui dynamise « la charge d'« atmosphère » des objets »[745], faut-il la comprendre aussi à partir de la valeur symbolique du nom en tant qu'allégorie ? Le logos propre aux illuminations profanes se manifeste, pour Benjamin, dans la substitution « au regard historique porté sur le passé » par « un regard politique »[746]. L'illumination profane est considérée, par Benjamin, comme l'« astuce » qui permet de transformer le regard aliéné sur le monde des objets à partir du prisme politique pour pouvoir les juger et les interpréter en tant qu'images. Il s'agit pour nous de comprendre ce qu'entend Benjamin par « le domaine magique des mots »[747] transposée à l'image.

Si le nom dans le *Trauerspiel* montre ce qui n'a pas encore été distingué, mais qui pourtant se tient devant nos yeux[748] , alors l'image en tant qu'illumination profane doit pouvoir refléter du même procédé. Le nom unifie, sculpte l'unité du visage phénoménal que présente la réalité ; l'image en tant qu'illumination faire émerger ce qui sommeille dans l'histoire du monde des choses. Si le nom devient force d'interprétation, le même procédé s'applique à l'image. Dans le *Trauerspiel* l'idée est le moment où la langue se transforme en symbole, le langage lié aux idées n'existant pas à l'état pur, mais à l'état de profanation, les mots existent comme « dégradés » dans le monde empirique. Mais au sein de l'histoire se présente une forme de dynamitage du réel, par le contact de sa matérialité avec sa réalité symbolique. Est-ce une sorte de profanation du sens profané du langage des idées ? La profanation du profane qui est ce dynamitage, correspond ici encore à un rétablissement de

741 *Ibid.*, p. 120.
742 *Ibid.*
743 *Ibid.*, p. 133.
744 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 42-43.
745 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne*, p. 120.
746 *Ibid.*
747 *Ibid.*, p. 123.
748 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 42-43.

l'idée dans la langue par le symbole ? Palmier affirme au sujet de l'idée, dans *L'Origine du drame baroque,* qu'il convient de « chercher derrière le sens profane manifeste, le symbolique caché »[749]. Est-ce alors le propre de l'« illumination profane » que de retrouver aussi le « caractère symbolique » ?

L'« illumination profane » approche la matérialité des phénomènes à travers ce que Benjamin appelle leur « visage surréaliste ». Cette figure semble être le produit d'une transposition politique sur le symbolique. L'« astuce » de l'illumination profane s'affirme comme étant cette transposition politique.

> Au centre de ce monde d'objets se trouve le plus rêvé d'entre eux, la ville de Paris elle-même. Mais seule la révolte fait entièrement ressortir le visage surréaliste. (Des rues désertes où des coups de sifflet et des coups de feu dictent la décision). Et aucun visage n'est aussi surréaliste que le vrai visage d'une ville.[750]

Dans cet exemple Benjamin considère les moments de « révolte » au sein des villes comme ceux qui reflètent le « vrai visage d'une ville ». Le monde d'objets à travers leur « illumination profane » correspond ici à une forme où la révolte est le propre de cette illumination, en faisant ressortir leur « visage surréaliste ». L'image incarne par là une temporalité qui est en rupture avec celle de la quotidienneté de la ville. Cette rupture se voit rythmée non pas par les dimanches de marché, ni par la marche incessante des passants, ni non plus par celle des coups de klaxon des voitures entre elles devant un feu vert ; mais le « visage surréaliste » de la même ville réside dans des situations de tension particulières liés à la révolte et à la contestation.

Benjamin affirme que le rythme qualitatif du « visage surréaliste » d'une ville est celui de la « décision » et de la conquête. La ville apparaît comme un paysage symbolique, qui à travers cette perspective qu'est l'« illumination profane », se révèle comme une « forteresse intérieure »[751]. Le « vrai visage » « surréaliste » d'une ville est personnifié par une collectivité, incarnée par ses habitants, cherchant à « maîtriser » et à « occuper » leur ville. Dans ces conditions les habitants cherchent à pouvoir conquérir le paysage de la forteresse intérieure qu'est la ville dans sa dimension symbolique. Ce qui correspond doublement, et à la recherche d'une appropriation de la dimension matérielle réelle de la ville, qu'à celle qu'elle représente symboliquement chez ses habitants en tant que « forteresse intérieure ». Le « vrai visage d'une ville » émerge à travers l'action de ses propres habitants occupés à occuper et conquérir leur propre habitat, et par là occupés à maîtriser « leur propre destin » et aussi à le conquérir. À conquérir en somme la forteresse intérieure et extérieure, symbolique et matérielle qu'est une ville.

---

749 « Aussi convient-il de chercher derrière le sens profane manifeste, le symbolique caché. C'est dans cette tâche que réside la « présentation » que doit effectuer la philosophie : retrouver le caractère symbolique où l'Idée est intelligible à elle-même. À l'anamnèse platonicienne, il substitue la mémoire de la nomination adamique car « Adam […] est le père des hommes pour autant qu'il est celui de la philosophie » [BENJAMIN, Walter, *O.*, p. 43]. Retrouver la perception originelle des mots, la rétablir dans sa pureté, appartient à l'essence de la philosophie comme de la critique. Ce n'est que comme « élément langagier » que la signification métaphysique de l'Idée peut être élucidée. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 388-389.

750 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne*, p. 121.

751 « Aucun tableau de Chirico ou de Marx Ernst ne saurait rivaliser avec l'épure précise de sa forteresse intérieure, que l'on doit d'abord conquérir et occuper pour maîtriser le destin de la ville, et dans ce destin, dans celui des masses, son propre destin. », *Ibid.*

La dimension symbolique se montre alors comme une « porte tournante »[752]. Le paysage intérieur qu'est la dimension symbolique est liée à la matérialité même des choses. Ou encore on peut affirmer plutôt, qu'à la matérialité même des choses, se pose sémantiquement, comme concomitante, réelle et nécessaire, une autre dimension, celle du sens qui s'offre comme un paysage intérieur, celui de leur dimension symbolique. Pour Benjamin au sein du symbolique dans sa forme « profane », c'est-à-dire en tant qu'« illumination », semble se jouer une forme de « vérité » du monde des choses. Ainsi pour Benjamin il semble que l'explicitation de l'« illumination profane » se joue dans une forme de didactique révolutionnaire du symbolique.

Quant Benjamin décrit en détail la façon dont s'opère cet éclairage profane sur le monde des choses, il donne quelques exemples qui servent à mieux comprendre ici l'idée d'une didactique. Dans ces exemples l'image se lie à des voyages sémantiques et symboliques par où le sens semble pouvoir transpercer les couches de la réalité matérielle qui jusqu'alors étaient restées intouchées car intouchables. Breton, dans les exemples de Benjamin, utilise des images et du texte, des photographies et des légendes, pour permettre une métamorphose du sens à travers certains rapports établis entre les mots et les choses. Cette transformation du lien entre le mot et la chose ouvre *en porte tournante* le monde qui unit la chose et le mot pour laisser transpercer de nouvelles significations entre eux. Chez les surréalistes cette modification des liens de signification s'exprime dans l'idée d'un « roman de colportage », ainsi que à travers l'illustration à but surréaliste, c'est-à-dire dans le fait de réussir à « dépouiller » la matérialité pour la « tourner » dans le sens du récit, « vers les événements relatés ».

La didactique au symbolique s'affirme, dans l'essai sur le surréalisme, à travers la conception d'une matérialité du phénomène de la collectivité[753]. La matérialité de la collectivité dans sa « nature corporelle », est pensée comme proportionnelle à sa réalité symbolique, et cette proportionnalité s'affirme aussi au niveaux des possibilités sémantiques que présente le phénomène matériel de la ville. L'« illumination profane » « familiarise » la collectivité avec un espace d'« images », c'est-à-dire qu'elle crée une forme d'adaptation de la collectivité à la réalité des images et aux possibilités de révolte du symbolique par celles-ci. Ces « images » sont ce à travers quoi la nature environnante de la collectivité, sa « *physis* » technique, se présente politiquement pour elle. Cette nature environnante, devenue atmosphère politique, ne se donne dans ses possibilités « politiques et matérielles » qu'à travers ce que permet d'apercevoir l'« illumination profane ». Benjamin semble dire que ce que l'« illumination profane » rend possible est non seulement une possibilité sémantique qui s'applique à la matérialité de la ville, mais une possibilité sémantique qui s'applique en retour sur le phénomène de la collectivité et sur ses représentations.

À travers les illuminations profanes il s'agit de transformer la conception de la ville, à travers l'expérience de la profanation du sens préétabli, en une forme où les choses retrouvent un visage symbolique accolé à la réalité matérielle. À travers ce dernier s'affirme

752 « Dans des passages comme celui-ci, la photographie intervient chez Breton d'une manière extrêmement remarquable. Des rues, des portes, des places de la ville, elle fait les illustrations d'un roman de colportage ; elle dépouille ces architectures séculaires de leur banale évidence, pour les tourner dans leur intensité originelle vers les événements relatés, auxquels renvoient, exactement comme dans les anciennes brochures pour femmes de chambre, des citations littérales suivies d'une indication de page. Et tout les lieux de Paris qui apparaissent ici sont des endroits où ce qui se passe entre ces êtres se meut à la manière d'une porte tournante. », *Ibid.*, p. 122.

753 « La collectivité aussi est de nature corporelle. Et la physis 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. », Ibid., p. 134.

ce qui permet en retour de rendre matériel le phénomène hypothétique et abstrait d'une forme mythologique et symbolique appliquée à la « nature corporelle » de la collectivité.

Dans cet « espace d'images » ouvert par l'« illumination profane » Benjamin voit une forme de métamorphose des possibilités d'action de la collectivité sur la ville, et donc sur leur habitat, et donc sur le cours de leur propre vie. Selon Palmier, le pouvoir du suranné semble s'imposer comme une forme de découverte essentielle, pour Benjamin, même si par la suite il prend des distances avec les hypothèses surréalistes[754]. Benjamin cherche à dépasser l'hypothèse surréaliste qui reste trop près d'une forme de *fascination* pour l'objet à laquelle il oppose une forme de *déchiffrement* de l'objet. La conception du rêve chez Benjamin se définit à travers la dimension sémantique des choses ouverte par les surréalistes à travers leur conception du suranné[755]. La conception du suranné marque, pour Benjamin, le phénomène des passages d'un trait particulier, et c'est depuis une relecture « critique » de l'hypothèse surréaliste, qu'ils deviennent le symbole de la naissance d'une époque historique qui celle de la modernité.

La non-extériorité du rêve

> Tout ce qu[e le surréalisme] touchait s'intégrait à lui. La vie ne semblait digne d'être vécue que là où le seuil entre veille et sommeil était en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images, là où le son et l'image, l'image et le son, avec une exactitude automatique, s'engrenaient si heureusement qu'il ne restait plus le moindre interstice par où glisser le petit sou du « sens ». La préséance est donnée à l'image et au langage.[756]

À travers la posture sémantique ouverte par le rêve surréaliste se dépeint une forme de non-extériorité du rêve. Le rêve surréaliste ouvre sur une forme symbolique de la matérialité des phénomènes auxquels il touche. La « concrétude de l'image »[757] que Benjamin retrouve à travers le surréalisme est semblable à celle qu'il avait trouvée dans le *Trauerspiel*, et aussi ainsi que le remarque Palmier à travers celle qu'il retrouve dans sa lecture de Baudelaire. L'image peut apparaître comme ce à travers quoi s'exprime la concrétude de l'objet. Selon Palmier cette « concrétude » correspond à une recherche d'expression propre à Benjamin, dans laquelle il y a une forme de disparition voulue du sujet qui contemple les objets[758]. La recherche du rêve surréaliste se présente à Benjamin comme une forme d'ébranlement de l'individualité qui retrouve une dimension symbolique dans ses représentations. Benjamin cherche à élever et à transposer le symbolique découvert dans la matérialité des phénomènes de l'individu au niveau de la collectivité. Cette présentation de l'objet se pose à travers une indifférenciation manifeste d'avec son sujet. Palmier relève que cette posture émerge pour Adorno comme celle d'« un médium de l'expérience non réglementée »[759].

---

754 « Dans l'essai qu'il consacra au surréalisme en 1929, qu'il qualifie de « dernier instantané de l'intelligence européenne », Benjamin surestime à la fois ses fondements philosophiques et sa dimension politique, mais souligne avec justesse l'importance des « énergies révolutionnaires qui apparaissent dans le « suranné » » et dont il trouve l'illustration dans la célébration du Passage de l'Opéra par Aragon, avec sa lumière moderne et insolite et *Nadja* d'André Breton, sa passion pour le marché aux puces et les grands boulevards. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 779.

755 *Ibid.*

756 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne*, p. 115.

757 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu,* p. 464.

758 « Leur concrétude est renforcée par la difficulté de saisir le sujet qui les contemple. Benjamin unit ses propres rêves aux visions des rues, aux réflexions théoriques […]. », *Ibid.,* p. 464-465.

759 « Il devient, comme le souligne Adorno, « un médium de l'expérience non réglementée » [ADORNO, T. W. *Sur Walter Benjamin, « Sens Unique »,* p. 24.], un paradigme où les expériences du sujet sont épurées dans ce qu'elles ont de trop

En ce qui concerne plus amplement l'importance de la proposition surréaliste et le projet des *Passages* Benjamin s'est servi du lien entre « la configuration du mythe et du moderne » dans le premier projet pour ébaucher le premier moulage de l'« image dialectique »[760]. Adorno refuse la conception du « fétichisme de la marchandise » à travers les fantasmagories dont il considère être « une simple représentation collective » du fétichisme. Benjamin redéfinit dans l'exposé de 1939 le lien entre le mythe et la modernité dans la conception des fantasmagories. Pour Benjamin il s'agit de trouver un logos capable de montrer le caractère illusoire du fétichisme, en tant que phénomène réel, et la manière dont il s'exprime dans l'expérience à travers des fantasmagories[761].

L'effacement du sujet constitue, chez Benjamin, une caractéristique inhérente à la présentation de l'objet. Palmier relève que l'on retrouve cette forme de présentation et de construction de présentation aussi dans *Enfance berlinoise*, et qu'elle se rapporte, chez Benjamin, au « langage des choses […] et des images »[762]. Palmier remarque que Benjamin retrouve aussi un espace de cet effacement entre le sujet et l'objet dans l'expérience des « réminiscences proustiennes »[763].

B. Image intérieure

L'idée d'une « illumination profane » en rapport à la recherche d'un logos capable de montrer le phénomène du fétichisme au sein de la perception, représente, pour Benjamin, une possibilité de renverser le caractère illusoire et l'aspect impénétrable des formes fantasmagoriques. De la méthodologie du matérialisme historique et figuratif se dépeint une histoire de la mémoire qui tente de s'exprimer en termes d'images dialectiques. Ces images se montrent, dans le projet de Benjamin, visant non seulement à montrer les processus de mystification et d'aliénation à l'œuvre au sein de la perception, mais aussi à les transformer.

Ce développement se place autour d'un questionnement sur l'expérience aliénée et la mémoire qui en découle, ainsi que autour d'une double caractérisation de cette dernière. À travers la remémoration proustienne Benjamin s'attache à tenter de parcourir sa complexité, et la spécificité des représentations que deux formes de mémoire transmettent et sauvegardent comme représentations. Nous faisons ici une présentation de l'image proustienne, comme une production d'*Images intérieures.*

Benjamin introduit, par l'idée d'un Maintenant, une figure temporelle qui redéfinit la notion de présent en histoire. Au sein du Maintenant, le passé émerge, à son tour, circonscrit comme image du passé, et comme éclairé à partir du prisme du présent. La notion qui correspond à l'acte qui rend possible la construction des images qui composent le récit

individuel. », *Ibid.,* p. 465.

760 « Dans sa lettre du 2 août 1935, Adorno soumit l'exposé à une sévère critique. Il refusait sa conception de l' « image dialectique », de la « configuration du mythe et du moderne. » [*Corr. II,* p. 171(trad. Modifiée par Palmier)] qui semblait faire du fétichisme de la marchandise une simple représentation collective. Benjamin accepta l'essentiel de la critique et en tint compte dans la nouvelle version, rédigée en 1939. », *Ibid.,* p. 780.

761 *Ibid*.

762 « La même réélaboration sépare *Enfance berlinoise* du récit linéaire dont il est issu. Le souci de Benjamin de ne jamais dire « je », loin de se réduire à une simple exigence de style, est inséparable de sa conception du langage des choses – médium pour atteindre la vérité et non instrument au service de la subjectivité – et des images. », PALMIER Jean-Michel, *op. cit.*, p. 465.

763 « Ce n'est plus seulement la grande ville qui fournit à Benjamin les matériaux des images mais son enfance et des réminiscences proustiennes. », *Ibid.,* p. 466.

historique, en tant que mémoire de l'humanité, est la remémoration. Il apparaît alors comme nécessaire, pour saisir leur construction théorique, de parcourir la question de l'image proustienne développée par Benjamin. Cependant la question d'une mémoire aliénée, comme mémoire volontaire, et le caractère indomptable d'une mémoire totale, comme mémoire involontaire, posent problème. Leur lien impossible est traité par un questionnement entre le symbolique et le caractère réflexe de l'expérience. Que sont les images qui jaillissent depuis une mémoire essentiellement sauvage, d'une mémoire involontaire ? Et comment aident-elles à poser les bases théoriques de ce que devait devenir, par la suite, un montage d'images dialectiques qui composent et contiennent les parties et le récit total de l'histoire, l'histoire entendue comme récit d'une mémoire des peuples émancipés ?

À partir de l'idée de la conception du Maintenant se repose la question du rapport temporel de la connaissance historique. Le Maintenant déplace le regard historique comme un regard qui se pose sur le présent, entraînant avec lui le passé dans l'actuel. Ce changement de perspective permet d'approfondir à partir de la dynamique des images dialectiques, la question du moment du réveil, qui se pose ici comme un réveil proustien à travers l'acte de remémoration. De quelle manière le présent est-il redéfini par l'acte de la remémoration proustienne ? Et que reflètent comme forme critique les contenus mémoriels qui émergent de cet acte ?

b. 1. Une conscience du présent

La notion de Maintenant est développée par Benjamin comme le moment méthodologique constitutif du regard de l'historien, et plus précisément dans l'idée d'un Maintenant de la connaissabilité. Le Maintenant de la connaissabilité est le moment où les images peuvent prendre un sens historique, et celui-ci est un moment qui, pour Benjamin, s'apparente aux expériences décrites, ainsi qu'on vient de l'introduire, au cours du réveil proustien[764]. À travers ce contexte le Maintenant se montre comme une forme d'interprétation nouvelle du contenu de *l'expérience* du présent. La « remémoration » proustienne se présente, en partie, comme constituante de ce qui permet le passage du passé dans l'actuel, ajoutant une nouvelle caractéristique essentielle à notre développement autour de la notion de Maintenant. La remémoration proustienne appliquée à l'image de l'histoire permettrait de concevoir la conscience du présent comme un moment par où le passé peut resurgir chargé de significations nouvelles, et donc le passé comme chargé de mémoire. La remémoration est relative à l'idée de Maintenant, qui doit alors être redéfini à partir d'un arrêt du temps, et le passé se transforme en un Autrefois, entendu comme remémoration, au sein du Maintenant, en tant qu'expérience du présent.

Ce qui attire l'attention de Benjamin dans les descriptions des moment du *réveil,* chez Proust, est ce qui se manifeste en elles comme une curieuse *conscience* du présent. Cette conscience du présent est formulée comme quelque chose de fuyant, et comme une forme d'entre-deux. Il s'agit, chez Proust, d'une expérience qui se manifeste comme une aperception du passage du temps remémoré. Les descriptions proustiennes du réveil s'offrent comme une expérience qui, aux yeux de Benjamin, s'affirme comme un composé unique au sein de l'image du présent. Ce composé est un fruit exotique qui naît d'une arborescence de la conscience qui mélange dans sa souche des souvenirs du passé et des expériences vécues au présent. Ainsi le présent qu'elles montrent semble s'apparenter à quelque chose de l'ordre d'un *souvenir du*

764 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 18, 4]*, p. 505.

présent, et non pas à un pur produit de l'imagination, ni non plus à une expérience immédiate du présent.

Nous exposons ici ce qui émerge dans l'expérience du réveil proustien comme la forme d'un *souvenir du présent* en tant que « remémoration ». Développement de la notion de remémoration qui est complétée ultérieurement par une conception des *correspondances* baudelairiennes. Ici il est question, pour commencer, de la notion de « remémoration » présentée au centre de la dynamique des images de la mémoire proustienne, ainsi que dans les descriptions proustiennes du réveil.

Vers une dialectique des images

Le réveil comme moment de l'interprétation historique, en tant qu'entre-deux, ressort comme correspondant, pour Benjamin, au moment descriptif du réveil proustien. La « remémoration » réapparaît par la suite au centre du fonctionnement de l'image dialectique dans les thèses *Sur le concept d'histoire*. Raison pour laquelle on tente ici de décrire la dynamique des image à l'œuvre dans cette description du réveil. Pour Proust la dynamique de la remémoration constitue le travail d'une mémoire involontaire. Benjamin voit en partie dans ce procédé une forme d'engagement de l'expérience dans ce qu'il définit comme Maintenant. Ce Maintenant s'apparente à un point de rupture qui détermine la compréhension du présent en histoire, et plus précisément le présent de l'historien. Plus largement encore, à travers la remémoration, la construction du moment historique est entendu comme instant historique, et se détermine en rupture avec l'idée de « progressivité ».

La remémoration se lie, chez Benjamin, à l'idée d'un Maintenant de la connaissabilité, en tant que composé ambigu de forces contraires. Ce composé de forces a pour destination de s'achever comme une redéfinition de ce qui constitue la mémoire historique au sein des thèses *Sur le concept d'histoire* comme l'œuvre d'une « mémoire involontaire de l'humanité délivrée »[765]. Pour Benjamin la perspective du temps historique s'affirme, à travers l'image dialectique, comme étroitement liée à l'idée de remémoration, ébauchant une redéfinition de l'objet historique à partir de l'expérience liée à la remémoration.

Le réveil comme une image en échappée : l'entre-deux

> Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée ? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste. Ainsi Proust accorde-t-il une importance particulière à l'engagement de la vie tout (*sic*.) entière au point de rupture, au plus haut degré dialectique, de la vie, c'est-à-dire au réveil. Proust commence par une présentation de l'espace propre à celui qui se réveille.[766]

Le moment du « réveil » s'affirme en tant que « synthèse », comme une réunion dialectique d'éléments qui appartiennent, et à la « conscience du rêve », et à la « conscience éveillée ». Quels sont les éléments qui déterminent la « conscience éveillée » ? S'agit-il des mêmes éléments décrits préalablement en tant qu'« illuminations profanes » ? S'agit-il d'une

765 « <La mémoire involontaire de l'humanité délivrée, ainsi faut-il définir l'image dialectique.> », *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445.

766 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480-481.

forme de conscience historique éclairée par une fin ultime de l'humanité comme étant celle de sa délivrance ? Pour Benjamin il s'agit, à travers les fantasmagories, de trouver un moyen d'exprimer le monde de signification et d'images qui sommeillent dans la mémoire de l'humanité. La « remémoration » proustienne apparaît alors comme un moyen par lequel les images du passé se manifestent à nouveau dans l'actuel.

La « remémoration », de Proust à Baudelaire, permet de sonder la dynamique propre à une *mémoire involontaire,* dynamique sur laquelle s'appuie Benjamin en la complétant avec l'idée des *correspondances* baudelairiennes, pour la redéfinir comme voie d'une possible délivrance humaine collective. Dans l'annexe B des thèses *Sur le concept d'histoire* Benjamin expose l'idée d'un « rassemblement » du passé dans un instant[767]. Cet instant de passé rassemblé définit en partie le contenu de l'image dialectique et sa finalité, c'est ce « rassemblement », comme instantané d'histoire, qui permet d'« enrichir la mémoire involontaire de l'humanité »[768]. Autant de raisons pour lesquelles sonder lien entre le « rassemblement » qu'est l'image dialectique et l'idée de « remémoration » dans la mémoire involontaire nous semble essentiel.

Le « moment du réveil » s'affirme comme l'équivalent du « Maintenant de la connaissabilité »[769]. Le « Maintenant de la connaissabilité » est défini, par Benjamin, comme le moment où les choses prennent leur « vrai visage, leur visage surréaliste ». Le « visage surréaliste » est compris comme une forme de transposition du politique sur le symbolique[770]. La dimension politique de la transposition sur le symbolique s'exprime par des moments de rupture du temps du passage, affirmés préalablement dans l'exemple d'une forme temporelle inhérente à la décision collective sur la matérialité des phénomènes, tels que celui d'une ville dans un processus de révolte ou de contestation. Cette forme décisionnaire, on l'a vu, est une forme de retour sur le contenu symbolique inhérent aux choses, et que les habitants des villes tentent transformer, en transformant du même coup la matérialité de la ville. Le retour sur le symbolique s'effectue à travers la conquête de la matérialité de la ville, qui se traduit symboliquement comme une conquête de la *forteresse intérieure* qu'est la ville par le biais de l'idée d'un choix et d'une maîtrise collective de la destinée collective.

L'illumination profane correspond alors à la découverte, et à l'affirmation, d'une dimension symbolique concomitante à toute matérialité, et à leur rapport dialectique. Le rythme qualitatif du « Maintenant de la connaissabilité » se montre, à travers les illuminations profanes, comme celui d'une rupture temporelle du passage dans laquelle ce qui s'exprime est une temporalité de la décision et de la conquête de l'espace matériel et symbolique de la ville. Un des éléments qui permettent de saisir la synthèse qu'est le Maintenant de la connaissabilité peut être compris, dans un premier temps, comme celui d'un point de vue politique contenu dans les « illuminations profanes » devenant un « visage surréaliste » des choses, et qui s'énonce dans cet exemple à travers le choix du rythme temporel de la « décision »[771] et la conquête.

Les illuminations profanes se définissent alors comme l'affirmation de l'importance des signifiés symboliques et leur pouvoir politique de transformation au sein de toute matérialité. Le « Maintenant de la connaissabilité » se présente, dans cette perspective, comme le

767 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire » Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 444.
768 *Ibid.*
769 *Ibid,* p. 445.
770 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, Le Surréalisme, le dernier instantanné de l'intelligentsia européenne,* p. 121.
771 *Ibid.*

moment où des significations nouvelles peuvent apparaître à travers un moment de rupture temporel et sémantique. Dans ce contexte peut le « savoir non encore conscient du passé »[772] être compris comme une application de l'« illumination profane » aux signifiés symboliques du monde des choses de l'autrefois, en tant que réactualisation au présent, dans un Maintenant, des signifiés symboliques du passé ?

L'adoption des termes de « mémoire involontaire », dans l'évolution de la pensée de Benjamin, correspond et à la description de la reconstitution du souvenir proustien[773], et aux correspondances et remémorations inhérentes à l'expression de l'allégorie baudelairienne. Ces trois notions, *mémoire involontaire, correspondances* et *remémorations*, s'entrecroisent et se mélangent dans ce qui devient une définition de l'« expérience dialectique »[774] liée à l'image. Chez Benjamin la remémoration et les correspondances s'appliquent à une recherche qui vise la construction d'une théorie de l'histoire collective entendue comme une mémoire collective. Construction théorique qui prend place au sein d'un projet politique qui entend le sens d'une théorie matérialiste et figurative de l'histoire comme celui de la constitution d'une tradition de l'humanité délivrée.

La notion de « remémoration » s'enrichit en passant de l'expérience individuelle des poètes vers celle d'une expérience historique, politique et théologique de l'historien matérialiste chez Benjamin. C'est alors avec l'aide de la remémoration et des correspondances que Benjamin tente de définir cette « mémoire involontaire de l'humanité délivrée » qu'est l'univers ambiant de l'image dialectique[775]. L'entre-deux que semble être le Maintenant de l'image dialectique apparaît alors, à travers le contenu de la remémoration proustienne, comme un lien entre plusieurs dimensions, un mélange d'histoire, de souvenir, d'imagination et d'expérience, qui cherche à prendre le plis d'une « expérience historique »[776].

Une propédeutique à l'image

L'analyse du contenu de la « remémoration » proustienne se montre comme un préalable nécessaire à la définition de ce qui constitue le contenu de l'image dialectique, et donc comme un propédeutique à l'image. La dynamique à l'œuvre dans la « remémoration » proustienne et son lien à la *mémoire involontaire* se donnent comme un moment de constitution de ce qui devient par la suite dans les thèses *Sur le concept d'histoire* la « remémoration » benjaminienne qui définit l'efficience de l'image dialectique. Cette définition s'applique comme ce qui au sein du « Maintenant de la connaissabilité » doit s'articuler pour permettre de « rassembler » le passé dans un instant qui devient historique, cet instant étant le contenu et le contenant de l'image dialectique.

La « remémoration » proustienne est le moyen par lequel peuvent advenir à la conscience des réminiscences du passé dont la provenance est celle de souvenirs inutiles et indéterminés d'une forme de totalité de la mémoire entendue comme « mémoire involontaire ». Cette

772 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 9]*, p. 474.
773 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, 2006, p. 465.
774 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 3]*, p. 406.
775 *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445.
776 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°307 à Theodor W. Adorno du 9 décembre 1938 de Paris*, p. 278.

mémoire est une mémoire qui n'est pas totalement codée par la sélection de l'utile déterminé par des besoins de la quotidienneté. L'idée d'une « remémoration » appliquée à l'image dialectique est une forme qui s'affirme, hypothétiquement pour nous, comme articulant, pour Benjamin, ce qui rassemble le passé dans « un instant »[777]. La « remémoration » benjaminienne est liée à l'idée de rassemblement et d'instant, comme une unité qui réunit en elle l'autrefois dans le maintenant. Le maintenant de la connaissabilité se montre alors comme cet « instant historique » où seule « est possible la connaissance historique ». Ce qui signifie que la connaissance historique est entendue comme une forme de rassemblement du passé qui s'applique à des instants.

Le problème réside dans le fait que chaque connaissance historique, dans son universalité, doit être aussi la connaissance d'un instant et donc du particulier. L'« image dialectique » apparaît alors définie comme un « instant » qui devient historique, mais aussi comme ce qui fait devenir historique les instants. De surcroît l'image dialectique apparaît comme un instant historique qui accroît en retour la « mémoire involontaire de l'humanité »[778]. Quelles sont les expériences qui composent la mémoire involontaire chez Proust ? Et comment se rapportent-elles par la suite dans la version benjaminienne à celles d'une « humanité délivrée » ?

b. 1. 1. Une image qui fuit, coulures d'encre sur une réalité nouvelle

Proust et le réveil

La remémoration proustienne n'est ni un pur effort d'invention ni non plus une simple description de souvenirs. Le présent entendu comme un Maintenant pour Benjamin prend des accents complexes qu'il faut suivre délicatement dans ses manifestations au sein de l'expérience du réveil proustien. Nous suivons Benjamin dans son essai intitulé *Image proustienne*, à l'aide de l'analyse d'un entretien fait à M. Proust publié dans *Le Temps* en 1913 au sujet de la parution de *Du côté de chez Swann*, ainsi que des précieuses considérations autour de la mémoire involontaire que l'on retrouve dans *Sur quelques thèmes baudelairiens.* Ces trois documents nous éclairent sur la conception temporelle à l'œuvre dans l'image proustienne. La vie des souvenirs, au sein de la mémoire involontaire, émerge comme un entrecroisement. La forme du temps vécu et remémoré donne la cadence d'une temporalité de l'ivresse. Il s'agit à travers cette ivresse d'une temporalité qui joue des correspondances entre les faits, et qui comme l'affirme Proust permet de faire sortir d'une tasse de thé des villes et des jardins, et toute la mémoire d'une vie. Une réalité remémorée jaillit comme une réalité nouvelle. Quel est statut de la nouveauté remémorée par l'image proustienne ?

Dans un premier niveau de compréhension le moment du réveil proustien se montre sous la forme d'un entre-deux : entre le rêve et la conscience éveillée[779]. Benjamin dans les

777 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse B,* Paris, Gallimard, 1991, p. 444.

778 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 444.

779 « Un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qu'il s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leur rang peuvent se mêler, se rompre. […] Il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'était endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans la simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir – non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habité et où j'aurais pu être – venaient à moi comme un secours d'en haut comme pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par dessus les siècles de civilisation, et l'image confusément entrevue de lampes à pétrole,

descriptions de Proust retrouve une forme d'« engagement de la vie tout[e] entière au point de rupture, au plus haut degré dialectique […] »[780]. Benjamin cherche à comprendre ce qui s'exprime à travers l'état de conscience ambigu du moment du réveil proustien. Le récit d'un dormeur ouvrant ses yeux est un théâtre qui s'apparente, croyons nous, à l'expérience temporelle à l'œuvre dans l'image dialectique. Entre veille et sommeil, c'est-à-dire dans l'entre-deux du réveil, le dormeur est saisi, chez Proust, par une notoire perte de références[781]. Le réel et son ameublement, l'époque ou encore sa propre personne, sont sujets, au moment du réveil, à une forme de reconnaissance anachronique. Le réveil s'avère être un retour à soi, au cours duquel les souvenirs jouent un rôle étrange. Au moment de l'entre-deux, c'est-à-dire au moment du réveil, la personne du dormeur fait une lente et ambiguë expérience de reconnaissance.

Au cours du retour à soi, qu'est le réveil proustien, le présent expérimenté se voit mêlé de souvenirs du passé. Mélange qui se manifeste dans une forme d'indistinction, entre la réalité matérielle perçue dans l'expérience du présent et les souvenirs du passé. Il s'agit d'une expérience de l'indistinction dans laquelle tout est mêlé de souvenirs, la personne du dormeur dans son existence présente, c'est-à-dire celui qu'il est, le lit où il s'est couché, l'endroit où il habite, là où il se réveille ; toute expérience présente se confond avec la réalité d'un passé indéterminé. Au moment du réveil ces deux moments, que sont le passé et le présent, s'entrecroisent, et viennent se mêler à l'expérience présente, laissant ressortir des souvenirs d'enfance, des lits d'autrefois, des époques différentes de sa vie, et même des époques différentes de la vie des hommes en général. Les éléments matériels réels se donnent comme indistincts des souvenirs et des moments du passé.

La conscience du présent qui communément à l'état de veille est plus importante que celle des souvenirs, jaillit comme combinée totalement à ces derniers. Dans d'autres termes, les éléments réels matériels ont le même poids, pour la conscience de celui qui se réveille, que les éléments du souvenir. Le dormeur se voit sujet à une perte de repères, il n'arrive pas à distinguer entre ses souvenirs et le présent de son existence. Les lieux se mélangent, les époques se confondent et même le sujet ne s'affirme avec son unité caractéristique. Au moment du réveil il peut être ailleurs, à un autre moment du temps, et même être quelqu'un d'autre, il s'agit d'une expérience dans laquelle le passé réapparaît dans l'actualité du présent.

Le moment du réveil proustien s'effectue comme un état de confusion temporelle et aussi comme un moment de reconnaissance. Benjamin reprend cette forme de confusion et de reconnaissance pour figurer en partie la dynamique temporelle à l'œuvre dans l'image dialectique. Il tente de construire la notion d'image dialectique comme un composé, fuyant et ambigu, de forces contraires. Un composé de temps, de personnalités, de lieux et

---

puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi. », PROUST Marcel, *Du coté de chez Swann,* Paris, Gallimard, 1988, p. 5-6.

780 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480.

781 « Le texte classique sur le réveil, la nuit, dans la chambre dans l'obscurité, et les efforts du narrateur pour s'orienter :« Quand je me réveillais ainsi, mon esprit s'agitait pour chercher, sans y réussir, à savoir où j'étais, tout tournait autour de moi dans l'obscurité, les choses, les pays, les années. Mon corps, trop engourdi pour remuer, cherchait, d'après la forme de sa fatigue, à repérer la position de ses membres pour en induire la position du mur, la place des meubles, pour reconstruire et pour nommer la demeure où il se trouvait. Sa mémoire, la mémoire de ses côtes, de ses genoux, de ses épaules, lui présentaient successivement plusieurs des chambres où il avait dormi, tandis qu'autour de lui les murs invisibles, changeaient de place selon la forme de la pièce imaginée, tourbillonnaient dans les ténèbres. Et avant même que ma pensée … eût identifiée le logis …, lui, - mon corps, - se rappelait pour chacun le genre du lit, la place des portes, la prise du jour des fenêtres, l'existence d'un couloir, avec la pensée que j'avais en m'y endormant et que je retrouvais au réveil. » Marcel Proust, *Du coté de chez Swann,* I , p. 15 », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 8a, 2]*, p. 421.

d'époques qui s'entrechoquent et se retrouvent dans le présent, réinterprétés en tant que Maintenant. Pour Proust il s'agit d'un état psychique où l'on trouve un jeu dramatique, peu commun, interprété par l'imagination, la mémoire et l'expérience, vécu au présent. Quand le dormeur se réveille il jongle entre l'expérience du présent et l'expérience des souvenirs d'un passé lointain ou proche.

Cet entre-deux qui correspond au réveil proustien, prend la forme d'une « remémoration » du passé au moment du réveil. Il s'agit d'une forme de *souvenir du présent,* dans lequel le présent se donne comme mêlé avec des images du passé et devient à son tour une forme de souvenir. De manière symétrique il semble arriver la même chose à la conscience du passé, qui s'expérimente comme une forme de présent dans l'actualité même de l'expérience. Présent comme passé sont vécus sous le même prisme, celui de la confusion, et laissent par là s'exprimer une étrange expérience du temps dans laquelle le passé et le présent peuvent se confondre, et le passé réapparaître sous un nouveau prisme. La dynamique des images dans le réveil proustien s'apparente à une forme de souvenir du présent et à une expérience au présent des souvenirs.

Engagement de l'image dans le présent : point de rupture

L'objet historique, pour Benjamin, se montre comme étant une construction, et cherche à comprendre le passé à travers une codification historique. Le présent en tant que Maintenant se détermine comme un instant constitué par une divergence de forces. Le Maintenant s'affirme comme ce qui donne lieu à une présentation de l'instant historique, en descellant dans « l'objet du passé l'endroit où divergent son histoire antérieure et son histoire ultérieure, de façon à circonscrire son noyau »[782]. Le « réveil » se détache comme le moment du passage de « la conscience du rêve » à celui de la « conscience éveillée »[783] au présent.

Au cours de l'expérience du réveil proustien ce qui apparaît comme fragment de réalité fait appel à des images du passé, qui surgissent *transfigurées* dans celles du présent. Dans l'expérience du moment du réveil la distance entre le présent et le passé semble se réduire. Comment la pensée qui se manifeste aux moments où l'on revient à soi dans le réveil, chez Proust, donne-t-elle un aperçu de la codification historique, de l'objet construit dans la « perspective historique »[784] ? D'un autre côté faut-il penser le moment du réveil proustien comme une forme d'expérience du moment le plus proche du passé et du présent ? Et à son tour le moment du réveil comme une forme de souvenir du présent ?

Le réveil est présenté comme « identique au Maintenant de la connaissabilité », transfigurant par la suite la « conscience » du rêve en « conscience éveillée »[785]. L'analyse des moments du réveil proustien s'avère être une quête de ce que Benjamin s'accorde à déterminer comme un « engagement de la vie toute entière au point de rupture, au plus haut degré dialectique », et qui correspond avec la définition du « Maintenant de la connaissabilité ». À partir de ce point de vue, la « perspective historique » qui apparaît dans

782 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 11, 5]*, p. 494.
783 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480.
784 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°307 à Theodor W. Adorno du 9 décembre 1938 de Paris*, p. 277.
785 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480-481.

l'image dialectique naît dans l'« expérience historique » de l'historien[786]. Les images dialectiques semblent alors montrer ce qui ne porte pas encore de nom, quelque chose qu'une certaine forme d'expérience historique ne permet pas de déterminer. La question posée alors est celle de savoir quelle est cette « *expérience* historique » et quel est son lien avec la notion de remémoration ?

Cette expérience inhérente à la « remémoration », s'exprime comme une transposition de l'actualité du passé en tant qu'Autrefois, dans l'actualité du présent comme un Maintenant, et s'affirme, pour Benjamin, comme une forme de négation de toute idée de « progressivité du devenir »[787]. Cette objection de l'idée de « progressivité » du devenir historique exprime l'idée qu'il n'y a pas de causalité nécessaire entre les moments historiques, et donc pas d'« évolution » nécessaire entre eux. Il est aussi affirmé que le lien entre des moments historiques est le produit d'un « renversement dialectique ». Ce renversement dialectique en tant que dévoilement de l'apparence de continuité est « le propre du réveil qui nous arrache au rêve », et il est entendu comme une synthèse dans la dialectique qui constitue l'image. L'idée d'une rupture de la progressivité permet alors de mettre côte-à-côte passé et présent, et donc plus précisément de saisir l'Autrefois *au sein* du Maintenant.

Ainsi le contenu du rêve qui s'exprime dans le présent, est entendu comme une conscience du rêve, c'est-à-dire comme conscience de l'apparence d'une continuité inhérente au rêve.

> La nouvelle méthode dialectique de la science historique se présente comme l'art de voir le présent comme un monde éveillé auquel ce rêve que nous appelons l'Autrefois se rapporte en vérité. Refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve ! Ainsi, ressouvenir et réveil sont très étroitement liés. Le réveil, en effet, est la révolution copernicienne, dialectique de la remémoration.[788]

Ce qui fait apparaître le moment présent comme un Maintenant de la connaissabilité, en tant que « monde éveillée » est la conscience des moments du passé se rapportant au présent, ainsi que la conscience de la fausse continuité du devenir. Le présent apparaît alors comme interprété et compris à travers les images du passé. Mais alors s'agit-il par ce renversement dialectique qui consiste à « refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve »[789], de retraduire et d'amener les contenus symboliques du passé dans l'instant présent en montrant leur caractère apparent et illusoire, ainsi que comme permettant de donner sens à l'image du présent ?

Le réveil comme moment dialectique, en tant que synthèse, est compris comme retraduction des contenus matériels et symboliques du passé, et s'exprime, pour Benjamin, comme une « révolution copernicienne » en tant que « dialectique de la remémoration »[790]. La révolution copernicienne s'applique ici à la redéfinition de l'objet historique et du concept d'histoire. Le rôle du renversement dialectique des rapports de temps à pour but de dévoiler l'apparence de continuité, et plus largement par là de réussir à dépouiller l'histoire du mythe et de l'apparence de « l'évolution ». Il s'agit de repenser et redéfinir l'objet historique, tel que

---

786 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°307 à Theodor W. Adorno du 9 décembre 1938*, p. 278.
787 « Il y a une expérience absolument unique de la dialectique. L'expérience péremptoire, radicale, qui réfute toute idée de progressivité du devenir et fait apparaître toute « évolution » apparente comme un renversement dialectique éminemment et continûment composé, c'est le réveil qui nous arrache au rêve. Les Chinois ont souvent trouvé dans leur contes et leurs nouvelles une expression extrêmement prégnante du schématisme dialectique qui est à la base de ce processus. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 3]*, p. 406.
788 *Ibid.*
789 *Ibid.*
790 *Ibid.*

le rappelle Rolf Tiedemann, « comme le rapport qui unit dans la connaissance historique le sujet et l'objet, le présent et le passé » [791].

La « remémoration » fait advenir le passé dans l'actuel comme Autrefois, et le passé n'est plus un point « fixe »[792]. Le Maintenant s'exprime comme un composé ambiguë de forces. L'histoire se définit alors comme une pesée, un évaluation, du Maintenant dans l'actuel. Tiedemann résume l'idée d'une révolution copernicienne en disant que : « Le regard historique ne se dirige plus en arrière, du présent vers l'histoire ; il va de l'avant, de l'histoire vers le présent »[793]. Benjamin affirme que l'« Autrefois » n'est plus le point « fixe » mais qu'il doit devenir « irruption de la conscience éveillée »[794]. Le télescope de l'histoire matérialiste pointe un double objet divergent, car l'idée d'un renversement du regard historique de l'histoire vers le présent, se nourrit aussi d'un regard qui se rapporte à l'avenir. À ce sujet Benjamin déclare que « la politique prime l'histoire ». Ainsi présent et avenir ressortent comme permettant au passé de réapparaître en tant qu'évaluation de lui-même et du présent. Le maintenant est pensé comme irruption de l'autrefois dans la conscience éveillée, et l'établissement des faits devient l'affaire du « ressouvenir ».

b. 2. La remémoration comme une expérience unique

La mémoire involontaire ou remémorer comme tisser

> On sait que, dans son œuvre, Proust n'a pas décrit une vie telle qu'elle fut, mais une vie telle que celui qui l'a vécu la remémore. Et encore cette formule reste approximative et beaucoup trop grossière. Car se joue ici le rôle essentiel, pour l'auteur qui se rappelle de ses souvenirs, n'est aucunement ce qu'il a vécu, mais le tissage de ses souvenirs, le travail de Pénélope de la remémoration. Ou bien ne faudrait-il pas plutôt parler d'un travail de Pénélope de l'oubli ? La *mémoire involontaire* de Proust n'est-elle pas, en effet, beaucoup plus proche de l'oubli que de ce que l'on appelle en général le souvenir ?[795]

La *mémoire involontaire* est une approche particulière du passé déterminée par le biais d'un acte qu'est la « remémoration », du latin *rememorari,* remettre en mémoire, évoquer ou rappeler. Le terme que Benjamin utilise en allemand pour désigner ce que l'on a traduit par remémoration était *Eingedenken,* qui s'oppose à *das Andenken,* le souvenir[796].

---

791 TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, Paris, p. 25.

792 « 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 se renverser 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 l'affaire 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. Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin, ce que Bloch perçoit comme l'obscurité de l'instant vécu, ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. Il y a un savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique],* [K, 1, 2], p. 405-406.

793 TIEDEMANN Rolf, *op. cit.,* p. 26.

794 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 2]*, p. 405.

795 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* Paris, Gallimard, 2000, p. 136.

796 « Remémoration : la remémoration (*Eingedenken*) s'oppose chez Benjamin au souvenir (*Andenken*). Cf. *Zentralpark*, 32a. La remémoration lie dans l'expérience (*Erfahrung*) mémoire collective et mémoire individuelle. Le souvenir est au contraire une relique, il est lié à l'expérience morte, c'est le complément de *l'Erlebnis*, de l'expérience vécue du choc. », LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 6,* p. 271.

En français remémorer est un verbe qui s'est substitué au terme *remembrer,* ayant signifié rassembler ou réunir quelque chose en un seul domaine. Le terme remémorer se transforme peu à peu jusqu'au XVe siècle, pour désigner l'acte commémoratif. L'acte de remémoration se métamorphose encore au cours du temps pour finir par s'appliquer au domaine de la mémoire, et donne, autour du XVIe siècle, la définition de l'action qui correspond à une reconstitution précise de souvenirs, ou comme une recomposition de faits établie à partir de souvenirs. La remémoration devient plus tardivement un terme repris par le domaine de la psychologie analytique, et qui finit par signifier ce qui concerne le rappel volontaire du souvenir.

Il s'agit pour nous de comprendre l'étoffe conceptuelle que Benjamin donne à la « remémoration », il applique cette notion au domaine de la philosophie de l'histoire, tout en reprenant et en modifiant quelques thèses du domaine de la psychanalyse. Dans l'économie de notre exposé cette notion se voit redoublée par la suite d'une dimension théologique. Dans le travail lié au souvenir proustien, le passé se détermine comme le produit de remémorations et non pas que comme le produit de ce que l'on nomme des souvenirs. La différence entre *ce qui fut* et *le tissage des souvenirs* est essentielle pour comprendre la différence, chez Proust, entre le souvenir et les éléments qui composent la remémoration. L'acte de la remémoration est lié à une *mémoire involontaire,* et ce que l'on nomme des souvenirs s'apparente à une *mémoire volontaire.*

La remémoration proustienne est définie à partir d'une action apparentée au « tissage ». Benjamin emprunte la figure de Pénélope pour illustrer la travail de la remémoration chez Proust. Mais dans la plume de Benjamin cette figure, cette « Pénélope de la remémoration », se change en une antithèse du souvenir, c'est-à-dire une « Pénélope de l'oubli ». Comment Pénélope, qui tisse un tapis qui s'apparente à celui de la mémoire, peut-elle tisser celui de l'oubli ? Comment faut-il comprendre le travail de l'oubli, au sein du travail de *la mémoire involontaire* ? Et en quoi, le tissage d'une « Pénélope de l'oubli » peut-il ressembler au tissage des remémorations de Proust et donc à son travail d'écriture ?

Quand Proust parle de *mémoire involontaire*, il désigne ce qui est transformé et se transforme dans l'acte de surgissement des souvenir. Dans L'*Odyssée,* Pénélope tisse chaque jour un linceul mortuaire pour Laërte roi d'Ithaque, et père d'Ulysse[797]. Son ouvrage est un acte désespéré, elle tisse un drap dans lequel sera enveloppé le corps de Laërte le jour où il viendrait à mourir. Objet sacré et dernière tâche obligatoire en tant que belle fille de Laërte, le tissage qu'elle entreprend chaque jour est défait par elle chaque nuit, de cette façon elle peut éviter son nouveau destin tragique. L'achèvement de ce tissage rendrait son destin définitif[798]. Dans le cas de Proust en quoi consiste le tissage de cette « Pénélope de la remémoration » ? De quelle façon est redéfini et achevé le destin de la mémoire qui émane

797 « « Jeunes hommes, mes prétendants, vous pressez mon mariage ; l'illustre Ulysse est mort ; attendez donc ue j'aie fini ce voile ; ne faites pas ue tous ces fils soient en pure perte ; ce sera le linceul du seigneur Laërte, le jour où il aura succombé sous le coup de la Mort cruelle. Ne faites point que quelqu'une des femmes d'Achaïe aille parler au peuple contre moi, indignée de voir sans suaire un homme qui gagna tant de biens » Voilà ce qu'elle disait et nous nous rendîmes, malgré la fierté de notre coeur. Alors le jour, elle tissait la grande toile, et , la nuit, elle défaisait son ouvrage, à la lumière des flambeaux. Ainsi, trois ans durant, elle sut cacher sa ruse et tromper les Achéens. », HOMÈRE, *Odysée, Chant II, Le voyage de Télémaque, l'Assemblée d'Ithaque*, Paris, Garnier Flammarion, 1965, p. 31-32.

798 « Puisqu'elle jura marier celui dont Laërte aura choisi comme époux pour elle ce linceul fini. C'est en défaisant son tissage qu'elle contourne ce destin dont elle ne veut pas, en défaisant la nuit l'image qu'elle tisse le jour qu'elle s'oppose à la loi d'Itaque. Comme le dit si justement Mlle. Prienne-Delforge, le tissage de Pénélope symbolisait le désir nostalgique et le deuil inoubliable. Selon Mlle. Prienne-Delforge « Pénélope bloque le temps à Ithaque, immobilise l'île jusqu'à ce que le héros revienne. », PRIENNE-DELFORGE Vinciane, « *I. Papadopoulou-Belmehdi, Le chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odyssée* », *Kernos* [En ligne], 1995, mis en ligne le 12 avril 2011, consulté le 04 août 2014 URL : http://kernos.revues.org/625

du tissage de la remémoration ? Et de quelle façon cette mémoire, en tant que mémoire de l'oubli, permet-elle de constituer une forme de redéfinition de l'expérience du présent qui semble se dessiner par la remémoration ?

Structure de la mémoire et description de l'expérience : Bergson

L'intérêt que Benjamin porte à la remémoration est déterminé par sa recherche autour de la compréhension des transformations des formes de perception au cours de la modernité. Pour Benjamin, l'acte de remémoration, chez Proust, prend sens dans l'économie d'une recherche autour de la « « véritable » expérience, par opposition à celle qui se dépose, comme un précipité dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation »[799]. Pour caractériser l'expérience vécue au cours de la modernité qui est celle d'un choc, Benjamin, se penche sur la question de la remémoration proustienne, qui est tout autant liée chez Proust à une lecture de Baudelaire qu'à une lecture de Bergson. Comme nous le verrons pour Benjamin à travers une lecture de Baudelaire le travail de recherche littéraire de Proust se transforme en une critique de l'expérience de la modernité qui se figure dans la poésie lyrique de celui-ci. Mais réussir à caractériser philosophiquement la transformation profonde de l'expérience s'avère être une tentative, que Benjamin, retrouve aussi chez Bergson. Ce dernier émet l'hypothèse que toute expérience possible est étroitement liée au mode de fonctionnement de la mémoire, sa « structure » s'avère être essentielle pour saisir à la manière dont peut s'effectuer l'expérience[800]. Chez Bergson la mémoire s'exprime comme préfigurant l'expérience, et l'expérience est décrite comme le produit d'un fonctionnement multiple de la mémoire. Au sein de l'expérience certains éléments s'énoncent comme « rigoureusement fixés par la mémoire » et servent à des actions utiles, d'autres, dans la pyramide renversée de la mémoire bergsonienne[801], s'accumulent dans sa grande base et restent « souvent inconscients ».

Cependant Bergson évacue toute analyse sociale et « historique » de la détermination de la mémoire, considérations qui sont essentielles à Benjamin[802]. Benjamin détermine l'expérience comme appartenant à la « tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée ». La valeur de la « tradition »[803] culturelle au cours de la modernité, du fait du phénomène de la reproductibilité technique de toute chose, est, selon lui, profondément ébranlée. Cette transformation produit ce qu'il caractérise comme une crise de la représentation, qui se répercute en une crise liée aux modes de transmission. L'authenticité comme ce qui définit une « tradition » de l'unique, ce qui la fonde et ce qu'elle transmet, est

799 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens* Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 151.

800 « C'est à un niveau bien supérieur qu'il faut situer *Matière et mémoire,* de Bergson, où les liens avec la recherche scientifique restent beaucoup plus étroits. Cet ouvrage est d'orientation biologique. Le titre même indique que l'auteur considère la structure de la mémoire comme un élément décisif pour une description philosophique de l'expérience. Effectivement 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. », *Ibid,* p. 151.

801 « Notre corps, avec les sensations qu'il reçoit d'un côté et les mouvements qu'il est capable d'exécuter de l'autre, est donc bien ce qui fixe notre esprit, ce qui lui donne le lest et l'équilibre. L'activité de l'esprit déborde infiniment la masse des souvenirs accumulés, comme cette masse de souvenirs déborde infiniment elle-même les sensations et les mouvements de l'heure présente ; mais ces sensations et ces mouvements conditionnent ce qu'on pourrait appeler l'attention à la vie, et c'est pourquoi tout dépend de leur cohésion dans le travail normal del'esprit, comme dans une pyramide qui se tiendrait debout sur sa pointe. », BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.* Septième édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 193.

802 « Assurément le propos de Bergson n'est aucunement de définir en un sens historique le caractère spécifique de la mémoire. Il rejette, au contraire, toute détermination historique de l'expérience. », *Ibid.*

803 BENJAMIN Walter, Œuvres *III, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935)*, p. 71.

déplacée par la valeur de l'objet en série. La valeur de la « tradition » culturelle de la modernité replace l'authentique par la reproductibilité. Ce qui est transmis n'est plus l'unique mais une expérience qui reflète la valeur d'un objet devenu marchandise et sa sérialité. Benjamin cherche à comprendre la forme d'expression, sociale et historique, au sein de l'expérience « individuelle » et « collective » de cette nouvelle forme de « tradition » et donc aussi de transmission.

L'idée d'une « tradition » et d'une transmissibilité de la culture permettent de lier ensembles les déterminations « collectives » et « privées » de l'« expérience » en tant que phénomène socialement et historiquement déterminé, puisque compris comme lié aux modes d'existence des collectivités humaines.

Benjamin reprend néanmoins quelques déterminations de la description de la mémoire bergsonienne. Chez Bergson la mémoire de l'intelligence, qui est une mémoire de l'utile, ou encore une mémoire sélective appartient à ce que Benjamin considère être la forme d'expérience qui correspond au mode d'existence des collectivités au cours de la modernité. Leur expérience est comprise comme l'« expérience inhospitalière et aveuglante, de l'époque de la grande industrie »[804] et est celle de l'*Erlebnis,* en tant qu'expérience vécue du choc. Chez Bergson la contrepartie de cette expérience émane comme celle d'une mémoire de l'inutile, en tant que totalité mnésique dans laquelle s'inscrivent dans leur ensemble toutes les expériences, et non pas que des bouts avantageux à l'action immédiate. Les expérience qui émanent de cette totalité sont celles que Benjamin définit en tant qu'*Erfahrung,* une expérience traditionnelle. Cette expérience qu'est celle de *l'Erfahrung* « complète » l'expérience vécue, « comme une sorte d'image consécutive spontanée ».

La définition de la mémoire à laquelle ouvre la conception bergsonienne de l'expérience, permet de comprendre ce qui émane, pour Benjamin, et de la remémoration proustienne, ainsi que de l'adresse à laquelle il fait aspirer Baudelaire à travers sa poésie, en tant qu'« image consécutive » de l'expérience du choc de la modernité. Ce qui équivaut à affirmer deux images différentes, et de différente complexité, qui se montrent au sein de deux expériences différentes, qui appartiennent à deux modalités différentes d'une seule mémoire. Ce qui affirme deux expériences, l'une utile et comme étant le reflet des besoins auxquels le monde matériel social et historique nous oblige à répondre, et l'autre différente, correspondant à une forme non déterminée qui garde chaque détail de chaque contact avec le monde, sans émettre un jugement sélectif sur ceux-ci.

Le tissage

Benjamin considère l'acte de remémoration proustienne comme un tissage, dans lequel « le souvenir est la trame et l'oubli la chaîne »[805]. De surcroît l'oubli s'affirme comme

804 « Il évite particulièrement de toucher de trop près à l'expérience même d'où est sortie son œuvre, ou plutôt contre laquelle elle a fait valoir son témoignage. Je veux dire : l'expérience inhospitalière et aveuglante, propre à l'époque de la grande industrie. Mais si son œil se ferme à celle-là, il s'ouvre à une autre expérience, qui la complète comme un sorte d'image consécutive spontanée. La philosophie de Bergson est une tentative pour détailler et fixer cette image consécutive. Par là même, elle renvoie immédiatement à l'expérience qui s'offre à Baudelaire, sans déguisement, dans la figure de son lecteur. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 151-152.

805 « Et ce travail de remémoration spontané, où le souvenir est la trame et l'oubli la chaîne, plutôt qu'un nouveau travail de Pénélope, n'en est-il pas le contraire ? Car ici c'est le jour qui défait ce qu'a fait la nuit. Chaque matin, lorsque nous nous réveillons, nous ne tenons en main, en général faibles et lâches, que quelques franges de la tapisserie du vécu que l'oubli à tissé en nous. Mais chaque jour, avec nos actions orientées vers des fins précises et, d'avantage encore, avec notre mémoire captive de ces fins, nous défaisons les entrelacs, les ornements de l'oubli. C'est pourquoi, à la fin de sa vie, Proust avait

le moteur de la mémoire involontaire, qui se définit comme le réservoir des expériences de l'*Erfahrung*. Ce qui appartient et à la mémoire collective et ce qui appartient à la mémoire individuelle se manifeste comme lié à une expérience traditionnelle (*Erfahrung*), au cours de la remémoration (*Eingedenken*). Au contraire le souvenir, en tant que souvenir utile, est lié à une forme sélective de l'expérience, (*Erlebnis*) comme expérience vécue du choc de la modernité, et exprime une expérience individuelle déliée de celle de la collectivité[806]. Nous nous demandons quelle est la fonction de l'oubli au sein de la remémoration ?

Dans les termes benjaminiens, à travers la remémoration Proust tisse la « nuit » quelque chose que le « jour » détruit[807]. Au moment du réveil quelques bribes du tissage de la nuit demeurent. Le tissage de la « nuit » est comprit comme une forme de « vécu » qui s'effectue au moyen de l'« oubli ». Si au « jour » correspond l'expérience vécue en tant qu'*Erlebnis,* alors celle-ci brouille les traces des quelques bribes du tissage de la nuit. La mémoire du « jour », qui est une mémoire « captivée par des fins », construit un vécu différent. L'« oubli » est ce qui au moment du réveil se montre comme l'atmosphère de l'entre-deux au cours duquel l'on diminue la distance entre les souvenirs du passé et l'expérience du présent, et donc s'affirme comme un raccourci de la distance qui nous sépare du contenu de la mémoire involontaire.

L'entre-deux du moment du réveil apparaît comme un moment de perte de repères et de retour à soi. La conscience du « jour » est apparentée à la conscience des souvenirs utiles « orientés par des fins ». Dans le tissage de « nuit » les expériences ne répondent pas aux mêmes fonctions que celles que la mémoire nous offre au moment du « jour ». Le « jour » on classifie, on agit dans le but de fins utiles et précises, survivre au monde moderne et subir à chaque instant son existence aliénante. Benjamin considère la recherche proustienne comme étant une mise à l'épreuve de « la théorie bergsonienne de l'expérience »[808], la confrontant de surcroît aux « conditions sociales actuelles » de l'expérience. Dans d'autres termes, Proust introduit une dimension historique dans la théorie philosophique de l'expérience bergsonienne. Cette expérience ne semble pas pouvoir s'effectuer spontanément, dans les « conditions sociales » de la modernité. Il s'agit d'un exercice auquel il faut se forcer, puisque la modernité ne produit, et ne se reproduit qu'à travers l'expérience vécue du choc.

Pour ce qui est du travail de la remémoration comme étant celui de l'« oubli », pouvons nous le caractériser comme ce qui correspond à une forme volontaire d'exclusion de l'image produite par la mémoire de l'utile ? Quelle est la nature de l'oubli qui sert de fibule à la trame des souvenir de la *mémoire involontaire* ? Nous disons trame pour parler de cette « chaîne »[809] qu'est l'oubli au sein du travail de *la mémoire involontaire*. Une chaîne est

---

changé le jour en nuit : dans une chambre obscure, à la lumière artificielle sans être dérangé, il pouvait consacrer toutes ses heures à son travail et ne laisser échapper aucune des arabesques entrelacées. », BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 136-137.

806 LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 6,* p. 271.

807 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* Paris, Gallimard, 2000, p. 136.

808 « *Matière et mémoir*e définit l'essence de l'expérience dans la durée de telle manière que le lecteur est forcé de se dire : seul l'écrivain sera le sujet adéquat d'une expérience comme celle-là. De fait, c'est bien un écrivain qui mit à l'épreuve la théorie bergsonienne de l'expérience. On peut considérer *À la recherche du temps perdu* comme l'essai d'une synthèse portant, dans ses conditions sociales actuelles, sur l'expérience telle que l'entendait Bergson. Car il faut de moins en moins escompter qu'elle se puisse instaurer par des voies naturelles. C'est là, au demeurant, une question dont Proust, dans son œuvre, ne refuse pas de débattre. Il introduit ainsi un élément nouveau, qui contient une critique implicite de Bergson. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 152.

809 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 136-137.

quelque chose qui tient ensemble, une attache. Si nous transposons la fonction de l'« oubli » en langage mécanique, on peut le définir ici comme une suite d'éléments qui servent à transmettre un mouvement, et la fonction de l'oubli devient celle de transmettre les mouvements de la trame que sont les souvenirs dans *la mémoire involontaire.* Dans le langage des tisserands, la chaîne est l'ensemble de fils d'un tissu disposés suivant la longueur, il s'agit de l'opposé de la trame. La trame est l'ensemble des fils passés au travers des fils de chaîne, dans le sens de la largeur, et rendent possible la construction d'un tissu ; ainsi l'entrecroisement des fils de trame entre les fils de chaîne permettent de construire un tissage, et donc de tisser.

La trame de la remémoration, que nous comprenons ici comme son contenu, est alors faite de morceaux réunis grâce à des éléments assemblées par l'« oubli ». Le tissage qu'est le travail de la remémoration, construit ainsi un mouvement d'images, dont l'articulation est l'« oubli » de l'utile, en tant qu'oubli délibéré du façonnement de l'intelligence qui nous permet d'agir sur la matière.

Conflit de mémoire

> L'opposition apparaît dès les premières pages de son volumineux ouvrage. Proust constate qu'il ne lui est resté, de longues années durant, que de pauvres souvenirs de cette petite ville de Combray où s'est écoulée une partie de son enfance. Avant que le goût de la madeleine, sur lequel il reviendra souvent ensuite, l'eût ramené un certain après-midi aux temps anciens, il s'était contenté de ce que pouvait lui fournir une mémoire réduite aux éléments que rappelle un effort d'attention. À cette mémoire volontaire, par conséquent, dont il déclare que « les renseignements qu'elle donne sur le passé n'évoquent rien de lui », ajoutant : « Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence son (*sic*) inutiles ».[810]

Il est ici nécessaire de noter que Benjamin définit chez Proust la *mémoire involontaire* comme étant en conflit avec *la mémoire volontaire*. Le travail de *la mémoire volontaire* fonctionne à l'opposé du travail de *la mémoire involontaire,* ce qui est traduit par Benjamin comme correspondant, chez Proust, l'un au « jour » et l'autre à « la nuit »[811]. L'oubli est lui aussi décrit comme une forme de « vécu », une expérience aussi importante et réelle que l'expérience qui correspond au fonctionnement de *la mémoire volontaire.* L'oubli ainsi que le souvenir sont donc essentiels à la tapisserie qu'est l'expérience en général. Proust affirme l'effort qu'il fournit pour réussir une forme de contact avec la mémoire involontaire, et investit sa recherche à l'encontre des considérations de Bergson.

Bergson considère qu'il existe une forme de « libre choix »[812] qui rend possible le contact avec la mémoire. Il affirme qu'il faut adopter « une attitude contemplative » pour réussir à atteindre ce que l'on peut considérer comme l'envers de la mémoire, et donc l'autre de celle qui correspond à la mémoire de la « vie active ». Proust en vue de ses efforts non conclusifs considère cette forme « contemplative », non pas dans les termes bergsoniens de « mémoire pure », mais comme une forme difficilement maîtrisable, et qu'il nomme

---

810 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 153.

811 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 136-137.

812 « Ce dernier [Bergson] ne manque pas de souligner l'opposition que la mémoire fait ressortir entre vie active et vie contemplative. Mais il suggère que l'adoption d'une attitude contemplative, permettant l'intuition du courant vital, serait affaire de libre choix. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 152. *Nous rajoutons.*

« mémoire involontaire »[813]. Ce qui est considéré, par Bergson, au sein de la mémoire, d'un côté comme relié à la « vie active » en tant que sélection, et dépendant de l'intelligence, et de l'autre à la « vie contemplative » comme mémoire pure est redéfini par Proust. Chez Proust la « mémoire volontaire » apparaît comme la seule à laquelle l'on puisse avoir une forme de contact à partir d'un libre choix, et la mémoire « involontaire » reste une forme de mémoire pure et non maîtrisable.

Pour Proust la mémoire volontaire est une mémoire utile, alors que la mémoire involontaire n'a pas de finalité distincte, sauf pour l'artiste dont il considère qu'il ne doit trouver qu'en elle la matière première de son art[814]. Selon cette perspective il semble que l'entièreté du vécu se dépose du côté involontaire de la mémoire, mais quand nous essayons de nous souvenir de quelque chose, couramment, n'émergent presque que des éléments qui appartiennent au coté volontaire et donc utile de la mémoire. La différence entre ces deux formes de mémoire s'exprime à travers la façon, et les raisons pour lesquelles, elles convient les mêmes contenus, ce qui les transforme profondément. On peut déjà affirmer que le travail de la mémoire ne semble pas être que celui d'un réservoir à souvenirs. Tout en étant une sorte de remise à souvenirs, la mémoire semble aussi avoir le pouvoir de convier des souvenirs de différente nature selon les occasions, faisant apparaître deux formes de mémoire, une volontaire et utile, une autre involontaire.

Pour Proust le côté involontaire de la mémoire est ce qui lui confère son authenticité[815]. La *mémoire volontaire* censure en quelque sorte le travail de la *mémoire involontaire.* La mémoire volontaire, utilise les expériences qui émanent du fond la mémoire involontaire mais n'en retient que ce qui est utile à l'action. Puisque pour agir il faut pouvoir discerner et distinguer, la mémoire volontaire ne garde que l'aspect extérieur des choses, leur écorce. La *mémoire volontaire* découpe les souvenirs, alors que *la mémoire involontaire* est un pur lien mnésique car elle oublie de faire des classifications utiles. Ce qui caractérise la remémoration proustienne s'affirme comme une forme de travail automatique de la mémoire, dans lequel les souvenirs sont « attirés » entre eux par leurs ressemblances.

La *mémoire volontaire* est essentiellement déterminée par des buts précis, alors que la *mémoire involontaire* se perd dans des méandres incessants de détails et de correspondances. Selon Proust la mémoire involontaire déroule la tapisserie de l'expérience d'un simple élan de vécu. Proust pense et définit l'acte créateur de l'artiste à partir des matériaux que seule la mémoire involontaire peut fournir. L'oubli de l'utile se présente alors comme le moteur et la matière de l'art, et comme ce qui permet aux correspondances entre souvenirs d'émerger. C'est alors la tapisserie de l'oubli qui permet à l'artiste de créer. L'acte de remémoration, chez Proust, n'est pas le fait de se souvenir de quelque chose, mais plutôt le lieu d'une revisite du passé.

La remémoration crée quelque chose de nouveau, car en elle se confrontent les choses du passé, dans une forme anachronique, qui les fait jaillir à partir des mêmes « sensations » mais dans des « circonstances » différentes. Cette présentation fait ressortir leur essence « extra- temporelle ». Benjamin emprunte la figure de Pénélope pour illustrer la travail de la remémoration chez Proust. Pour Benjamin Pénélope tisse alors le linceul de la remémoration (*Eingedenken*). Au sein de la mémoire involontaire en tant que siège des expériences de

813 « D'entrée de jeu, par la terminologie qu'il adopte, Proust indique que tel n'est pas son avis. Ce qui était, chez Bergson, mémoire pure, devient chez lui mémoire involontaire. D'emblée en face de cette mémoire involontaire, il situe la mémoire volontaire, qui dépend de l'intelligence. », *Ibid,* p. 152.
814 PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4.
815 *Ibid.*

l'*Erfahrung*, la mémoire semble se dessaisir du souvenir de l'expérience du choc. L'expérience du réveil, à laquelle correspond celle de la « remémoration », apparaît pour Benjamin comme une expérience qui réfute l'idée de « progressivité ». Expérience qui permet de : « Refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve »[816]. Comment s'opère le passage de l'individualité de la remémoration proustienne pour s'appliquer à celui de l'histoire et de l'« humanité délivrée »[817] des thèses *Sur le concept d'histoire* ?

b. 2. 1. Une mémoire séquentielle

La dynamique de la spontanéité

Chez Proust le contenu de la *mémoire involontaire*, quand il s'exprime par le biais de la remémoration, semble être parsemé de séquences. Ces séquences se succèdent les unes aux autres, et leur succession est déterminée par une forme d'*affinité* entre les « souvenirs involontaires »[818]. Proust affirme que les souvenirs involontaires sont « attirés par la ressemblance d'une minute identique ». Nous pouvons dire avec Proust que les éléments qui appartiennent à la *mémoire involontaire,* sont un composé qui contient « un exact dosage de mémoire et d'oubli »[819]. Aux yeux de Proust, cette posologie leur donne cette « griffe d'authenticité » qui les rend uniques. La séquentialité de *la mémoire involontaire* paraît être due aux « ressemblances » entre souvenirs involontaires. Comment la ressemblance détermine-t-elle la dynamique entre les souvenirs ? Proust tente de produire avec *À la recherche du temps perdu,* dans ses propres termes, « un essai comme d'une suite de romans de l'inconscient »[820]. *Est-ce que Proust entend par « roman de l'inconscient » un développement écrit à partir de données dont la provenance est celle de l'inconscient ?*

Nous pouvons définir un *essai* - qui dérive étymologiquement du latin *exagium* « pesée », et du latin *exigere* « expulser », puis « mesurer ou encore régler » - comme une forme de pesée. Cette recherche est dans le cas de Proust une pesée du temps perdu dans le souvenir remémoré. Le temps perdu est ce qui caractérise le contenu de la conception proustienne de « l'inconscient », et donc il s'agit en grande partie d'un essai autour de l'expérience qui correspond à ce contenu, en tant qu'expérience de l'oubli. La mémoire involontaire, dans ces différents « romans de l'inconscient », apparaît comme le support permettant un acte d'expression de la poésie de la mémoire. Il s'agit pour Proust de retrouver les traces, les expressions de *la mémoire involontaire,* pour pouvoir l'étudier.

Hasard

Selon Proust l'on accède seulement volontairement aux traces de la *mémoire*

816 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 3]*, p. 406.

817 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Paralipomènes et variantes sur « Sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse B*, p. 445.

818« Voyez-vous, je crois que ce n'est guère qu'aux souvenirs involontaires que l'artiste devrait demander la matière première de son œuvre. D'abord, précisément parce qu'ils sont involontaires, qu'ils se forment d'eux-mêmes, attirés par la ressemblance d'une minute identique, ils ont seuls une griffe d'authenticité. Puis ils nous rapportent les choses dans un exact dosage de mémoire et d'oubli. Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extra-temporelle , celle qui est justement le contenu du beau style, cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style seule traduit. », PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913*,* p. 4.

819 *Ibid.*

820 *Ibid.*

volontaire, qui est une forme de mémoire visuelle[821]. Les traces de la *mémoire involontaire* sont difficilement atteignables. Pour Benjamin ce qui caractérise, au sein de la modernité, le lien entre l'« individu » et ses « expériences » vécues est une forme de chemin tronqué, par des expériences qu'il ne peut assimiler comme étant les siennes, et à partir desquelles il ne peut pas faire des représentations de lui-même[822]. À partir de ces expériences, la mémoire qui en découle est aussi étrangère à l'individu que ses expériences. Selon Benjamin le « hasard » apparaît, à Proust, comme la seule possibilité pour que les expériences qui appartiennent à l'individu puissent l'atteindre, et donc le hasard s'affirme comme la seule possibilité qui reste à une mémoire involontaire pour s'exprimer.

Benjamin affirme que « les événement de notre vie intérieure ne possèdent point par nature [un] caractère inéluctablement privé »[823]. La crise de la représentation produite par les nouveaux modes d'existence de la modernité s'affirme comme une séparation entre les éléments extérieurs et l'intériorité de l'expérience. Les expériences que fait l'individu lui apparaissent comme inassimilables, car elles ne lui renvoient pas une image de lui-même. L'information se substitue à l'expérience traditionnelle, et efface par là son mode d'assimilation et de représentation. L'expérience traditionnelle s'« amoindrit » au profit de l'expérience vécue du choc. L'expérience vécue du choc barre alors la route à toute possibilité d'une mémoire involontaire d'exprimer ses virtualités créatrices. Au cours de la modernité le mode de transmission se transforme et remplace la forme de transmission qui émanait de celle du récit, ainsi qu'on l'a vu et le conteur, l'expérience collective qu'il rendait possible et la forme d'une mémoire comme partage disparaissent, et le cours de l'expérience chute[824] au plus bas de ses possibilités représentatives pour un être qui cherche à se penser en être générique.

> Le journal représente un des nombreux indices d'un tel amoindrissement. Si la presse avait eu pour dessin de permettre au lecteur d'incorporer à sa propre expérience les informations qu'elle lui fournit, elle serait loin de compte. Mais c'est tout le contraire qu'elle veut, et qu'elle obtient. Son propos est de présenter les événements de telle sorte qu'ils ne puissent pénétrer dans le domaine où ils concerneraient l'expérience du lecteur. Les principes de l'information journalistique (nouveauté, brièveté, clarté et surtout absence de toute corrélation entre les nouvelles prises une à une) contribuent à cet effet, exactement comme la mise en page et le jargon journalistique (Karl Kraus ne s'est pas lassé de démontrer à quel point ce jargon paralyse chez le lecteur le pouvoir de représentation)[825].

L'idée d'une paralysie de la représentation apparaît comme une forme d'incapacité au sein de l'expérience vécue. Cette insuffisance s'applique à la forme et au contenu de ce qui s'exprime comme expérience pour les collectivités éclatées. Au cours de la modernité l'unique se substitue par un multiple toujours le même, calibré et dosé, et au niveau de l'expérience, l'existence en série de toute chose ébranle la forme de production de la mémoire, et la forme de la transmission qui lui correspond. La collectivité sociale éclatée est produite et reproduite par une forme d'expérience calibrée inhérente au multiple en série. L'information, rapide et légère, et contribue à l'éducation de l'expérience en tant qu'expérience vécue. Pour Benjamin les traces de ces expériences sans expérience, les traces

821 *Ibid.*

822 « Selon, Proust, c'est pur hasard si l'individu reçoit une image de lui-même, s'il peut se rendre maître de son expérience. Cet appel au hasard n'a rien qui aille de soi. Les événements de notre vie intérieure ne possèdent point par nature ce caractère inéluctablement privé. Il ne l'acquièrent que dans la mesure où les chances diminuent de voir les éléments extérieurs s'assimiler à notre expérience. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 153.

823 *Ibid.*

824 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov*, p. 115.

825 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 153-154.

de l'expérience vécue s'amoncellent dans la mémoire volontaire de l'humanité subjuguée par l'existence en série de multiplicités d'objets devenus marchandise. Face de cette réalité écrasante la mémoire involontaire s'affirme quasiment comme une sorte d'impossibilité théorique.

L'information, qui correspond à un stade particulièrement développé des forces productives mécanisées, remplit facilement son rôle reproductif et destructeur, car aidée de la technique, elle peut répéter son contenu un nombre inégalables de fois[826]. Au rôle de la parole au sein de l'expérience traditionnelle, de l'écoute et de sa répétition transformée à l'image de l'expérience du récepteur et de son monde, se substitue désormais le récit et l'écrit journalistique qui s'occupent de la transmission en répétant le même contenu devenu un chiffre pour tout ses récepteurs. Ces derniers entendus eux aussi comme des équivalents, et donc comme des chiffres.

La transmission du chiffre, à partir du faux-nouveau, et du fait divers, fondent l'évacuation de la transmission de l'expérience du domaine de la « tradition » de l'unique et du particulier, et fait naître une transmission de ce qui s'affirme désormais comme expérience vécue du choc. Cette nouvelle modalité de la transmission de l'expérience forme une solide et « étanche cloison » entre l'« expérience » et « l'information »[827]. Le mode d'existence sociale qui s'accordait à reproduire l'expérience traditionnelle, en tant que le récit, en tant qu'échange, comme effort d'écoute et de restitution, est mis en « concurrence », voir détrôné et mis en échec, par la forme de reproduction et de transmission inhérente à ce qui s'affirme comme « information ».

L'expérience traditionnelle ne ressort pas seulement comme ayant chuté, mais elle fait l'objet d'une « dégradation croissante » et profonde[828]. Cette dégradation de l'expérience traditionnelle se montre ici comme étant la conséquence d'une transformation historique et sociale profonde – le produit d'une métamorphose des moyens de transmission de l'expérience – dont le résultat est celui d'une modification des modes d'existence des collectivités humaines. Les modes d'existence et de transmission de l'expérience se voient alors substitués par les techniques de reproduction. Pour Benjamin cette parole en tant qu'« information », véhicule un mode technique de reproduction de l'expérience, propre au contexte technique et social de la modernité, et se substitue au « récit » jusqu'à dans ses bases primaires émotionnelles dans la « sensation ».

> Toutes ces formes, chacune à leur manière, se détachent du récit, qui est une des formes les plus anciennes de communication. À la différence de l'information, le récit ne se soucie pas de transmettre le pur en-soi de l'événement, il l'incorpore dans la vie même de celui qui raconte, pour le communiquer, comme sa propre expérience, à celui qui écoute. Ainsi le narrateur y laisse sa trace, comme la main du potier sur le vase d'argile.[829]

L'information apparaît désormais comme le contenu de la mémoire des collectivités éclatées de la modernité. Ce qui contribue à favoriser son éclatement tout en offrant à la place des expériences qui véhiculent cette même forme éclatée.

Dans ces conditions, l'expérience vécue, liée aux modes d'existences des collectivités

826 « La cloison étanche dressée entre l'information et l'expérience tient également à ce que l'information ne pénètre d'avantage dans le domaine de la « tradition ». Les journaux sont tirés en multiples exemplaires ; ils ne fournissent guère à ses lecteurs des histoires qu'ils puissent ensuite raconter aux autres. Du point de vue historique, il y a concurrence entre diverses formes de communication. », *Ibid.*, p. 154.

827 *Ibid.*

828 « Lorsque l'information se substitue à l'ancienne relation, lorsqu'elle-même cède la place à la sensation, ce double processus reflète la dégradation croissante de l'expérience. », *Ibid.*

829 *Ibid.*

éclatées, dont l'intégralité de la mémoire collective est relayée par le biais de l'information, produit cette forme de mémoire qu'est la mémoire volontaire. Cependant Benjamin affirme que ce « hasard » auquel Proust attribue la possibilité de la narration des souvenirs involontaires, « garde la marque des circonstances mêmes qui [ont] suscitée » la création de la notion de « mémoire involontaire »[830]. La « mémoire involontaire » se définit ici comme une mémoire individuelle, qui est aussi un produit des transformations du mode de transmission dû aux conditions d'existence de la collectivité au sein de la modernité. La mémoire involontaire « appartient à l'inventaire de la personne privée dans les multiples aspects de son isolement ». L'expérience au cours de la modernité subit des modifications structurelles profondes.

On retrouve au sein de la structure de ce que Benjamin considère comme expérience traditionnelle une forme de jonction nécessaire entre des éléments, qui au sein de l'expérience vécue de la modernité ne communiquent plus. L'expérience traditionnelle, telle qu'elle se présente dans l'analyse du conte, permet de joindre dans l'exercice du récit, autant pour le récepteur que pour l'émetteur, « les contenus du passé individuel », et les « contenus du passé collectif ». Le récepteur à l'écoute du récit traduit à travers ses expériences individuelles ce qu'il peut recevoir du récit. Le conteur en tant qu'émetteur fait du récit en lui-même ce qu'il peut y restituer. La narration en tant que telle est définie comme le résultat d'un sans nombre de répétitions qui nourrissent la trame de la mémoire collective, par l'ensemble des possibilités ouvertes par la totalité des expériences individuelles, qui donnent naissance à une expérience partagée et collective au sein du récit restitué.

La mémoire volontaire correspond à une mémoire qui reproduit l'expérience vécue, et s'affirme comme mémoire visuelle. Cependant pour Proust la vérité du passé est contenue dans des dimensions sensorielles différentes de celles de la mémoire volontaire, et est liée tout autant à l'odorat, au goût, au toucher, qu'à l'ouïe. Un souvenir volontaire, utile, se montre comme le produit d'une « mémoire de l'intelligence et des yeux »[831] et s'offre dépourvu d'un grand nombre d'informations sensorielles essentielles, raison pour laquelle Proust dit que la *mémoire volontaire «* ne nous donne du passé que des faces sans vérité ». Quelle est alors cette « vérité » du passé que permet d'atteindre par hasard la remémoration ?

La conscience et le souvenir

La *mémoire involontaire* semble offrir des contenus liés au souvenirs volontaires, et

830 « Dès le début il se heurtait à une tache élémentaire : raconter sa propre enfance. Il en mesura toute la difficulté en attribuant au pur hasard le simple fait qu'une telle narration fût possible. C'est à ce propos qu'il élabora la notion de mémoire involontaire. Cette notion garde la marque des circonstances mêmes qui l'ont suscitée. Elle appartient à l'inventaire de la personne privée dans les multiples aspects de son isolement. Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif. », *Ibid.,* p. 154-155.

831 « Pour moi, la mémoire volontaire, qui est surtout une mémoire de l'intelligence et des yeux, ne nous donne du passé que des faces sans vérité ; mais qu'une odeur, une saveur retrouvées dans des circonstances toutes différentes, réveillent en nous, malgré nous, le passé, nous sentons combien ce passé était différent de ce que nous croyions nous rappeler, et que notre mémoire volontaire peignait, comme les mauvais peintres, avec des couleurs sans vérité. Déjà, dans ce premier volume, vous verrez le personnage qui raconte, qui dit : « Je » (et qui n'est pas moi) retrouver tout d'un coup des années, des jardins, des êtres oubliés, dans le goût d'une gorgée de thé où il a trempé un morceau de madeleine ; sans doute il se les rappelait, mais sans leur couleur, sans leur charme ; j'ai pu lui faire dire que, comme dans ce petit jeu japonais où l'on trempe de ténus bouts de papier qui, aussitôt plongés dans le bol, s'étirent, se contournent, deviennent des fleurs, des personnages, toutes les fleurs de son jardin, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église, et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de sa tasse de thé. », PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4.

qui sans être nécessairement nouveaux, émergent dans des « circonstances » différentes, et ouvrent par là sur toute une gamme de notes qui s'accordent différemment aux les tonalités d'un même élément du souvenir. Proust cherche à pénétrer et à exprimer ce qui est signifié dans ces détails. Les détails fondent la spécificité des souvenirs involontaires, ils sont mis de côté par la mémoire volontaire qui ne véhicule que des informations comme des formes évidées de leurs contenus. Pour Proust, c'est à travers des détails que la mémoire appelle des souvenirs, et donc à partir d'« une odeur » ou encore d'« une saveur », et le détail des sens fait rejaillir différemment le passé dans la remémoration. Proust atteste que tout les efforts de l'intelligence son vains, et que jamais l'intelligence ne peut réussir à forcer un passage pour accéder au contenu de la mémoire involontaire.

> C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tout les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel […], que nous ne soupçonnons pas ». L'intelligence offre des souvenirs dont le contenu « ne conserve rien du passé.[832]

Benjamin voit dans cette impossibilité, une corrélation entre la théorie freudienne du souvenir et celle de Proust[833]. Cette corrélation n'a en aucun cas, pour Benjamin, le but de « démontrer » les hypothèses freudiennes, mais de permettre, à partir de celles-ci, d'établir une forme de relation « entre la mémoire (entendue comme *mémoire involontaire*) et la conscience »[834]. Il s'agit pour Benjamin de comprendre les corrélations et « la fécondité pour des faits objectifs [*Sachverhalte*] »[835] au sein de la fonction de la mémoire vis-à-vis de l'expérience aliénée. Il faut noter, pour comprendre les corrélations qui vont suivre, le lien entre les faits objectifs et leur fonction par rapport aux teneurs de vérité. Jean Lacoste suggère ce lien à travers l'évocation des « fait objectifs » [*Sachverhalte*], par lesquels Benjamin fait référence aux « teneurs de vérité » [*Wahrheitsgehalte*] dont l'objet est le travail de recherches du critique littéraire, par rapport à celui du commentateur qui cherche des « faits »[836]. Que s'affirme ici en tant que fait objectif, pour la constitution d'une analyse

---

832 « Le texte classique sur la « mémoire involontaire » chez Proust – prélude à la description de l'effet de la « madeleine » sur le narrateur : « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux … À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose … Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray … Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tout les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel …, que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas. ». », PROUST Marcel, Du côté de chez Swann, I, p. 67-69 in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 8a, 1]*, p. 420-421.

833 « Lorsqu'on cherche à déterminer de façon plus concrète ce qui, dans la « mémoire de l'intelligence » telle que la conçoit Proust, apparaît un sous-produit de la théorie bergsonienne, on est renvoyé à Freud. Dans son essai paru en 1921, *Au delà du principe de plaisir*, Freud établit une corrélation entre la mémoire (entendue comme mémoire involontaire) et la conscience. L'auteur présente cette corrélation à titre d'hypothèse. Les réflexions que nous allons y rattacher ne se proposent point de la démontrer. Elles n'ont pour objet que d'en éprouver la fécondité, à propos de certains faits fort éloignés de ceux auxquels songeait Freud en présentant sa conception. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, 2002, p. 155.

834 *Ibid.*

835 « Si l'on cherche à déterminer plus concrètement ce qui, dans la *mémoire de l'intelligence* » de Proust, apparaît être un sous-produit de la théorie bergsonienne, il convient d'en revenir à à Freud. En 1921 était publié l'essai *Au delà du principe de plaisir*, qui établit une corrélation entre le mémoire (au sens de *mémoire involontaire*) et la conscience. Cette corrélation est présentée sous forme d'hypothèse. Les réflexions qui vont suivre n'auront pas pour tâche de la démontrer. Elles se contenteront d'en éprouver la fécondité pour des faits objectifs [*Sachverhalte*] fort éloignés de ceux auxquels Freud pensait en présentant sa conception. », BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Edition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, Paris, La fabrique, 2013, p. 955-956.

836 « *Faits* : Benjamin écrit *Sachverhalte*. Sur l'opposition entre *Sachverhalt* et *Wahrheitsgehalte,*voir l'article sur les *Affinités électives* dans *M.V.,* p. 161. Benjamin oppose le commentateur qui cherche des « faits » et le critique qui cherche des *Warhheitsgehalte,* des « teneurs de vérités ». », LACOSTE Jean Note n°8, *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire,*

de la forme de l'expérience vécue du choc et de l'oubli, à travers les données de la mémoire volontaire, en tant que trace mnésique que forme l'individualité du sujet morcelé de la modernité, le sujet de la masse ?

La distinction entre les deux mémoires, volontaire et involontaire, permet de mieux distinguer la fonction des souvenirs de la mémoire volontaire et la destiné des impressions qui deviennent mémoire involontaire. Benjamin se réfère aux travaux de Theodor Reik pour établir la fonction première des souvenirs volontaires comme ayant le pouvoir de « désintégrer » des impressions contenues dans la mémoire[837]. La fonction de la mémoire volontaire est de barrer l'accès direct des souvenirs involontaires à la conscience, et la mémoire involontaire est alors définie comme l'ensemble des expériences. La mémoire volontaire a une fonction protectrice.

Il y a dans les hypothèses freudiennes une forme d'exclusion et de lien entre la mémoire et la conscience. Il apparaît, selon Freud, que dès qu'un fait devient conscient il ne peut devenir mémoire, ou encore on peut dire que la mémoire s'arrête là où commence la conscience. La trace « mnésique » disparaît lorsqu'elle devient consciente. Pour Freud, les événements les plus « intenses » ne parviennent pas à la conscience. Benjamin traduit ces hypothèses pour signifier que, chez Proust, la plus grande partie des éléments de l'expérience, qui se déposent dans la mémoire involontaire, sont des éléments qui n'ont pas « été expressément et consciemment « vécus » par le sujet »[838]. Cependant il y a tout de même une forme de pont entre le souvenir involontaire et la mémoire, qui s'effectue à travers des processus mnésiques corporels[839].

Ces processus mnésiques corporels correspondent, chez Proust, à une mémoire liée aux membres du corps, et ils s'expriment à travers une forme de mémoire imagée, comme si des images se déposaient dans les membres corporels. À travers les souvenirs involontaires ces images s'imposent à la conscience « sans obéir à aucun signe » d'appel manifeste. Il y a donc, chez Proust, « une mémoire involontaire des membres » de la même manière qu'il y a une mémoire involontaire liée aux différents sens.

Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 271-272.

837 « Mais certains de ses disciples pourraient bien avoir rencontré de tels faits. Les arguments par lesquels Reik développe sa théorie de la mémoire rejoignent en partie la distinction proustienne entre l'évocation spontané et l'évocation volontaire. Pour lui, en effet, « la mémoire a pour fonction de protéger les impressions. Le souvenir vise à les désintégrer. La mémoire est essentiellement conservatrice, le souvenir est destructeur » [Theodor Reik, *Der überraschte Psychologue. Ueber Erraten une Verstehen unbewusster Vorgänge*, Leiden, 1935, p. 132. [T. Reik, *Le psychologue surpris. Deviner et comprendre les processus inconscients*, trad. fr. de D. Berger, Paris, 1976, p. 154]]. Ces développement se fondent sur le principe de Freud selon lequel « la conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique » [Sigmund Freud, *Jenseits des Lustprinzips,* Vienne, 1923, p. 31. [S. Freud, *Essais de psychanalyse*, trad. fr. de S. Jankélévitch, Paris, 1976, p. 31]]. Son caractère propre, par conséquent, tiendrait à « cette particularité que le processus d'excitation ne produit pas en elle, comme il fait dans tous les autres systèmes psychiques, une modification durable de ses éléments, mais s'évanouit pour ainsi dire par le fait qu'il devient conscient. »[*Ibid*, p. 31-32. [trad. fr., p. 31]]. », BENJAMIN Walter*, Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme, Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 155-156.

838 « La formule fondamentale, où s'exprime l'hypothèse freudienne, est qu'« une seule et même excitation ne peut à la fois devenir consciente et laisser une trace économique dans le même système »[*Ibid*, p. 31. [trad. fr., p. 31]]. Les restes de souvenirs « les plus intenses et les plus durables » « sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience »[*Ibid*, p. 30. [trad. fr., p. 30]]. Ce qui, en langage proustien, signifie ceci : ne peut devenir élément de la mémoire involontaire que ce qui n'a pas été expressément et consciemment « vécu » par le sujet. Thésauriser, à partir des processus d'excitation, « des traces durables qui forment la base de la mémoire », ce serait là pour Freud un rôle réservé à « d'autres systèmes », qu'il faut considérer comme différents de la conscience. », *Ibid.*, p. 156-157.

839 « De ces autres systèmes, il est maintes fois question chez Proust. Pour les figurer, il recourt avec une particulière prédilection aux membres du corps, et il ne se lasse point d'évoquer les images mnésiques qui se trouvent déposées en eux, montrant comment, sans obéir à aucun signe de la conscience, ces images s'imposent immédiatement à elle dès qu'une cuisse, un bras ou une omoplate retrouvent involontairement, chez le dormeur, la position qu'ils eurent autrefois. La mémoire involontaire des membres est un des thèmes favoris de Proust […]. », *Ibid.*, p. 157.

b. 3. L'image proustienne

Proust vise à retrouver à travers des « odeurs » et des « saveurs » un chemin d'accès à la mémoire involontaire. Le passé à travers le détail des sens, est « réveillé », et par là même réapparaît différemment de ce que la mémoire volontaire présente comme étant la vérité du passé. Est-ce cet écart entre le passé remémoré et le passé de la mémoire volontaire, cette différence, ce qui permettra par la suite à Benjamin d'édifier la dynamique entre l'Autrefois et le Maintenant ? Pour Proust l'enchaînement entre souvenirs involontaires se produit à travers, par exemple, un même goût, retrouvé dans des « circonstances » différentes. À travers la complexité et la délicatesse du « goût d'une gorgée de thé où il a trempé un morceau de madeleine » le personnage de Proust retrouve des années de souvenirs enfouis. Ces mêmes souvenirs ne se présentent pas de la même manière pour la mémoire utile, ou encore n'apparaissent tout simplement pas à travers elle.

La séquentialité délirante de la mémoire involontaire proustienne permet aux souvenirs de réveiller le passé à travers des objets, des membres du corps, et des odeurs qui d'ordinaire ne remplissent qu'une fonction utile et pratique. Des mondes entiers de souvenirs se réveillent par la similitude entre les goûts. Le passé est amené à réapparaître autrement que ce que l'on croyait être sa vérité. Le premier volume de la recherche, *Du côté de chez Swann*, ouvre la série d'essais avec la figure d'une conscience capable de flâner dans le passé. Les remémorations permettent à des séquence entières de souvenirs d'affleurer à la conscience, à travers une tasse de thé, par laquelle émerge un jeu japonais aux fleurs d'un jardin, enchaînant pour finir avec les images du village d'enfance[840]. La séquentialité, en tant que lien entre souvenirs, aurait pu être différente, les ressemblances auraient pu amener l'attention de la mémoire à faire émerger d'autres détails et d'autres liens. Le passé remémoré est une forme mouvante de récit qui s'applique à des souvenirs qui semblent prendre vie.

Pour Proust cette œuvre qu'est la remémoration doit être différenciée d'un travail raisonné de la mémoire[841]. Certes il y a du raisonnement dans l'écriture en tant que telle, l'usage des mots en est bien la preuve. Mais pour Proust son expérience d'écriture consiste dans une forme d'attention particulière, celle d'être à l'écoute de ce qu'il sent à travers des « éléments fournis par [sa] sensibilité », une sensibilité à quelque chose qui se trouve « au fond de [lui] même ». Proust rattache cette expérience à celle d'une écriture inspirée par des éléments de l'inconscient. Retranscription qui consiste à capter certaines données qui n'apparaissent pour la conscience que comme un murmure, comme « un motif musical » lointain. Il affirme la réalité de la *mémoire involontaire* et de son contenu, en argumentant qu'elle est plus réelle que ce que nous acceptons comme connaissances que nous n'avons pas découvert nous mêmes. La mémoire involontaire permet de saisir un contenu d'une « qualité » différente que celui fourni par la mémoire volontaire. Il défend sa recherche à travers l'idée que l'artiste peintre voit des choses simples, choses que les autres ne voient pas. L'artiste à travers son lien à la mémoire involontaire permet d'accéder à des réalités différentes, en ouvrant à l'expérience l'expression « d'un univers de plus »[842].

---

840 PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4.

841 « Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre, poursuit M. Marcel Proust, c'est qu'il n'est à aucun degré une œuvre de raisonnement, c'est que ses moindres éléments m'ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d'abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire ? un motif musical. Il me semble que vous pensez qu'il s'agit de subtilités. Oh ! non, je vous assure, mais de réalités au contraire. Ce que nous n'avons pas eu à éclaircir nous-mêmes, ce qui était clair avant nous (par exemple des idées logiques), cela n'est pas vraiment nôtre, nous ne savons même pas si c'est réel. C'est du « possible » que nous élisons arbitrairement. D'ailleurs, vous savez, ça se voit tout de suite au style. », *Ibid.*

L'univers de la remémoration comme une tapisserie de l'illimité

L'acte de remémoration, chez Proust, est à l'image souhaitée de son roman, un ouvrage de 1.500.000 mots « en un seul volume à deux colonnes et sans un alinéa »[843]. À travers la remémoration émerge une forme de mémoire par laquelle le passé se transfigure en une suite de souvenirs qui peuvent le rendre inépuisable. Un souvenir involontaire est aussi vaste que la totalité du roman de Proust, et que la totalité de sa mémoire.

> - Je ne publie qu'un volume, *Du côté de chez Swann*, d'un roman qui aura pour titre général *À recherche du temps perdu.* J'aurais voulu publier le tout ensemble ; mais on n'édite plus d'ouvrages en plusieurs volumes. Je suis comme quelqu'un qui a une tapisserie trop grande pour les appartements actuels et qui a été obligé de la couper.[844]

La grandeur de l'œuvre de Proust traduit vraisemblablement cet illimité qu'est l'événement remémoré[845]. Le contenu que fournit un événement vécu est clos, il est fini, et se rapporte à « l'expérience vécue » [*Erlebnis*]. L'élément remémoré est, au contraire, pensé comme « sans limites », il est une forme de seuil par où le temps s'extériorise autrement. Le souvenir remémoré est, selon Benjamin, « une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi »[846]. L'élément remémoré est une clé, qui donne lieu à une traduction différente des contenus liés au passé, qui resurgissent au présent de l'expérience, ce qui fait penser à l'idée d'un tissage et d'un entrecroisement de la mémoire involontaire lié à l'idée d'une séquentialité illimité entre les souvenirs.

Pour Benjamin « l'unité du texte n'est que l'acte pur de la remémoration elle-même », et il affirme par là une forme d'objectivité extérieure propre à la remémoration. La forme séquentielle de celle-ci apparaît et par le biais d'arrêts inhérents à l'intrigue, et à l'effort de l'auteur pour communiquer l'unité qu'est la mémoire involontaire comme « motif de l'envers de la tapisserie » qu'est le texte. La réalité transmise par la remémoration ressort presque comme dépassant la personne de l'auteur, mais la mémoire involontaire se montre comme s'extériorisant à travers lui. Ce qui nous amène à conclure sur l'idée de roman de l'inconscient, en tant qu'essai par lequel Proust affirme aussi une forme d'expression de quelque chose de réel qui le dépasse, et dont la réalité est elle-même un illimité.

b. 3. 1. La mémoire involontaire et l'entrecroisement

La question de l'entrecroisement des éléments dans *la mémoire involontaire* est essentielle dans le développement de la conception de l'image dialectique chez Benjamin. Cette conception est déterminé par l'idée de *remémoration* proustienne, ainsi que d'une perte de l'expérience collective substituée de plus en plus par l'expérience vécue du choc. Cette expérience est en partie ce qu'atteint l'exercice de la *mémoire involontaire* de Proust. Mais en

842 « Le style n'est nullement un enjolivement, comme croient certaines personnes, ce n'est même pas une question de technique, c'est – comme la couleur chez les peintres – une qualité de la vision, la révélation de l'univers particulier que chacun de nous voit, et que ne voient pas les autres. Le plaisir que nous donne un artiste, c'est de nous faire connaître un univers de plus. », *Ibid.*

843 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne*, p. 137.

844 PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4.

845 « Car un événement vécu est fini, il est à tout le moins confiné dans la seule sphère de l'expérience vécue, tandis qu'un événement remémoré est sans limites, parce qu'il n'est qu'une clé pour tout ce qui a précédé et pour tout ce qui a suivi. Et dans un autre sens encore, c'est le souvenir ici qui prescrit rigoureusement le mode de tissage. Car l'unité du texte n'est que l'acte pur de la remémoration elle-même. Non la personne de l'auteur, moins encore l'intrigue. On peut même dire que les intermittences de cette dernière sont seulement l'envers du continu de l'acte de remémoration, le motif de l'envers de la tapisserie. », BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 137.

846 *Ibid.*

partie seulement car Benjamin cherche à comprendre les fondements de l'expérience au sein d'une société de masse.

Le temps de l'illimité : Inversion et entrecroisement

> L'éternité sur laquelle Proust ouvre quelques fenêtres repose sur l'entrecroisement des aspects du temps, non sur le temps limité. Ce qui intéresse vraiment Proust est le cours du temps sous sa forme la plus réelle, autrement dit celle de l'entrecroisement, qui jamais ne s'impose plus ouvertement que dans l'intériorité du souvenir et dans l'extériorité du vieillissement.[847]

Pour caractériser la temporalité proustienne décrite dans l'activité de la *mémoire involontaire*, Benjamin distingue deux rythmes temporels différentes. Il y a d'un côté le temps de l'« éternité » et de l'autre le « temps limité ». Le « temps limité » délimite, et ne permet pas de concevoir des liens entre les souvenirs autres qu'à travers une forme de linéarité chronologique du temps. Il s'agit d'une temporalité dans laquelle les instants de temps apparaissent comme figés. Tout ce qui relève d'une temporalité du « temps limité » se retrouve comme immuable, il s'agit d'une temporalité d'archive. Au sein de cette temporalité tout est achevé, en elle rien ne change, elle donc est relative à une forme de mémoire de la conservation. Un formol d'instants de temps qui ne peuvent s'entremêler ni communiquer entre eux. À différence du « temps limité », la temporalité de l' « éternité », chez Proust, est une forme illimité du temps. Elle est une temporalité dans laquelle les souvenirs du passé peuvent encore se transformer.

Au sein de la conception de l'éternité proustienne il y a, entre les souvenirs qui composent le passé, du mouvement encore possible. Il semble qu'ils peuvent partager des détails entre eux. La forme de mémoire à laquelle ils sont liés, son fonctionnement, est celui de « l'entrecroisement ». Chez Proust, cette forme temporelle est une forme ouverte de temps. Cette éternité est définie comme reposant sur une dynamique proche du tissage, au sein de la quelle les souvenirs émergent et s'expriment sous forme de réseaux. En elle il n'y a jamais un souvenir clos et achevé, qui puisse exister tout seul, mais *des* souvenirs, et ces souvenirs multiples existent en relation avec d'autres sous forme d'entrelacs. Cette forme de mémoire constitue une forme non limité entre les moments du temps, dans laquelle des souvenirs d'époques différentes peuvent se croiser.

Au sein de la mémoire involontaire les époques ne clôturent pas les souvenirs, au contraire une époque peut communiquer avec une autre par le biais de ressemblances entre souvenirs. À travers cette forme d'illimité ouverte par Proust, les souvenirs peuvent se transformer en apparaissant dans des circonstances différentes. Dans ce contexte l'entrecroisement permet aussi d'inverser « le cours du temps »[848]. Le temps, à travers la remémoration qui ouvre sur une dimension de l'« éternité », se distend, s'étire, se coupe et se colle à des moments surprenants. Au contraire le « temps limité » semble être une temporalité linéaire, dans laquelle les éléments qui le composent se succèdent chronologiquement, ce qui constitue l'unique principe de leur montage. À travers la temporalité finie du temps, le passé se définit alors comme une accumulation d'événements qui avancent vers le présent, les souvenirs demeurent comme appartenant à un passé, qui, lui, demeure comme fini et achevé. L'inversion du « cours du temps » inhérente à la temporalité de l'entrecroisement, de l'illimité, semble être une forme par laquelle le passé peut réapparaître dans l'actualité du présent, et se rejouer à nouveau.

847 *Ibid.,* p. 149
848 *Ibid.*

Benjamin affirme que Proust réussit à inverser « le cours du temps sous sa forme la plus réelle », en énonçant par là que la forme « la plus réelle » d'expression du cours du temps expérimenté est celle d'une *expérience* du cours du temps dans le souvenir involontaire. L'expérience du cours du temps à travers la mémoire involontaire est ici définie à travers une forme d'entrecroisement possible des moments du temps. Pour Benjamin « l'intériorité du souvenir » constitue l'expression la plus claire, avec « l'extériorité du vieillissement », et la plus réelle du cours du temps. L'entrecroisement du cours du temps qui se produit entre ces deux réalités, celle du vieillissement et celle du souvenir, entre l'intériorité et l'extériorité du souvenir, fondent la réalité de l'inversion du cours du temps.

Il s'agit ici d'une expérience « intérieure » du cours du temps, qui peut aussi être définie comme la forme qui correspond à *l'expérience intérieure* de la temporalité du souvenir involontaire. Benjamin semble décrire la réalité du cours du temps par l'expérience que l'on peut faire de lui. Dans l'« extériorité », à travers le passage du temps, et son accumulation, c'est-à-dire le vieillissement, Benjamin voit une forme de possibilité d'expérience de l'entrecroisement. Vieillir apparaît comme une forme d'accumulation de temps déposé en nous, et par là, le vieillissement devient aussi la possibilité d'inverser le cours du temps. Une inversion du temps s'entend ici comme le fait de pouvoir comprendre le temps de l'illimité à contre-courant. L'écart entre le temps écoulé et le temps remémoré devient la condition de possibilité de la *mémoire involontaire.* Ce n'est que parce que le temps s'est écoulé, et qu'il existe une forme d'expérience des souvenirs dans l'entrecroisement, que ces souvenirs peuvent être expérimentés, perdus, recherchés et retrouvés. Ce n'est qu'à partir de l'entrecroisement, entre le présent du vieillissement et le passé, entendu comme un souvenir involontaire, que Proust peut entamer sa recherche du temps perdu. Pour Benjamin il existe une réalité dans l'expérience intérieure de l'entrecroisement entre le présent de la remémoration et le passé remémoré, et cette réalité est celle d'une mémoire involontaire.

L'expérience de l'accumulation du temps et sa remémoration correspondent à une forme d'expérience polyphonique du temps. L'entrecroisement s'affirme par là, dans le « contrepoint de la mémoire du vieillissement »[849], et fait apparaître la dimension intérieure de la mémoire involontaire comme un « monde à l'état de ressemblance ». L'idée de « ressemblance » advient alors comme le moteur de l'expérience intérieure du cours du temps dans le souvenir involontaire. C'est par le mobile des détails sensibles que les souvenirs proustiens peuvent bondir d'un souvenir à un autre, et en appeler d'autres, pour finir par les faire surgir dans des circonstances différentes. Dans cette région immatérielle qu'est celle de l'intérieur, et celle de la *mémoire involontaire,* tout ce qui est remémoré peut être bouleversé, puisque mis en relation avec des événements différents. Le passé peut être réinterprété à travers la « ressemblance » entre des éléments du souvenir. Chez Benjamin, l'idée d'un *monde à l'état de ressemblance* outrepasse les limites de la mémoire involontaire individuelle pour s'appliquer à un entrecroisement matériel réel entre le passé remémoré et l'expérience vécue. Proust à su rendre cette expérience possible en l'amenant, comme disait Benjamin, « dans notre vécu ». La réalité de l'expérience de la remémoration s'énonce, chez Proust, comme une forme qui peut être réappropriée, et par la même rend l'expérience du bouleversement possible du cours du temps d'autant plus réelle.

L'entrecroisement entre l'extériorité du vieillissement et l'intériorité du souvenir

849 « Suivre le contrepoint de la mémoire et du vieillissement, c'est pénétrer au cœur du monde proustien, dans l'univers de l'entrecroisement. C'est le monde en état de ressemblance, là où règnent ces « correspondances » conçues d'abord par les romantiques et, de la manière la plus intime, par Baudelaire, mais que Proust (et lui seul) a su mettre en lumière dans notre vie vécue. », *Ibid,* p. 149-150.

produit à son tour une forme de « rajeunissement »[850]. L'entrecroisement, entendu comme un « enchevêtrement des chemins », produit une forme de rassemblement du passé. Le rassemblement du passé dans la mémoire involontaire semble porter un miroitement ambigu sur les souvenirs, qui tout en se chargeant de la totalité du temps écoulé ils se voient par là même rajeunis. L'entrecroisement s'exprime comme un embranchement entre le passé et l'« instant » vécu au passé. La « mémoire involontaire » rend possible de croiser l'expérience du vieillard devenu vieux avec ses souvenirs de jeune au cour de sa jeunesse. Le vieillard se voit alors transposé dans un autre temps, qui est celui où il était jeune, c'est à ce moment qui se produit « le choc douloureux du rajeunissement ». Ce « choc » rassemble le passé et éclaire « l'enchevêtrement des chemins » entre les souvenirs. Le choc permet non seulement revivre des événements, mais de les mettre ensemble, rendant possible de découvrir des choses qui étaient restées incomprises du temps où se formaient ces souvenirs. C'est-dire que ce choc rend possible de comprendre des choses à nouveau dans l'instant présent de l'expérience du passé ou encore dans ce qui devient, au sein de la mémoire volontaire, ce « miroir auroral de l'instant ».

Le miroir auroral

L'entrecroisement rend possible à son tour une double forme de mesure du passé. Le passé est doublement évalué et jugé, et du point de vue du passé, et du point de vue des souvenirs. En lui le monde réapparaît « grand » comme « à la clarté des lampes » et « petit » aux yeux des souvenirs. L'instant en tant que « miroir auroral » reflète le monde à travers l'entrecroisement du présent et du passé. Ce qui signifie que l'instant qui s'exprime par la remémoration se détache comme entrecroisement, et fait émerger le passé tout autant comme *rassemblement* du passé dans un instant, que comme *sauvetage* du passé par une forme de seconde vie du passé au présent, une remémoration. Le monde qui vieillit tout entier « de la durée d'une vie d'homme » à un instant, est par la même sauvé par le rassemblement, le remembrement, qui rend possible de saisir à nouveau le passé dans le présent. L'instant ressort comme la croisée des chemins qui rassemblent et sauvent le passé dans le présent d'une remémoration.

Une écriture de la présence d'esprit

À travers l'exercice de la remémoration Proust réussit ce que Benjamin nomme une « présentification »[851]. L'idée d'une « présence d'esprit » en tant que « présentification » correspond à une recherche autour d'une forme de compréhension d'une méconnaissance liée

850 « C'est l'œuvre de la mémoire involontaire, de ce pouvoir rajeunissant capable de se mesurer à l'inexorable vieillissement. Là où le passé se reflète dans le miroir auroral de l'« instant », le choc douloureux du rajeunissement le rassemble une fois encore aussi irrésistiblement que se croisaient pour Proust le côté de chez Swann et le côté de Guermantes lorsque, évoquant une dernière fois (au treizième volume) les environs de Combray, il découvre l'enchevêtrement des chemins. Dans l'instant le paysage change de direction comme le vent. « Ah ! que le monde est grand à la clarté des lampes ! / Aux yeux des souvenirs que le monde est petit ! ». Proust a réussi ce tour de force : dans un instant faire vieillir le monde entier de la durée de toute une vie d'homme. Mais justement cette concentration par laquelle se consume avec la rapidité de l'éclair ce qui, sans elle, est promis au flétrissement et au long déclin, est un rajeunissement. », *Ibid.,* p. 150.

851 « *À la recherche du temps perdu* est un essai ininterrompu pour lester une vie entière de la plus haute présence d'esprit. Le procédé de Proust n'est pas une réflexion, mais une présentification. L'écrivain est pénétré de cette vérité que les vrais drames de l'existence qui nous est destinée, nous n'avons pas le temps de les vivre. C'est cela qui nous fait vieillir. Rien d'autre. Les rides les plis du visage sont les marques des grandes passions, des vices, des prises de conscience qui sont venus nous trouver – mais nous, les maîtres du logis, nous étions absents. », *Ibid.*

au passé, ainsi qu'à la recherche d'une forme qui permet d'exprimer une forme d'inachèvement du passé. L'incompréhension du passé et sa recherche d'assimilation se redoublent d'une recherche de solutions liées à son éclaircissement à travers son rassemblement et son sauvetage. Benjamin distingue ce « procédé » de la « réflexion », car la remémoration proustienne ne constitue pas seulement une opération discursive et analytique autour de la valeur du passé. Il s'agit d'un « procédé », et d'une pratique, qui vise à charger l'existence « de la plus haute de présence d'esprit », et par là d'une expérience pratique qui consiste à réintroduire de la « présence » dans les souvenirs. Ou encore de rendre les souvenirs présents pour y *réintroduire de l'esprit*. Benjamin condense les motivations de la recherche proustienne dans l'idée que nous ne sommes pas assez présents au cours des événements au moments où ils se produisent. Il s'agit d'un manque d'esprit lié à l'expérience du présent, que seule la remémoration peut combler. Retrouver le temps perdu signifie retrouver le temps au cours de l'expérience d'un l'instant où nous étions « absents » à celui-ci. Retrouver le temps perdu consiste alors à se réintroduire dans le cours du temps pour revivre des expériences et les comprendre, et donc chercher à les achever. L'expérience de la remémoration s'affirme alors comme une forme de recherche pour retrouver dans les événements du passé des expériences dont nous sommes passés à côté.

Proust conçoit l'écriture de son roman comme une « psychologie dans le temps »[852]. Il construit une forme de procédé expérimental pour « isoler » ce qu'il nomme la « substance invisible du temps ». Cette substance est essentiellement constituée par le passage et l'accumulation du temps qui deviennent des formes de révélateurs du passé. Le temps se montre, non pas comme une accumulation d'instants déliés, mais comme une forme historique. Les faits n'autorisent pas à voir le temps en eux qu'à travers leurs transformations au cours du temps. Dans ces circonstances, pour Proust, le passage du temps s'affirme alors comme ce qui rend la beauté des choses. Beauté visible dans l'exemple des « plombs patinés [...], que le temps a engainés dans un fourreau ». Cette patine du temps montre ce que le temps à modifié dans les choses. La recherche de Proust affirme à quel point les mondes et les personnages, ne correspondent pas à une forme unique et immuable, et comment ils peuvent subir des mutations. Il s'agit de voir ce qui se métamorphose au cours du temps de la même manière, dit Proust, que cela « arrive bien souvent dans la vie »[853]. C'est-à-dire que les personnages évoluent, les choses se transforment au cours du temps, et deviennent différentes de ce que l'on croit qu'elles sont.

Mais rendre visible le passage du temps ainsi que sa beauté, au cours de cette recherche du temps perdu et retrouvé, consiste aussi à suivre intérieurement et « en un même personnage »[854] toutes ces modifications qui ont lieu au cours du temps. Proust tente par là

852 « De jeunes écrivains, avec qui je suis d'ailleurs en sympathie, préconisent au contraire une action brève avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. Comment vous dire cela ? Vous savez qu'il y a une géométrie plane et une géométrie dans l'espace. Eh bien, pour moi, le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui, dans le premier volume, appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs patinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude. », PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4.

853 « Puis, comme une ville qui, pendant que le train suit sa voie contournée, nous apparaît tantôt à notre droite, tantôt à notre gauche, les divers aspects qu'un même personnage aura pris aux yeux d'un autre – au point qu'il aura été comme des personnages successifs et différents – donneront – mais par cela seulement – la sensation du temps écoulé. Tels personnages se révéleront plus tard différents de ce qu'ils sont dans le volume actuel, différents de ce qu'on les croira, ainsi qu'il arrive bien souvent dans la vie, du reste. », *Ibid.*

854 « Ce ne sont pas seulement les mêmes personnages qui réapparaîtront au cours de cette œuvre sous des aspects divers, comme dans certains cycles de Balzac, mais en un même personnage, nous dit M. Proust, certaines impressions profondes, presque inconscientes. », *Ibid*.

une forme de recherche intérieure qui exhibe à l'œuvre en un personnage le passage du temps, que qu'il tente de présenter à travers « certaines impressions profondes, presque inconscientes ». Il cherche à voir à l'œuvre le passage du temps, depuis l'intériorité d'un personnage, et ce qui s'affirme comme le propre de la recherche est la définition de la mémoire involontaire en lui. Il s'agit de se mettre en contact avec cette intériorité fuyante et déchiffrer comment le temps s'applique à la transformer. Proust cherche donc à comprendre comment à travers ses réveils et demi-sommeils est rendue manifeste la métamorphose de l'unité du personnage, comme une forme en permanente mutation de sa mémoire, et au cours du temps, et à travers sa remémoration.

Ainsi depuis l'idée de *l'écriture de la présence d'esprit* s'affirme une recherche pour découvrir l'essentialité du temps, comme passage et métamorphose. L'essentialité du temps comme métamorphose s'imprime jusque dans les formes les plus profondes de l'existence. Proust veut montrer ces transformations à l'œuvre du point de vue de la subjectivité, dont l'unité est faite d'une évolution au cours du temps, qui continue à changer à partir des mêmes expériences, même si les faits ont déjà eu lieu. La mémoire involontaire continue inlassablement à faire peser son dû, à travers une remémoration qui permet à la subjectivité de digérer à nouveau le sens de l'existence du personnage, et le sens de toute existence particulière. Au sein d'une mémoire involontaire l'inachèvement des faits du passé réapparaissent pour se jouer à nouveau à travers leur remémoration.

La présence d'esprit comme une recherche fanatique du bonheur

Benjamin considère, en suivant les réflexions de Cocteau, que l'examen de Proust, et à différence de ce que Proust affirmait[855], est une forme d'« aspiration au bonheur »[856]. Proust veut réussir à s'ériger contre une forme d'inachèvement du passé, qui se traduit aussi, chez lui, par une forme de tristesse envers le présent. Le but de la recherche du temps est alors menée, par Proust, dans le but de triompher face au désespoir de l'inachèvement. La remémoration rend possible une forme de retour sur cette essence inachevée du présent. Un retour sur ce qui constitue « l'imperfection incurable dans l'essence même du présent ». Benjamin considère que Proust veut donc remédier à une « forme de tristesse intérieure sans espoir ».

Le présent, du point de vue de la mémoire volontaire, réfléchit le passé comme quelque chose de révolu et d'accompli. Depuis le point de vue de la réflexion toute essence du présent s'affirme dans une forme d'intouchable vis-à-vis de l'intégrité des souvenirs. Tout ce qui revient par le moyen des souvenirs visuels de l'intelligence, pour Proust, se montre à travers une forme superficielle et impénétrable du passé. Chez Proust la recherche de contact qui s'exprime, au moyen des souvenirs involontaires, avec l'expérience ouverte du passé dans la temporalité de la remémoration, est motivé par une volonté de dépasser cette « tristesse intérieure » du temps fermé et inachevé. Cette volonté est, selon Benjamin, motivée par une recherche du bonheur. La remémoration ressort comme l'acte par lequel la tristesse des

855 « Il n'est pas non plus difficile de dire pourquoi cette volonté explosive de bonheur qui lui serrait le cœur, partout présente dans l'œuvre de Proust, et si rarement perceptible à ses lecteurs. C'est lui-même qui en bien des passages les a invité à considérer la *Recherche du temps perdu* dans la vieille et commode perspective du renoncement, de l'héroïsme, de l'ascèse. », BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 138-139.

856 « En se soumettant à elle, il triomphait d'une tristesse intérieure sans espoir (de ce qu'il a appelé une fois « l'imperfection incurable dans l'essence même du présent ») et, avec les rayons de miel du souvenir, il construisait une ruche pour l'essaim de ses pensées. Cocteau a vu ce qui devrait occuper au plus haut point tout lecteur de Proust : il a vu chez lui une aspiration au bonheur, aveugle, insensée, fanatique. Elle brillait dans ses regards. Ceux-ci n'étaient pas heureux. Le bonheur les hantait pourtant comme il hante le jeu ou l'amour. », *Ibid.*, p. 138.

souvenirs utiles peut être dépassée.

Les souvenirs involontaires apparaissent alors comme la matrice qui accueille ce chagrin et accomplit ce que la mémoire volontaire fonde comme douleur. La remémoration, dans les mots de Cocteau rapportés par Benjamin, « avec ses rayons de miel des souvenir »[857] permet à Proust de construire « une ruche pour l'essaim de ses pensées ». Avec l'idée d'une recherche de l'accomplissement du bonheur, propre à Cocteau et reprise par Benjamin, la construction du souvenir proustien prend une tournure toute particulière. Cette dernière passe d'une forme de recherche en tant que « renoncement », à une recherche de la réalisation. Proust passe de la posture du « renoncement », de l'« héroïsme », et de l'« ascèse »[858], qui font de la recherche une recherche de l'acceptation du passé dans sa compréhension et son achèvement partiel par la remémoration, à une interprétation qui fait de la remémoration une recherche inspirée par une « dialectique du bonheur »[859].

La dialectique proustienne du bonheur se traduit par deux formes de bonheur qui par leur relation transforment le souvenir involontaire en une force restauratrice du passé. Selon Benjamin la « volonté de bonheur » qui s'affirme chez Proust, se montre comme une forme régulatrice qui formulée comme un inconnu, ou « l'inouï, ce qui n'a jamais encore existé, le sommet de la béatitude ». La volonté de bonheur chez Proust se présente comme ce qui guide ou dirige une deuxième « volonté de bonheur » qui s'accorde à l'idée d'un « éternel » ou d'un illimité dans le souvenir involontaire. Cette deuxième volonté de bonheur se donne comme une « éternelle restauration du bonheur originel ». La première figure du bonheur, celle d'un « bonheur originel », est qualifiée d'« hymnique », et la deuxième est qualifiée d'« élégiaque ».

La dialectique entre ces deux figures fait se détacher l'élégiaque comme restitution d'une forme hymnique du bonheur. Ceci sous-entend que l'élégiaque, comme relatif à l'élégie, ἐλεγεία (*elegeía)*, entendue comme une forme poétique mélancolique, un « chant de la mort », émerge ici comme une forme de recherche qui vise la restitution d'un bonheur l'hymnique. L'hymnique entendu comme relatif à l'hymne, comme un chant qui s'effectue à la gloire de quelque chose, relève donc dans ce cas du « bonheur originel », du « sommet de la béatitude » et jaillit comme un « inouï ». La remémoration se donne alors comme un chant mélancolique, un chant de désespoir qui tente d'atteindre l' « inouï ». La forme « élégiaque du bonheur » concorde avec le moment de la recherche qui tente de percer le coté utile du souvenir pour invoquer son caractère involontaire. Ce qui équivaut aussi à l'idée d'un inachèvement du présent que propose la mémoire volontaire, celle du « jour »[860], et avec laquelle l'on est inlassablement le plus en contact.

Une dialectique du bonheur

Benjamin caractérise cette « forme élégiaque du bonheur » d'« éléatique », ce qui revient à faire directement référence à l'école présocratique éléatique, et donc à Parménide et à Zénon d'Élée. Ici la « dialectique du bonheur » se présente comme une méthode de discussions entre deux volontés, d'un côté l'« inouï » et de l'autre l'« éternel ». L'illimité

857 *Ibid.*
858 *Ibid.,* p. 138-139
859 « Mais en réalité il existe une double volonté de bonheur, une dialectique du bonheur. Une figure hymnique et une figure élégiaque du bonheur. L'une : l'inouï, ce qui n'a jamais encore existé, le sommet de la béatitude. L'autre : l'éternel encore une fois, l'éternelle restauration du bonheur originel, du premier bonheur. Cette idée élégiaque du bonheur, qu'on pourrait aussi qualifier d'éléatique, est celle qui pour Proust métamorphose l'existence en forêt protectrice du souvenir.
860 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 136.

qu'est l'éternel est une forme qui présente la mémoire involontaire, au sein de laquelle s'affirme une recherche, qui, par le souvenir veut atteindre la forme continue et indivisible du mouvement des souvenirs, au sein de la mémoire involontaire. Il y a une forme de confrontation entre l'hymnique et l'élégiaque, et donc une confrontation entre une « béatitude » totale, continuité indivisible, et la recherche de sa restitution par l'aveu de la tristesse que représente l'inachèvement de l'instant présent, qui n'est qu'une entrée dans l'illimité.

L'idée « élégiaque » en tant qu'idée « éléatique » appelle à une forme de confrontation de deux mouvements qui rendent possible d'atteindre une forme de vérité. Ici la vérité recherchée est celle du bonheur, qui se présente sous deux formes d'essences différentes. L'une comme l'être du bonheur, sa totalité pensée comme une et indivisible, l'autre, confrontée avec sa recherche qui heurte dans une forme d'impossibilité, et qui se transforme par là en chant élégiaque du bonheur. Un chant mélancolique qui n'approche l'être du bonheur que par moments qui ne l'atteignent pas, étant des moment divisés de l'expression de celui-ci. Cette forme « élégiaque » qu'est la deuxième forme de volonté de bonheur est définie comme quelque chose qui « métamorphose l'existence en forêt protectrice [[*Bannwald*] *:* forêt protectrice contre les avalanches] du souvenir »[861]. C'est par le biais de la remémoration, qu'est atteint l'idée d'une réhabilitation du bonheur originel, c'est-à-dire dans et par l'exercice de la remémoration en tant que sauvetage et restitution de la mémoire, que l'« existence », peut se métamorphoser en « forêt protectrice du souvenir ».

L'exercice de la présence d'esprit est aussi, par la remémoration, une forme de sauvetage de l'unité que représente la totalité de la mémoire involontaire, même si cette dernière ne peut être restituée dans sa totalité. La mémoire involontaire ne peut être restituée car elle est divisée en séquences par la remémoration, cependant à travers la remémoration se dépeint une vue de l'être du bonheur originel comme totalité indivisible de la mémoire involontaire.

L'image proustienne : apaiser la nostalgie du bonheur

La forme « élégiaque » du bonheur se montre comme une forme inachevée elle aussi, mais dont les fondements reposent sur une restitution métaphysique de la totalité de l'être du bonheur. Cette approche de l'éternel se présente à travers des carrefours qui lient spontanément les souvenirs entre eux, et cette approche s'effectue par « l'empire de la ressemblance »[862]. L'éternel jaillit non pas à l'« état de veille », puisque ce dernier est dominé par une volonté visuelle et utile, intelligente, mais émerge à travers le « monde onirique » qui se donne essentiellement comme un monde symbolique. Pour asseoir cette idée Benjamin donne un exemple appartenant à l'univers des souvenirs d'enfance, et qui illustre ce qui se caractérise comme le paradoxe de la « chaussette »[863].

---

861 *Ibid.,* p. 139. Nous avons ajouté entre crochets la définition que donne le traducteur : N.d.T. : « *Bannwald :* forêt protectrice contre les avalanches). » in *Ibid.,* p. 139.

862 « Les vrais signes où se reconnaît l'empire de la ressemblance ne sont pas là où il les découvre, de façon toujours déconcertante, inopinée, dans les œuvres, les physionomies ou les manières de parler. La ressemblance que nous escomptons entre deux êtres, celle qui nous occupe à l'état de veille, ne touche que superficiellement celle, plus profonde, du monde onirique, dans lequel les événements surgissent, jamais identiques mais semblables : impénétrablement semblables à eux-mêmes. », *Ibid.,* p. 140.

863 « Les enfants connaissent un symbole de ce monde, la chaussette, qui a la structure du monde onirique, lorsque, dans l'armoire à linge, enroulé, il est à la fois « pochette » et « petit cadeau ». Et de même qu'ils ne peuvent eux-mêmes se rassasier de changer d'un coup ces deux choses, la pochette et son contenu, en une troisième, la chaussette elle-même, ainsi Proust ne se lassait pas de vider d'un seul coup l'attrape, le moi, pour que toujours à nouveau pût apparaître ce troisième élément, l'image, seule capable de satisfaire sa curiosité, ou, bien plutôt, d'apaiser sa nostalgie. », *Ibid.*

L'empire de la ressemblance se présente dans les souvenirs d'enfance de la même manière, selon Benjamin, qu'apparaissent les ressemblances comme croisements sémantiques dans le rêve. La « chaussette » se manifeste comme un « symbole » qui s'exprime de la même manière pour les enfants que le font les événements oniriques du rêve. Benjamin cite implicitement, à travers son essai sur Proust, un passage d'*Enfance Berlinoise*. À travers lequel pour l'enfant qu'il était, il est une forme « d'apparition bouleversante »[864] et même une sorte de « phénomène [qui le] plongeait dans la consternation » que de découvrir, ce qui plus tard est devenu à l'age adulte, la triple essence de la chaussette. La disparition de la chaussette fait appel à ce qu'il considère être une « vérité énigmatique ». Cette vérité s'établit par une transformation successives de formes signifiantes à travers un même objet, un même signifié. La chaussette rangée, au départ en boule, au fond d'un tiroir est tout à la fois :

> [L]a forme et le contenu, l'enveloppe et l'enveloppé, la « chaussette du dedans » et la bourse sont une seule et même chose. Une seule chose et une troisième chose aussi, il est vrai : cette chaussette, fruit de leur métamorphose.[865]

La métamorphose est ce qui consterne l'enfant, la chaussette est à la fois « pochette » et « petit cadeau »[866]. La ressemblance entre les éléments est due à l'idée d'un contenant, mais le contenant se révèle être le contenu, et laisse voir en dernière instance ce qu'il contient réellement, c'est-à-dire la « chaussette du dedans ».

Les métamorphoses de la chaussette pour l'enfant, apparaissent de la même manière que la structure du monde onirique. À la manière des enfants, Proust tente l'expérience surprenante de la chaussette, mais transposée au souvenir involontaire. Selon Benjamin, Proust s'amuse à désemplir le contenu du souvenir, à « vider d'un seul coup l'attrape », à ôter ce qui ce présente comme un piège. L'« attrape » est pensée ici comme un appât qui permet de cueillir des souvenirs, qui représentent le « moi », une fois le souvenir récolté. Mais autant l' « attrape » à souvenirs que « le moi » se transposent dans un troisième élément qui joint leur métamorphoses successives. Ainsi tels que les stades de la « chaussette de dedans » de l'enfant, « pochette » et « petit cadeau », l'« attrape » et « le moi » disparaissent pour se transformer dans un troisième, l'« image », et pour l'enfant dans la concrétude surprenante du monde, « la chaussette ».

Naît alors l'« image » proustienne, qui comme pour l'enfant se forme en tant que satisfaction d'une insatiable « curiosité », ainsi que pour « apaiser » une « nostalgie »[867]. À l'image proustienne est liée la « nostalgie » qui relève de la « dialectique du bonheur ». La volonté « élégiaque » de bonheur réapparaît comme une forme d'apaisement et d'affirmation d'un aspect nostalgique des images. La nostalgie comme une forme de regret mélancolique d'une chose révolue ou de quelque chose que l'on a pas connu, s'exprime chez Proust comme *un mal du pays* des ressemblances[868]. Cette forme nostalgique qui se montre comme la toile

---

864 « Lorsque je l'avais étreinte avec mon poing et que je m'étais assuré de mon mieux de la possession de la molle masse de laine, commençait la seconde partie du jeu, qui devait se terminer par l'apparition bouleversante de la chaussette. Car maintenant, je voulais déployer la « chaussette de dedans » hors de sa bourse de laine. Je la tirais un peu plus vers moi, jusqu'à ce que s'accomplisse le phénomène qui me plongeait dans la consternation : La « chaussette de dedans » était bien tout entière déroulée et sortie de la bourse, mais celle-ci n'était plus là ! », BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Enfance berlinoise,* p. 103-104.

865 « Pas assez souvent à mon gré je put ainsi faire l'expérience de cette vérité énigmatique : la forme et le contenu, l'enveloppe et l'enveloppé, la « chaussette du dedans » et la bourse sont une seule et même chose. Une seule chose et une troisième chose aussi, il est vrai : cette chaussette, fruit de leur métamorphose. », *Ibid.,* p. 104.

866 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 140.

867 *Ibid.*

868 « Déchiré de nostalgie, il gisait sur son lit, nostalgique d'un monde altéré, transporté dans l'état de ressemblance où perce le vrai visage surréaliste de l'existence. Tout ce qui se passe chez Proust relève de ce monde, quelle que soit la manière circonspecte et distinguée dont les événements y surgissent. Je veux dire : non point isolément pathétiques et

de fond de la recherche proustienne rappelle l'idée de l'impossibilité, ou bien la difficulté, pour la mémoire sélective, la mémoire du jour, à accéder aux souvenirs devenus inconscients de la mémoire involontaire[869]. Mais Benjamin affirme aussi par là que dans la conception proustienne de l'inconscient il y une forme de productivité liée à la forme inconsciente de la mémoire.

Il y a dans l'« inconscient » quelque chose qui se produit comme une forme de « sommeil fort vivant et créateur »[870]. Proust émet l'hypothèse d'une forme d'accomplissement comme complétude, ou d'achèvement, par l'inconscient, de ce à quoi l'on accède vaguement par la mémoire volontaire et que l'on accomplit difficilement dans l'effectuation même de l'expérience vécue. Cet accomplissement est celui de la finition de la gravure, ou de l'achèvement de l'empreinte des instants de l'état de veille. Accomplissement qui s'effectue au sein de la mémoire totale, par l'inconscient, dans lesquels les expériences sont sauvées, sauvegardées, dans cette forme de totalité qu'est la mémoire involontaire. Ainsi la nostalgie envers le monde du rêve, ce monde à l'état de ressemblance, s'affirme comme l'aveu d'une impossibilité d'accès à la totalité qu'est cette mémoire. Le produit de la remémoration s'exprime comme une forme d'approche du monde à l'état de ressemblance mais non pas comme un accès illimité à la totalité de celui-ci. L'image proustienne concrétise cette approche comme une « clef »[871] qui permet d'ouvrir des accès vers ce qui est « mis de côté par l'inconscient comme contenu de la mémoire ».

Cette « clef » qu'est l'image proustienne est aussi ce qui permet d'éclater les liens trop figés de la signification des choses. Le monde « transporté dans l'état de ressemblance »[872] est un monde transposé à l'état d'images. Cette transposition laisse place à une métamorphose des choses du monde par leur ressemblances entre contenu et contenant, comme pour l'expérience de la « chaussette de dedans », en une image, qui contient toutes ses métamorphoses successives. Pour Benjamin le monde à « l'état de ressemblance » s'exprime, chez Proust, à la manière des portes tournantes de l'expérience surréaliste. Il s'agit d'un monde qui se transpose dans un univers symbolique, tout en gardant sa matérialité. C'est à travers le monde à l'état de ressemblance, dans lequel la remémoration apparaît comme un acte de rassemblement et sauvetage de la mémoire involontaire, que s'affirme et « perce le vrai visage surréaliste de l'existence »[873].

Nous rappelons que le vrai visage surréaliste d'une ville, pour Benjamin, se montre comme une forme de révolte contre l'univers sémantique déposé dans la matérialité même des choses. Révolte au cours de laquelle les habitants qui composent une ville affirment leur existence à travers une transgression de la normalité fonctionnelle de celle-ci et de son univers sémantique accolé. Cette transgression se traduit par une forme de choix collectif d'interprétation, qui tout en prenant possession de la matérialité de la ville, prend du même coup possession de la signification de cette même réalité. Cette réappropriation est un réinvestissement de l'univers symbolique du monde intérieur qu'est la ville, en tant que

visionnaires, mais annoncés et portant, de mainte façon étayée, une frêle et précieuse réalité : l'image. Elle surgit de la structure des phrases proustiennes comme, à Balbec, des mains de Françoise tirant les rideaux de tulle, le jour d'été antique, immémorial, momifié. », *Ibid.,* p. 140-141.

869 « Ce qui est mis de côté par l'inconscient comme contenu de la mémoire. Proust parle du « sommeil fort vivant et créateur de l'inconscient … où achèvent de se graver les choses qui nous effleurèrent seulement, où les mains endormies se saisissent de la clef qui ouvre, vainement cherchée jusque-là. » Marcel Proust, *La Prisonnière*, Paris, 1923, II, p. 189, [N.d.T. *À la recherche du temps perdu,* III, p. 339]. »BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 8, 3]*, p. 420.

870 *Ibid.*

871 *Ibid.*

872 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 140.

873 *Ibid.,* p. 140-141.

forteresse intérieure, comme transformation du rapport des habitants entre eux et envers eux mêmes. Les habitants choisissent de devenir comme maîtres de leur propres destinées par une réappropriation de la matérialité même du phénomène de la ville en transformant ce qui constitue sa temporalité continue.

Chez Proust ce qui s'affirme est non pas le visage surréaliste d'une ville, mais celui de « l'existence ». Est-ce une forme de transgression et de réappropriation de la matérialité de l'existence, ainsi que de l'univers symbolique qui lui correspond qui est mise ici en avant ? Est-ce que ce qui s'exprime à travers l'image proustienne comme « vrai visage surréaliste de l'existence » est le fait qu'à travers la remémoration l'on est aussi maître de son destin, mais du point de vue de la mémoire et de la définition de la personnalité ? Au sens où le morcellement du monde et du sujet peuvent être aussi réparés par la remémoration ? Proust demeure pourtant « déchiré de nostalgie », tout en ayant découvert l'accès à « une frêle et précieuse réalité : l'image ». L'image proustienne, produit de la remémoration, rassemblement et sauvetage, lien séquentiel avec celui, total, de la mémoire involontaire, est la « clef » qui donne d'accès au monde des ressemblances. Ce monde mémoriel est un monde à l'état de ressemblance, un monde fait d'images, comme morceaux de l'être du bonheur originel, comme forme élégiaque du bonheur, qui se donne comme cette « frêle et précieuse réalité » par laquelle l'on est aussi maîtres du destin.

b. 3. 2. La remémoration comme une « réalité nouvelle »

> Mais à une plus grande échelle la mort qu'il avait toujours présent à l'esprit, surtout lorsqu'il écrivait, était la crise d'asphyxie qui le menaçait. C'est sous cette forme qu'elle se tenait devant lui, et bien avant que son mal eût atteint à ses phases critiques. Non cependant comme hypocondriaques idées noires, mais comme cette « réalité nouvelle » dont les traits du vieillissement sont le reflet sur les choses et sur les hommes.[874]

La mort, comme conscience de la finitude de l'existence, inspire l'acte de création chez Proust. Cette présence qui « se tenait devant lui » est ce qui doit finir avec la destinée de ses souvenirs. Avec la fin de toute existence individuelle, chez Proust, ce qui peut être remémoré est perdu à tout jamais, mais remémorer émerge aussi comme un acte de sauvetage. Pour Proust l'acte de sauver le contact avec la mémoire involontaire, et de sauver ses propres souvenirs, s'exprime non comme des « hypocondriaques idées noires », mais comme l'acte de la remémoration en tant que tel. Le vieillissement ressort comme ce qui permet aux souvenirs d'exister, et la remémoration comme ce qui leur accorde une existence en tant que « réalité nouvelle » ou encore comme une réalité renouvelée. La mort se transforme, et passe d'être un pure fatalité à être une valeur à travers laquelle les souvenirs peuvent être mesurés. Le souvenir remémoré, compris à travers le prisme de la mort, se manifeste comme le « reflet » du temps accumulé sur les choses, et dans la perspective de leur sauvetage, ils se métamorphosent en victoire morale sur la mort qui engloutit toute mémoire individuelle.

Le « vieillissement » permet l'existence d'une mémoire qui a accumulé du passé, et montre l'existence d'une vie dans le présent avec son accumulation comme une forme de mûrissement. L'expérience qui s'exprime à travers la remémoration et qui se donne comme un passé réfléchi dans le présent, est celui d'une « réalité nouvelle ». L'expérience intérieure de la remémoration est aussi l'expérience du rassemblement du passé au prisme de la mort, dans une nouvelle perspective, la finitude inexorable comme ce à partir de quoi tout les

874 *Ibid.,* p. 153-154.

instants d'une vie doivent être évalués, apparaissent aussi comme sauvés et rassemblés par l'acte de remémoration. La mort reste cependant le prisme qui voile à tout jamais le regard hasardeux de la porte qui donne sur l'inconscient, et est la cause du malheur proustien comme une fin qui met aussi fin à ses expériences.

L'éternité de la mémoire involontaire prend fin dans son expression avec la fin d'une existence individuelle. Ce bonheur qui « brillait dans ses regards »[875], cette « aspiration » « insensée », est le produit du contact avec cette « réalité nouvelle » à laquelle il arrache à l'oubli quelques morceaux, et par la remémoration, quelques images. La remémoration proustienne est une recherche qui tente d'approcher la mémoire profonde, qui s'apparente à quelque chose de l'ordre d'une continuité qui ne peut être que brisée dans son expression, même par des images. Cette mémoire, cette « réalité nouvelle » à laquelle Proust accède par le biais de la remémoration, transpose le monde à l'état de ressemblance. Les contenus extraits par l'acte de la remémoration sont des matériaux à partir desquels sont créées des images qui capturent quelques séquences de l'illimité.

Benjamin souligne le fait du caractère visuel de tout souvenir y compris ceux auxquels l'on accède par le biais de la remémoration, en affirmant qu'il s'agit d'« images visuelles »[876]. Notons au passage que la définition de la remémoration proustienne pour Benjamin se montre ici comme un acte de production d'images dont le principe est celui de « libres formations de la *mémoire involontaire* ». Ces « libres formations », c'est-à-dire l'acte même de constitution des images à travers la remémoration chez Proust, reste une question sans réponse. Benjamin affirme que pour accéder à une forme de compréhension de ces images, il faut les rattacher à ce à quoi elles sont liées.

Le souvenir involontaire émane d'une mémoire qui s'exprime comme un « tout ». Il s'agit d'une mémoire au sein de laquelle il n'y a pas d'éléments isolés, pas d'« images », pas de « formes » distinctes. La mémoire involontaire se présente alors comme un océan au dessus duquel se tient, comme un pêcheur dans son bateau, celui qui tente de remémorer le passé. Le « souvenir » involontaire s'exprime « comme le poids du filet [qui] avertit le pécheur de la prise ». On ne sait pas ce qui, au dessus de l'océan, à sa surface et hors de l'eau, adviendra des profondeurs. Les éléments du souvenir qui s'apparentent le plus à ces réalités informes sont les « odeurs », car au « filet » du souvenir est lié le poids des senteurs. Exhalaisons du passé qui permettent d'attirer l'océan tout entier au filet de pêche des souvenirs.

Remémorer est ramener à la surface la prise. Comme il faut pouvoir imprimer leur continuité dans des séquences capables ne pas trahir complètement leur continuité, le jeu même de la prise est le rôle des images. Les « phrases » qui composent la recherche proustienne sont alors comprises par Benjamin comme « le jeu musculaire du corps intelligible » qui tire sur son filet pour soulever l'océan tout entier du « *temps perdu* ».

> Les huit tomes de l'œuvre proustienne donnent une idée de tout ce qu'il a fallu mettre en jeu pour restaurer et redonner à l'époque présente le visage du

875 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 138.

876 « Assurément la plupart des souvenirs que nous étudions nous apparaissent comme des images visuelles. Et, elles aussi, les libres formations de la *mémoire involontaires* sont encore des images visuelles pour une bonne part isolées, mais dont la présence reste énigmatique. C'est précisément pourquoi, si l'on veut s'en remettre en connaissance de cause à la plus secrète vibration de cette œuvre, il faut pénétrer jusqu'à une couche particulière, la plus profonde, de cette mémoire involontaire, là où les éléments du souvenir nous renseignent sur un tout, non plus de façon isolée, sous forme d'images, mais sans image et forme, comme le poids du filet avertit le pêcheur de la prise. L'odeur est le sens du poids pour qui jette son filet dans l'océan du *temps perdu.* Et ses phrases sont tout le jeu musculaire du corps intelligible, contiennent tout l'indicible effort pour soulever cette prise. ». *Ibid,* p. 154.

narrateur.[877]

La remémoration s'exprime alors comme l'acte par lequel la conscience tente d'accéder à l'intégralité de la mémoire profonde enfouie et informe. À la surface l'« océan du *temps perdu* » devient image, ressemblance entre souvenirs involontaires, formes. Le « *temps perdu* » est retrouvé en dehors de ses conditionnements premiers, car ce qui émerge de cet océan appartient à une nouvelle perspective, celle des ressemblances. La « même sensation », la même « odeur », le même goût s'exprime à travers cet océan qui est le monde à l'état de ressemblance[878].

Le souvenir involontaire se donne comme un morceau, lié à une séquentialité infinie de morceaux qui traduisent de façon intelligible l'océan duquel ils émanent, et auquel il font toujours référence. Les « sensations » reprennent corps dans des « circonstances différentes », imprimant sur celles-ci une forme de nouveauté et d'authenticité. La remémoration permet d'accéder à une « essence extra-temporelle » de la mémoire. Dans l'« océan du *temps perdu* » les événements ne sont pas affectés de la même façon par le temps. Ils paraissent exister à tout jamais comme quand ils se sont produits pour la première fois, mais se recoupant et s'organisant entre eux de façons mouvantes, à partir de ressemblances entre sensations.

De la remémoration à l'expérience du choc

Pour revenir à notre sujet, l'on peut dire que Benjamin cherche à caractériser la forme de la « *transformation* » structurelle de l'expérience à l'ère de la modernité[879]. À travers l'éclaircissement de la nature de l'expérience à l'œuvre dans ce qui constitue la remémoration proustienne, Benjamin élabore une partie de ce que devait devenir la remémoration à l'œuvre dans l'image dialectique : elle s'établit dans un premier temps à travers la structure de l'expérience individuelle de Proust, qui s'affirme comme une forme moderne d'expérience, émanant à partir du phénomène du morcellement de la collectivité, du cloisonnement et de l'isolation croissante de l'individu. À travers elle Benjamin entrevoit une partie du phénomène du choc, sa partie négative. La norme du choc, propre à l'expérience vécue de la modernité, apparaît plus clairement au sein de la poésie lyrique de Baudelaire, dans cette expérience « qui se dépose, comme un précipité, dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation »[880].

Nous avons précédemment touché quelques mots de l'hypothèse freudienne qui sépare la conscience de la mémoire, hypothèse à travers laquelle on a suivi sommairement le raisonnement d'origine freudien, et repris par Reik, qui comprend les frontières entre mémoire et conscience comme impénétrables l'une l'autre. Dans cette hypothèse le souvenir est exprimé comme essentiellement destructeur, et la mémoire comme essentiellement conservatrice, ils s'opposent entièrement terme à terme. Mais Benjamin retrouve au sein des hypothèses freudiennes autour du « choc traumatique » un lien entre le souvenir et la

877 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 154.

878 « Et enfin, comme ils nous font goûter la même sensation dans une circonstance tout autre, ils la libèrent de toute contingence, ils nous en donnent l'essence extratemporelle, celle qui est justement le contenu du beau style, cette vérité générale et nécessaire que la beauté du style seule traduit. », PROUST Marcel, *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de « À la recherche du temps perdu »,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4.

879 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 150-151.

880 *Ibid.*, p. 151

conscience[881]. Dans ce contexte, et à partir de la perspective de la psychologie analytique, la conscience se décrit comme ayant un rôle protecteur par rapport aux « sensations » extérieures[882]. Elle rempli un rôle de refuge vis-à-vis d'un extérieur qu'il apparaît plus important d'éviter que de confronter, énoncé dans les mots de Freud, cités par Benjamin : car « pour l'organisme vivant, il est presque plus important de se protéger des sensations que de les recevoir ». Les « sensations » extérieures, ou encore « les énergies trop intenses » sont considérées comme des « menaces » par la conscience, et cette « menace » est perçue sous la forme d'un « choc »[883]. Quand les chocs deviennent très nombreux il se produit une forme de désensibilisation. À travers cette indolence ou indifférence produite par une réitération trop élevé des chocs naît l'hypothèse benjaminienne de la forme d'expérience vécue du choc de la modernité.

Ce qui revient à dire qu'au sein du fonctionnement de l'expérience décrite par la psychologie analytique, la conscience joue en permanence le rôle d'un amortisseur, les événements extérieurs relevant tous à l'état pur d'une forme de choc, de heurt possible. La conscience prépare au danger, elle filtre les expériences à tout moment, dans d'autres termes elle barre la route directe des expériences à « l'organisme psychique ». Le choc traumatique se produit, au moment où la conscience n'a pas rempli son rôle d'amortisseur, et elle a raté le filtrage. À ce moment les sensations arrivent directement et sans filtre à l'« l'organe psychique », créant une « frayeur », un traumatisme, une « catastrophe », la névrose. Le choc traumatique est donc défini par une « rupture de la barrière de protection de l'organe psychique ». Le rôle de la « conscience » est alors déterminé comme médian au danger de l'immédiateté des sensations, elle permet d'éviter le choc. Le choc paraît se produire à cause du fait même que la conscience n'a pas rempli son rôle. C'est dire que le choc est double, non seulement les sensations arrivent directement, mais le sujet se retrouve comme démuni face à d'éventuels nouveaux chocs.

Benjamin pointe l'intérêt des phénomènes étudiés par Freud pour saisir le processus du choc traumatique. Freud s'intéresse aux rêves, et notamment « au rêve typique dans les névroses consécutives à des accidents »[884]. Ce rêve est une reproduction de la « catastrophe » qui est à l'origine de la névrose. Il mime le processus de la conscience face au danger et aide à d'éviter le danger, il remplit un double rôle, montrer ce qui cause le traumatisme et son évidement. La fonction du rêve, chez Freud, apparaît comme celui de rejouer le rôle de la conscience, mais cette fois-ci comme remplissant son rôle protecteur premier. Ce qui s'affirme par une état d'angoisse qui rend possible d'échapper à l'excitation extérieure, et à partir duquel le choc s'est produit parce que la conscience n'a pas rempli son rôle. Le rôle adoucisseur de la conscience ressort comme à l'origine de l'illusion qui se rapporte à la création de ce que l'on considère une « expérience vécue », mais qui n'en est pas une.

881 « Pour lui la conscience, comme telle, ne contiendrait aucune trace mémorielle. Sa fonction serait toute autre, et d'importance. Son rôle serait de protéger des sensations : [...]. La menace de ces énergies se fait sentir par des chocs. À mesure qu'ils sont plus fréquemment enregistrés par la conscience, on peut moins escompter une influence traumatisante de ces chocs. La théorie psychanalytique tente d'expliquer l'essence du choc traumatique par la « rupture de la barrière de protection de l'organe psychique. ». La frayeur, dans cette perspective, résulterait d'une « absence de préparation au danger. » [Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse,* p. 41. [trad. fr., p. 39]]. », *Ibid.*, p. 157.

882 *Ibid.*, p. 157.

883 *Ibid.*

884 « L'occasion des recherches freudiennes a été un rêve typique dans les névroses consécutives à des accidents. Il reproduit la catastrophe qui est à l'origine de la névrose. Des rêves de ce genre, selon Freud, « ont pour but de faire naître chez le sujet un état d'angoisse qui lui permet de d'échapper à l'emprise de l'excitation qu'il a subie et dont l'absence a été la cause de la névrose traumatique » [Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse,* p. 42. [trad. fr., p. 40]]. », *Ibid.*, p. 157-158.

Pour Freud il s'agit de décrire hypothétiquement le processus, de guérison ou d'expression, du choc traumatique, en analysant ce qui se produit dans le « rêve »[885]. Nous voyons ici une forme de description, ou d'inspiration, pour Benjamin, de ce que peut être le processus de fabrication de l'« expérience vécue » du choc. Pour Freud ce que l'on nomme « conscience éveillée » correspond à un processus physiologique du cerveau. Ce processus anti-choc permet d'éviter la « frayeur » du contact direct avec des sensations, et est assimilé comme produisant *l'illusion d'un souvenir*. L'itinéraire des « stimuli » extérieurs est essentiel pour comprendre ce mécanisme illusoire et fantasmagorique. Ce mécanisme illusoire présente le stimulus extérieur comme ayant déjà été vécu. Le premier stimulus, avant qu'il ne soit matière d'expérience, contact, est échangé par ce qui peut être la meilleure réponse, la plus convenable, aux stimuli. La « conscience éveillée » remplit un rôle, chez Freud, d'embranchement entre sensations et réponses possibles.

Ces réponses aux stimuli traduisent ces derniers en allouant avec « les conditions les plus favorables » à une réponse. Ces « conditions » sont ce qui amortit le « choc », et elles conditionnent la sensation en agrémentant la nudité des stimuli avec des réponses possibles. Dans ces conditions l'expérience vécue se définit, non pas comme un contact immédiat, mais comme un processus continuel de traductions automatiques de stimuli/réponses. Cette métamorphose de l'immédiateté de la sensation, en stimuli-réponses, ou encore en pare-chocs-amortissement, transforme l'expérience perçue. Cette dernière passe sans que l'on ne s'aperçoive de sa *nouveauté* à ce qui est entendu comme une « expérience vécue ». L'amortissement du choc consiste à atténuer le caractère inédit de toute nouvelle expérience perçue, qui se traduit par une incapacité à la réaction.

Dans ce contexte l'« expérience vécue », en tant qu'illusion de souvenir, paraîtrait consister dans une addition de l'expérience perçue, en tant que choc et amortissement, à la mémoire de l'intelligence, la mémoire utile. L'« expérience vécue » apparaît alors dans ce sens comme oubli immédiat du choc, et comme retraduction d'une expérience perçue en souvenir, à travers le mécanisme stimulus-réponse. Pratiquement parlant, ce mécanisme permet de ne pas être submergé au cours de l'immédiateté de la perception par le caractère inédit de quasiment toute expérience, et présente le caractère utile de diminuer le temps de réaction possible à tout événement.

L'expérience vécue comme expérience-délai

Il ne s'agit pas pour Benjamin de faire un essai clinique à propos de la structure de l'« expérience vécue », mais de comprendre le phénomène de l'expérience au cours de la modernité à travers les différentes couches de sens qui se superposent à celle-ci. La dialectique au sein de l'« expérience vécue » comme expérience de l'« oubli » du choc permet à Benjamin de repenser le phénomène de la fantasmagorie[886]. La modernité représente le choc premier de l'expérience au cours du XIX^{ème} siècle, l'expérience vécue est le produit de la retranscription de la nouveauté inédite du siècle, le choc, en normalité, comme un toujours existant. Le problème est celui de ce que le siècle entend par nouveauté, et qui est compris comme un faux nouveau imperceptible et qui appartient au domaine de l'expérience vécue. L'effort proustien semble vouloir se défaire de la mémoire qui résulte de

885 « Mais, en règle générale, il appartient, selon Freud, à la conscience éveillée, laquelle aurait son siège dans une couche corticale du cerveau « traversée par les stimuli » [Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse,* p. 32. [trad. fr., p. 32.]] en sorte qu'elle présente à leur réception les conditions les plus favorables. Le choc ainsi amorti, ainsi paré par la conscience, donnerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience vécue au sens propre. ». », *Ibid.,* p. 158.
886 *Ibid.*

l'expérience vécue, dans d'autres termes des expériences qui fondent la mémoire des « souvenirs conscients », ou encore celle des souvenirs volontaires. Il apparaît au contraire que l'expérience de la poésie lyrique de la modernité se sert de l'expérience vécue comme matrice même de « l'expérience poétique ». Pour Benjamin, des poètes comme Paul Valéry et Charles Baudelaire expriment l'exercice d'une poésie qui s'accorde à celle de l'expérience vécue de la modernité[887].

Valéry, selon Benjamin, s'intéresse « au fonctionnement particulier des mécanismes psychologiques dans les conditions présentes d'existence ». Ce qui revient à dire qu'il tente de produire une poésie qui a pour but de restituer, à travers l'acte poétique d'expression, des images fidèles de l'époque et de ses conditionnements, en questionnant la forme même du conditionnement de l'expérience par l'époque. L'interprétation du phénomène de l'expérience vécue, par Valéry, s'apparente sur maints points à celui que l'on vient de décrire. L'expérience vécue, en tant que « souvenir »[888] correspond aussi, pour Valéry, à une forme d'accommodement de l'immédiateté de la sensation. L'expérience se montre comme un rapport d'immédiateté entre les « sensations » ou « impressions » et le monde, ils fondent le moment du choc, car ils sont considérés comme des moments de « surprise ».

Les « impressions » sensibles en tant que « surprise » s'expriment comme faisant appel à l'inattendu, ce dernier frappe l'esprit en le désorientant. La sensation première est, en tant que choc, considérée comme une matière dont l'acte poétique ne peut se servir telle quelle pour créer. Pour Valéry l'expérience en tant que « surprise », et donc en tant qu'« insuffisance de l'humain », doit être polie par le « souvenir » pour devenir matière poétique. L'expérience vécue dans ces conditions, selon Benjamin, peut être assimilée à une forme de stérilisation de la sensation[889]. Valéry considère que le recul est nécessaire à la sensation, et que cette distance est rendue possible par le souvenir. La distance avec la sensation est traduite, par Valéry, comme « un temps d'organisation qui nous a manqué d'abord »[890]. Le choc, selon Valéry, est défini comme un manque de temps d'organisation par rapport à une sensation qui, abrupte et soudaine, comme une « surprise », agite entièrement le corps sentant, qui ne peut dans ces conditions se distinguer de ses sensations. Le choc est aussi une forme d'indistinction entre l'impression et la conscience, et par là une forme d'indistinction entre le sujet sentant et le monde environnant. Pour Valéry le souvenir permet un écart entre la sensation et le corps, une distinction, le souvenir s'inclut au sein de la sensation comme élément organisateur, rendant possible l'expression poétique.

Benjamin considère que l'expérience vécue peut être considérée ici comme une forme de « maîtrise des stimuli »[891]. L'expérience vécue est comprise comme une forme de distanciation et de distinction d'avec les stimuli, une organisation face à l'emprise du choc. Benjamin affirme qu'« en cas de nécessité, cet entraînement peut faire intervenir le rêve tout

887 « Il semble que Valéry ait songé à quelque chose d'analogue. Et la coïncidence vaut d'être notée, car Valéry est de ceux qui se sont intéressés au fonctionnement particulier des mécanismes psychologiques dans les conditions présentes d'existence. (On pourrait d'ailleurs rapprocher cet intérêt du caractère même de son œuvre poétique, qui est restée purement lyrique. Il est par là le seul auteur qui se rattache directement à Baudelaire.). », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 158.

888 « Valéry écrit en effet : « Les impressions ou sensations de l'homme prises telles quelles […], sont de l'ordre d'une *surprise, – d'une insuffisance de l'humain.* […] Le souvenir est […] un fait élémentaire qui tend à nous donner le temps d'organisation qui nous a manqué d'abord. » [Paul Valéry, *Analecta,* Paris, 1935, p. 264-265. [La Pléiade, t.II, p. 741.]]. », *Ibid.*

889 « Il l'incorporerait directement dans la série des souvenirs conscients, il le stériliserait pour l'expérience poétique. », *Ibid.*, p. 158-159.

890 *Ibid.,* p. 158.

891 « Le choc est atténué par un entraînement du sujet dans la maîtrise des stimuli ; en cas de nécessité, cet entraînement peut faire intervenir le rêve tout aussi bien que le souvenir. », *Ibid.*

aussi bien que le souvenir ». Ce qui revient à dire qu'en cas de choc, et donc en présence du monde de l'immédiateté dévorante des stimuli, la surprise peut être atténuée et maîtrisée par le « souvenir » ainsi que par le « rêve ». Le recours au « rêve » convient d'être remarqué. Car ce qui se présente comme contenu du rêve de la modernité apparaît comme une forme de défense et de maîtrise d'une réalité dont la radicale nouveauté est vécue sous la forme d'un choc. Ce qui apparaît est-ce une nouveauté radicale ou bien une fausse nouveauté ? La nouveauté et la cruauté surprenante de la modernité obligent à se prémunir contre celles-ci par le moyen de l'expérience vécue. Benjamin dit que, autant pour Valéry que pour Baudelaire, l'« on est en droit de se demander comment la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience où le choc est devenu la norme »[892].

Transition

Le réveil proustien s'avère être l'expérience par laquelle Proust trouve une forme de rapprochement à quelque chose qui s'apparente à un monde à l'état de ressemblance. Pour Benjamin celui-ci représente un contact avec la mémoire, comme celui d'un état du monde mnésique individuel, du sujet morcelé du capitalisme. Mais Proust de ce contact ne peut remporter que des fragments, des images. Ces images s'affirment comme des morceaux brisés, des reflets de la continuité de cette totalité qu'est cette mémoire, qu'est le monde à l'état de ressemblance. L'expérience du réveil proustien à travers la remémoration s'affirme alors comme un acte par lequel des brisures de continuité peuvent apparaître dans le monde intelligible, comme des ruines stabilisées que représentent la totalité du rêve, et de la mémoire, desquels elles émanent. À la surface de l'océan qu'est la mémoire involontaire émergent alors, des images de la remémoration proustienne qui mettent en échec une conception de la continuité temporelle. Par là le présent réapparaît dans chacune des images comme à chaque fois vieilli et rajeuni de tout ses instants.

Benjamin transpose le produit de la remémoration proustienne dans un autre domaine, celui de l'histoire, transformant par là la valeur du présent. L'expérience du réveil proustien se transpose à l'expérience du présent en histoire comme une expérience propre à la « dialectique »[893]. La même mise en échec inhérente à la remémoration proustienne s'applique alors à celle de l'expérience du présent pour l'histoire matérialiste et figurative de Benjamin. À l'idée d'un monde à l'état de ressemblance s'oppose l'idée d'une « progressivité du devenir »[894]. La remémoration proustienne fait apparaître le passé, en tant que mémoire involontaire, comme pouvant être ramené au présent de l'expérience. Il s'agit d'une émergence de souvenirs à travers laquelle le passé redéfinit à son tour l'expérience et la valeur du présent. Dans la remémoration proustienne l'expérience du présent s'est étoffée de la couche du passé. Elle est une rencontre temporelle qui fait du « devenir » un mouvement au sein duquel peuvent se retrouver des dimensions temporelles qui sont étrangères l'une à l'autre. À l'intérieur de la logique d'une dialectique de la rencontre des dimensions temporelles l'idée d'« évolution » ou de transformation au sein du devenir, s'exprime comme un arrêt du mouvement. La rencontre temporelle est, dans les termes de Benjamin, le produit d'un « renversement dialectique ». Benjamin affirme alors que « le réveil, en effet, est la

892 *Ibid.,* p. 159.
893 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 3]*, p. 406.
894*Ibid.*

révolution copernicienne, dialectique de la remémoration »[895].

La remémoration est ce qui se produit à la surface de l'océan du passé, elle est l'acte par lequel l'on peut extraire, sous la forme d'images de rêve, des moment de l'Autrefois. Mais cet Autrefois dans la remémoration se donne comme l'expérience même du souvenir du passé, dans une forme d'actualité qui se superpose à l'expérience du présent comme une autre forme d'expérience du présent. L'expérience propre à la dialectique comme rencontre de ces deux temporalités se produit comme « l'art de voir le présent comme un monde éveillé auquel le rêve que nous appelons l'autrefois se rapporte en vérité». L'expérience du présent en histoire s'exerce-t-elle comme celle de la remémoration proustienne ? Pour Benjamin le présent se lit à travers des images qui émanent du passé comme des morceaux brisés de celui-ci, sans lesquels le présent demeure illisible, incompréhensible. Le présent de l'histoire matérialiste de Benjamin est un présent qui cite ses sources de manière permanente, comme si une forme d'archéologie du savoir du présent se donnait avec l'expression même de celui-ci. Le présent apparaît-il avec ses origines, sans quoi il demeure incompréhensible ?

Le présent comme moment du réveil, comme moment de l'effectuation du travail de l'historien comme écriture de l'histoire, et comme moment historique, se rapporte aux images comme la remémoration proustienne à l'existence du poète. Les images citent cette totalité ininterrompue et sans forme dans laquelle rien n'est nécessaire. De quelle manière la question de la perspective historique naît-elle ? La mémoire involontaire est-elle une forme historique en soi ou bien la perspective historique est construite et n'est pas naturelle au sein de cette forme de mémoire ? Les images semblent surgir de la remémoration, de cette totalité ressemblante qu'est la mémoire involontaire, à partir de l'idée d'une *historicité comme perspective*. Benjamin affirme que l'image dialectique doit être définie en tant que « mémoire involontaire de l'humanité délivrée »[896]. Est-ce à dire que le « renversement dialectique »[897] qui détruit l'idée d'une progressivité nécessaire permet d'inclure l'idée d'un passé comme totalité qui doit être lu au service de l'« humanité délivrée », au service donc d'une forme d'affirmation de l'humanité comme pouvant écrire sa propre histoire délivrée du mythe du progrès, qui, lui, efface le passé dans chaque maintenant ?

Rêve et réveil : la clé

L'ambiguïté du rapport entre rêve et réveil, chez Benjamin, est due selon Pezzella au fait que pour Benjamin il existe une simultanéité entre l'idée de modernité et de mythe, entre antérieur et ultérieur et, pour finir, entre le nouveau et l'ancien[898]. Proust voit en Baudelaire un exemple littéraire, chez qui les « réminiscences »[899] sensibles prennent un sens tout à fait

895 *Ibid.*

896 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire(1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445.

897 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 3]*, p. 406.

898 PEZZELLA Mario, in *Walter Benjamin et Paris,* (Colloque international 27-29 juin 1983. Édité par Heinz Wismann), Paris, Éditions du Serf, 1986, p. 517-518.

899 « Rattachement de l'œuvre proustienne à l'œuvre de Baudelaire : « Un des chef-d'œuvre de la littérature française, *Sylvie,* Gérard de Nerval, a tout comme le livre des *Mémoires d'outre-tombe*, … une sensation du même genre que le goût de la madeleine… Chez Baudelaire enfin, ces réminiscences plus nombreuses encore, sont évidemment moins fortuites et par conséquent à mon avis décisives. C'est le poète lui-même qui, avec plus de choix et de paresse, recherche volontairement, dans l'odeur d'une femme par exemple, de sa chevelure et de son sein, les analogies inspiratrices qui lui évoqueront 'l'azur du ciel immense et rond' et 'un port rempli de flammes et de mâts'. J'allais chercher à me rappeler les pièces de Baudelaire à la base desquelles se trouve ainsi une sensation transposée, pour achever de me replacer dans une filiation aussi noble, et me donner par là l'assurance que l'œuvre que je n'aurais plus aucune hésitation à entreprendre méritait l'effort…, je me trouvais… au milieu d'une fête. » Marcel Proust, Le temps retrouvé, Paris, II (1927), p. 82-83. »,

particulier auquel il rattache une partie de sa recherche. Proust trouve, chez Baudelaire, des moments dans son écriture, de ce que l'on nomme, des « sensations transposées ». Il tente de replacer sa recherche autour de la remémoration à partir de celles-ci. L'idée d'une « clef » de la source des images, qui permet d'atteindre en partie des morceaux brisés de ce monde à l'état de ressemblance, qu'est celui de la remémoration proustienne, nous autorise à faire un parallèle avec la conception de l'allégorie. L'allégorie comme morceau, comme ruine, fait surgir une forme de destruction et de restitution au sein du regard de l'allégoricien. L'allégorie s'affirme, dans son versant destructif, comme un chiffre, comme une forme évidée dans laquelle peut rentrer à nouveau la signification, de la même manière que dans le rêve, et par rapport aux contenus mythiques. Cependant l'idée des liens entre contenus sémantiques différents, dans l'exemple de la « chaussette du dedans », et donc dans l'unité de l'image qui n'émane qu'à la fin autant comme la matérialité du phénomène que comme unité pouvant réunir ces différents sens, font apparaître le fait que la vérité des images peut être multiple. Est-ce de même pour l'image proustienne et pour l'allégorie baudelairiennes, et pour l'image dialectique ?

C. L'expérience vécue du choc et le mécanisme social

Pour Benjamin les villes, les masses et le travail aliéné apparaissent comme des phénomènes simultanés et communicants. La modernité imprime ses modes d'existence dans les modes perceptifs de ses habitants. L'expérience est alors étudiée dans les limites de ses possibilités pour une mémoire qui tente d'être affirmée comme celle des peuples. Dans ces conditions le témoignage poétique d'un Baudelaire s'affirme comme une expérience de la remémoration qui ne traduit que la perte et le désespoir d'un monde sans mémoire. La civilisation moderne apparaît avec sa sauvagerie comme soumise aux mécanismes sociaux qu'elle invente pour pouvoir se régénérer. Il est ici question d'une analyse des soubassements de *L'expérience vécue du choc et le mécanisme social* qui lui correspond.

Il apparaît à Benjamin comme nécessaire de réussir à définir une forme d'expérience qui puisse contrer le phénomène d'oubli généralisé qui s'installe à partir de la modernité technique, pour réussir à évaluer et arrêter ce processus. La question de l'expérience du choc est aussi une question posée autour des soubassements économiques et sociales d'une transformation profonde des rapports humains. Au sein de ses transformations s'affirment des puissances qui retraduisent la perte et la perpètrent, tels que la masse et les grandes villes. Que devient dans ces conditions le contenu de la remémoration si la mémoire s'affirme comme une retraduction de l'expérience vécue du choc ? Que permet de montrer l'expression lyrique de Baudelaire ? Et quel est le mécanisme du choc au sein de l'expérience de la masse ?

c. L'expérience lyrique

c. 1. Le salut et l'abdication : désespoir

À travers la poésie lyrique de Baudelaire, le contenu de la remémoration, qui est

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 9, 2]*, p. 421-422.

resté avec Proust « dans les limites de l'existence humaine »[900], s'étend à l'expérience de la naissance de la modernité. Benjamin y voit une expression des « puissances adverses » inhérentes au XIX[ème] siècle, forces qui sont exprimées comme « signes » des origines des modifications profondes de l'expérience qui caractérisent celle de la modernité. L'expérience vécue chez Proust, ainsi que sa conception de la mémoire involontaire, s'accordent toutes deux à l'expérience individuelle du sujet morcelé et isolé de la modernité, elles restent dans le cadre d'un « microcosme »[901] individuel. L'expérience de Baudelaire s'aventure hors cadre microcosmique, dans les méandres de la foule, dans l'expérience de la grande ville, dehors et au milieu des transformations naissantes de l'ordre social et productif, ainsi que dans ceux de la production artistique et technique, et donc au centre du macrocosme de la modernité et de la marchandise. La tentative baudelairienne répond à une forme d'immersion au sein des « puissances adverses »[902], forces contre lesquelles le poète bataille, se bat en duel. Selon Benjamin « ses plus grandes réussites se produisent à l'instant où subjugué par ces puissances, il paraît abdiquer ». À quoi correspondent ces « réussites », et quel est le sens de la figure illusoire de l'abdication chez Baudelaire ? Pour Benjamin l'abdication est un thème lié au sentiment de salut (*die Rettung*) ainsi qu'à la perte d'espoir[903]. Comment dans la critique littéraire et philosophique qu'effectue Benjamin, à travers l'œuvre poétique de Baudelaire, se lient la restauration du passé et le désespoir, et comment s'associent salut et sauvetage au sein de la remémoration ? Comment le lien entre ces éléments s'exprime t-il au sein d'une expérience où « le choc est devenu la norme »[904] ? Comment Baudelaire laisse t-il entrevoir cette forme d'expérience « qui se dépose comme un précipité, dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation »[905] ?

La modernité se caractérise par des transformation sociales radicales, à travers lesquelles elle signe la naissance de la « forme-marchandise » et de la « forme-masse »[906]. Vis-à-vis de cette réalité, la culture, la production artistique et donc le métier de poète vers le milieu du XIX[ème] siècle sont bouleversés. Les « conditions de la production artistique » se voient profondément influencées par un public qui désire apparaître au sein de ces

900 « Alors que la volonté proustienne de restaurer le passé reste dans les limites de l'existence humaine, si celle de Baudelaire sort de ce cadre, on peut y voir le signe que, chez lui, les puissances adverses se sont fait sentir plus tôt et plus fort. Et ses plus grandes réussites se produisent à l'instant où, subjugué pas ses puissances, il paraît abdiquer. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 192.

901 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne*, p. 155.

902 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 192.

903 « *Abdiquer* : le sentiment que le salut (*die Rettung*) ne peut advenir à l'homme qu'*in extremis*, au moment où tout espoir semble perdu, et comme une brève lueur dans un champ de ruines, est peut-être l'intuition centrale de Benjamin. », LACOSTE JEAN in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 29*, p. 276.

904 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 159.

905 « Si les circonstances sont devenues plus défavorables au succès de la poésie lyrique, on est tenté de croire que c'est parce que cette poésie ne conserve qu'exceptionnellement le contact avec *l'expérience du lecteur.* Il se pourrait qu'il en fût ainsi, parce que cette expérience même s'est transformée dans sa structure. Sur ce point on sera sans doute d'accord, mais la difficulté commence lorsqu'il s'agit de caractériser cette *transformation*. On se tournera dans ce cas vers la philosophie, mais on se heurte alors à une situation singulière. Depuis la fin du siècle dernier, nous avons connu toute une série de tentatives pour ressaisir la « véritable » expérience, par opposition à celle qui se dépose, comme un précipité, dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation. », *Ibid.*, p. 150-151.

906 « Les sources où s'abreuve l'attitude héroïque de Baudelaire jaillissent des roches les plus profondes de l'ordre social qui se frayait un chemin vers le milieu du siècle. Ce sont les expériences qui instruisirent Baudelaire sur les transformations radicales des conditions de la production artistique. Ces transformations consistaient en ce que la forme-marchandise se manifestait dans l'œuvre d'art, et la forme-masse dans son public, avec une franchise et une véhémence jadis inconnues. […] Le caractère unique des *Fleurs du Mal* vient du fait que Baudelaire répond à ses transformations par un livre de poésie. C'est en même temps l'exemple le plus extraordinaire d'attitude héroïque que l'on puisse trouver dans sa vie. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 27*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 234.

productions. Baudelaire introduit alors ces transformations dans *Les fleurs du Mal*, en faisant apparaître le public selon Benjamin en tant que « forme-masse », et en incluant la « forme-marchandise » au centre de l'œuvre poétique comme son objet même. Mais ces apparitions prennent forme dans son œuvre, à travers l'expression de l'expérience qu'elles suscitent, sous les caractéristiques de l'impuissance et de la « paralysie sociale »[907]. La posture poétique de Baudelaire est alors inspirée par la tristesse que lui inspirent ces nouveautés. Cependant les objets de la poésie de Baudelaire correspondent pour Benjamin à une « attitude héroïque » qui s'exprime par des valeurs contradictoires[908]. Selon Benjamin, la clé de l'œuvre de Baudelaire, qui demeure cependant fidèle dans sa poésie à quelques codes moraux, reste subordonnée à celle que Nietzsche a résumé dans la formule « Dieu est mort ». De quelle façon Baudelaire tente-t-il de détruire, selon Benjamin, les idoles de la modernité ? Et comment cette entreprise que l'on peut caractériser de critique et de généalogique reste-t-elle « fidèle au catholicisme » ?

Une réponse partielle à cette interrogation se trouve dans ce que Benjamin détermine comme le « désir le plus profond de Baudelaire ». Ce désir, celui « d'interrompre le cours du monde »[909], inspire selon Benjamin, les thèmes de sa poésie. L'idée d'un arrêt du cours du monde, ou encore la forme d'un arrêt de la continuité de l'histoire est une thématique liée, pour nous, à la thèse N° XVII du texte des *Thèses*, *Sur le concept d'histoire*[910]. Ce « désir » baudelairien est transposé, par Benjamin, dans l'idée d'une forme de « blocage messianique des événements » de l'histoire, et qui signifie une forme d'ouverture pratique rattachée au geste révolutionnaire au sein du temps historique. Ouverture qui, rend possible, pour Benjamin, l'adjonction dans le récit historique « d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé ». Le « désir » de Baudelaire est en affinité à cette « semence » qui anime le travail de l'historien matérialiste. Désir qui s'accorde également de comprendre le travail de Baudelaire comme un reflet monadologique de l'époque, et du cours de l'histoire de la modernité dans son œuvre. La marque stylistique de Baudelaire est alors comprise par Benjamin comme accentuée par « sa violence, son impatience et sa colère »[911], donnant lieu à une compréhension de sa poésie à travers une double volonté, et comme volonté de

907 « Les raisons sociales de l'impuissance : la fantaisie de la classe bourgeoise cessa de s'occuper de l'avenir des forces productives qu'elle avait délivrées (Comparaison entre ses utopies classiques et celles du milieu du XIXe siècle). De fait, la classe bourgeoise aurait dû, pour pouvoir encore s'occuper de cet avenir, renoncer en premier lieu à l'idée de rente. Dans le travail de Fuchs, j'ai montré comment la « quiétude » particulière au milieu du siècle est en rapport avec cette paralysie de la fantaisie sociale. Comparé aux images d'avenir de cette fantaisie sociale, le désir d'avoir des enfants n'est peut être qu'un stimulant plus faible de la puissance sexuelle. En tout cas, la conception de Baudelaire, qui voit dans les enfants les êtres les plus proches du péché originel, ressemble assez à une trahison. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 10*, p. 219-220.

908 « L'attitude héroïque de Baudelaire pourrait être extrêmement proche de celle de Nietzsche. Baudelaire reste fidèle au catholicisme, mais son expérience de l'univers est exactement subordonnée à celle que Nietzsche a résumée dans la formule « Dieu est mort » . », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 27*, p. 234.

909 « Interrompre le cours du monde – c'était le désir le plus profond de Baudelaire. Le désir de Josué. Pas tant le désir prophétique : car il ne pensait pas à un retour. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 15*, p. 223.

910 « L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire. Le fruit nourricier de la connaissance historique contient *en son cœur* le temps comme semence précieuse, mais une semence indiscernable au goût. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII*, p. 441-442.

911 « C'est de ce désir que naissent sa violence, son impatience et sa colère ; c'est de lui également que surgirent les tentatives toujours renouvelées pour frapper le monde au cœur, ou pour l'endormir par son chant. C'est à cause de ce désir qu'il accompagne ses des encouragements la mort dans ses œuvres. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 15*, p. 223-224.

destruction et comme volonté de délivrance.

Ce qui qui est réellement visé par Baudelaire sont les thèmes tels que « le satanisme, le spleen et l'érotisme contre nature »[912]. Mais via le prisme du critique, apparaît, chez Baudelaire, le désir d'« interrompre le cours du monde »[913], comme désir de « frapper le monde au cœur, ou […] l'endormir par son chant ». Ce qui fait émerger les objets premiers visés par sa poésie, pour l'historien critique, métamorphosés dans des nouvelles figures. Pour le critique, la grande ville et la foule s'affirment alors comme les objets centraux, et témoignent d'une nouveauté décisive qui fait accéder l'œuvre poétique baudelairienne à sa dimension historique. Ces deux objets, accompagnés du « chant » satanique, du spleen et de l'idéal, font place à une réinterprétation de l'objet de la poésie de Baudelaire. Ces objets se trouvent pour le critique « à un endroit discret » et permettent à Benjamin de caractériser et comprendre un aspect des transformations structurelles des modes perceptifs propres aux modes d'existences de la modernité.

c. 1. 1. L'Expérience du choc de la modernité

> On trouve les vrais objets des *Fleurs du Mal* à un endroit discret. Ce sont, pour rester dans l'image, les cordes encore jamais effleurées de l'instrument inouï sur lequel joue la fantaisie de Baudelaire.[914]

Pour Benjamin l'expérience du choc de la modernité est décisive dans l'appareil créatif qui permit l'écriture des *Fleurs du Mal*. Cette expérience rend possible de placer la création de Baudelaire dans un domaine d'expression que André Gide situe entre « l'image et l'idée », entre « le mot et la chose »[915], et que Paul Valéry à son tour caractérise comme une forme d'« émancipation du poète par rapport à l'expérience vécue »[916]. Nous l'avons évoqué, à l'expérience vécue de la modernité correspondent des formes accrues et réitératives de l'expérience du choc. Ce pourquoi l'expérience vécue est définie, par Benjamin, comme une forme de défense contre le choc produit par des impressions trop intenses d'un monde qui s'affirme comme décalage. En conséquence la fréquence accrue du « choc » provoque une forme d'insensibilisation des capacités qui rendent possible l'expérience au sens large. Cette insensibilisation augmente, selon Benjamin, l'importance du rôle de l'« expérience vécue »[917].

Ce qui s'explique par le fait que l'exposition continuelle à « l'élément du choc » contribue à une diminution de l'assimilation des « impressions particulières » qui constituent l'expérience au sens large. La conscience dresse alors ce que nous avons déjà introduit

912 « Il faut admettre que les objets qui sont au centre de la poésie de Baudelaire n'étaient pas accessibles au terme d'efforts orientés et bien organisés. Ces objets, dont la nouveauté est décisive – la grande ville, la masse -, ne sont pas visés par lui en tant que tels. Ce ne sont pas eux qui forment la mélodie à laquelle il pense, mais plutôt le satanisme, le spleen et l'érotisme contre nature. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 15*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 224.

913 *Ibid.*, p. 223.

914 *Ibid.*, p. 224.

915 « L'expérience du choc est de celles qui furent déterminantes pour la facture de Baudelaire. Selon Gide, c'est dans l'espacement entre l'image et l'idée, le mot et la chose, que la stimulation poétique trouvait chez lui sa véritable place. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 162.

916 « Mais la formule s'applique à une réalité bien remarquable : l'émancipation du poète par rapport aux expériences vécues. La production poétique de Baudelaire est ordonnée à une tâche. C'est celle qui lui ont suggérée les places vides où il à installé ses poèmes. Son œuvre ne saurait être simplement définie, à la manière de tout autre, comme une œuvre historique, mais c'est ainsi qu'elle s'est voulue et entendue. », *Ibid.*, p. 159.

917 « À mesure que l'élément du choc se fait d'avantage sentir dans les impressions singulières, il faut que la conscience se défende de façon plus continue contre l'excitation : mieux elle y réussit et moins elle les impressions particulières pénètrent dans l'expérience, mais plus important aussi devient, par là même, le rôle de l'expérience vécue. », *Ibid.*, p. 160.

comme une forme de *barrière* de plus en plus étanche vers toutes les « impressions singulières ». Cela se produit car toute les « impressions » peuvent potentiellement relever d'« éléments du choc ». Cette barrière aux impressions empêche alors l'assimilation directe d'éléments qui servent à constituer les donnés de l'expérience, et participe à une forme d'appauvrissement du matériau qui aide à édifier les expériences. Le rôle de l'« expérience vécue » est pensé comme premier pour la constitution d'une mémoire. L'« expérience vécue » s'affirme comme essentielle, et comme étant à la base du processus qui donne lieu à la constitution de toute expérience possible.

Cependant Benjamin déclare que l'expérience vécue, qui résulte de « la défense contre le choc », s'exprime dans la conscience sous la forme d'« une situation temporelle précise »[918]. Les éléments qui composent cette forme d'expérience perdent une partie de « l'intégrité de leurs contenus », ce qui est le résultat du fait que la conscience filtre des éléments de l'expérience. Mais la mémoire garde toutefois la dimension qui englobe les événement, c'est-à-dire « la situation temporelle » qui correspond à leur contexte temporel et historique. La capacité réflexive de la conscience apparaît comme déterminée par une aptitude à *dater* des événements, même si elle ne garde pas de façon consciente la totalité de ce qui constitue l'événement, les détails, et donc son contenu.

> Finalement on pourrait dire que la défense contre le choc a pour résultat spécifique d'assigner à l'événement – au détriment de l'intégrité même de ses contenus -, une situation temporelle précise dans la conscience. Ce serait la plus haute performance de la réflexion. Elle ferait de l'événement une expérience vécue.[919]

Cette fonction de datation aide à incorporer une marque temporelle aux événements. Ainsi l'« expérience vécue » qui en résulte est celle d'un « événement » compris à travers son contexte. Le contexte, ou situation temporelle précise, est revêtu du voile du caractère automatique dans l'expérience vécue. L'expérience vécue de la modernité est l'expérience d'« une situation temporelle précise », au sein de laquelle ses « contenus » évidés sont vécus sans chocs, sans heurts.

…Quand le rôle filtrant de la conscience ne s'effectue pas correctement, les éléments intenses parviennent directement à l'« organe psychique »[920], produisant un bouleversement émotionnel traumatisant ou bien plaisant[921]. Cette commotion est vécue dans les deux cas sous la forme d'une « frayeur », puisqu'elle signifie le rôle défaillant de « la barrière de protection de l'organe psychique ». La « frayeur » ou l'inquiétude, est autant le signe d'une défaillance de l'appareil filtrant, en tant qu'« absence de préparation au danger », que le signe d'un contact direct avec les éléments extérieurs. Benjamin considère que l'expérience qui s'extériorise dans *Les fleurs du Mal* est celle d'une expérience du choc, voire une recherche, de la part du poète, de cette expérience, comme une recherche de la « frayeur » nue face à l'intensité du phénomène de la modernité.

Le duel de l'artiste : le cri de frayeur

> Il n'est pas rare que Baudelaire s'abandonne à la frayeur, voire qu'il la provoque.[922]

---

918 *Ibid.*
919 *Ibid*.
920 *Ibid.*, p. 157.
921 « En cas d'échec on verrait s'installer l'agréable ou (le plus souvent) la désagréable frayeur qui, selon Freud, sanctionne le défaut de protection contre le choc. », *Ibid.,* p. 160.
922 *Ibid.*

L'univers lyrique de Baudelaire peut alors être compris comme une forme de combat pour atteindre, et se laisser atteindre, ainsi que pour se défendre vis-à-vis des éléments du choc. Il s'agit d'une expérience lyrique qui s'affirme comme un duel entre les éléments crus qui composent l'expérience du choc et les éléments pacificateurs qui constituent l'expérience vécue de ses mêmes éléments. Baudelaire tente d'atteindre la « frayeur » pour en faire la matière même de sa création littéraire. Benjamin cite Baudelaire dans ce qu'il estime être une « image aveuglante » de lui-même au travail à la recherche de l'expérience de cette réalité nue[923]. Il s'agit du moment du « duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ». Benjamin estime qu'il y a quelque chose d'essentiel dans la façon dont Baudelaire se considère lui-même au travail, car cela éclaire la compréhension de la teneur de sa recherche. Le « duel » de l'artiste au moment de la création s'exprime comme celui d'une conscience confrontée volontairement aux éléments du choc. Ce qui permet à Benjamin de comprendre que l'« expérience du choc » était au centre même du travail de Baudelaire. Mais cette tentative de Baudelaire de se confronter, voire de provoquer chez lui cette frayeur, se redouble d'une forme de combat contre ces éléments, en opposant une « parade de son être spirituel et physique »[924]. Cette « parade » qu'est le duel est compris, par Benjamin, comme la spécificité de l'acte lyrique de création baudelairienne[925].

c. 1. 2. Le contact des villes et l'idéal obsédant : la masse, le flâneur et le choc

La réalité du choc, la frayeur, le combat, et son cri, dans la « fantasque escrime » de Baudelaire révèlent, chez le poète, la conscience d'une *réalité* que Benjamin décrit comme correspondant à des « lois cachés »[926]. Lois auxquelles le poète veut « rendre justice », c'est-à-dire qu'il cherche à restituer les droits de ces « lois implicites » qui n'appartiennent pas que à son imaginaire. C'est dans ce but qu'il compose *Le Spleen de Paris.* La dédicace témoigne concrètement de l'importance, pour Baudelaire, de ces réalités[927]. Il s'agit pour le poète d'exprimer à travers sa poésie une expérience au contact de la ville. Contact qui prend la forme même de la ville, une expérience et une poésie qui se placent au centre de la ville, dans l'expérience « souple » et « heurtée » du choc. La ville comme « idéal obsédant » suscite frayeur et impatience, mais aussi une forme illimitée de « rapports » et de possibilités lyriques[928]. Comme la ville, les poèmes en prose de Baudelaire n'ont ni « rime » ni « rythme », et l'expérience qui en découle est celle d'une « rêverie » à « soubresauts ». La ville inspire l'expérience du choc, et la poésie de Baudelaire tente de mimer les mouvements de cette expérience. La ville devient par là l'« idéal obsédant » du choc qui anime le poète.

---

923 « Baudelaire a traduit cette situation dans une image aveuglante. Il parle d'un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. Ce duel est le principe même de la création littéraire. Ainsi Baudelaire a situé l'expérience du choc au cœur de son travail d'artiste. D'une grande importance est ce témoignage de l'écrivain sur lui-même. », *Ibid*.

924 « Aux chocs, d'où qu'ils vinssent, Baudelaire a voulut opposer la parade de son être spirituel et physique. Cette défense contre le choc prend figure de combat. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 161.

925 « Baudelaire s'est peint lui-même aux prises avec une « fantasque escrime » de ce genre dans la première strophe du « Soleil », et c'est probablement le seul passage des *Fleurs du Mal* qui nous le montre en plein travail poétique. », *Ibid*.

926 « Pour rendre justice à ces lois cachées ailleurs que dans ses vers, Baudelaire composa *Le Spleen de Paris*, ses poèmes en prose. », *Ibid.,* p. 162.

927 « Dédiant le recueil au rédacteur en chef de *La Presse*, Arsène Houssaye, il écrivait : « Quel est celui de nous qui n'a pas, en ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leur innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. » [Baudelaire Charles, *Œuvres*, texte établit et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, vol., I, *Le Spleen de Paris*, Paris, 1932-1932, Bibliothèque de la Pléiade, p. 405-406]. », *Ibid.,* p. 162-163.

928 *Ibid.*

Benjamin voit dans cette dédicace deux faits dont l'expression est déterminante pour l'intérêt historique de la poésie lyrique de Baudelaire[929]. Benjamin distingue premièrement une « corrélation interne » entre l'expérience du choc et les habitants des grandes villes, ce qui permet en deuxième lieu de donner une signification au phénomène de leur cohabitation dans la ville, et dans leur rues en tant que « foule amorphe », comme « masse ». De quelle façon s'effectue chez Baudelaire la « corrélation interne » entre « le contact des masses » et « l'image du choc » ? Et comment est définie la masse à partir du phénomène de la « foule » ? La « masse » n'est pas une « collectivité » humaine, ni « une classe » ; mais une forme d'affluent « amorphe » de passants. Nous voyons que Baudelaire, selon Benjamin, prête une « âme » à la foule à travers son personnage du flâneur[930]. Le contact avec l'« âme » de la foule est ce à travers quoi Baudelaire crée ses poèmes. Le fait de tenter une poésie lyrique qui puisse « s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », est le propre d'une expérience du choc du contact du poète avec l'âme de la foule. Benjamin affirme que « ces rencontres avec elle sont l'expérience vécue » de ce contact. En flâneur, Baudelaire approche l'âme de la masse et celle-ci lui livre les secrets de sa rêverie sous la forme du choc.

D'un côté le personnage du flâneur, perturbé par le choc, s'insurge contre le monde de l'« ennui » du processus de production du même[931]. Mais d'un autre côté le regard du flâneur reste celui d'un « homme aliéné »[932]. Que nous montrent les allégories de Baudelaire ? Comment comprendre ce qui se dépeint du regard contradictoire du flâneur ? Le personnage du flâneur est un personnage ambigu, il incarne aussi bien l'expérience du poète qui tente par des chocs de se débattre contre la foule, que l'expérience de l'homme aliéné. Le flâneur représente une figure du « seuil », telle est peut-être la caractéristique principale qui conditionne son statut d'ambiguïté sociale[933]. Le flâneur ne se laisse engloutir totalement ni par « la ville » ni par son conditionnement social lié à « la classe bourgeoise ». Il ne veut pas reproduire sa classe sociale, il ne cherche pas la réussite économique, il ne cherche pas à s'adapter. De la même manière, il ne cherche pas non plus à suivre le courant aveugle de la foule comme moyen de transport piéton, mais à se frayer, contradictoirement, un chemin à travers elle pour rentrer en contact avec. Le flâneur ne veut pas être un passant anonyme de la foule amorphe, il ne veut pas se laisser engloutir par la manière dont la foule assimile ses sujets. Mais alors à quoi correspond l'« asile » que le flâneur cherche, selon Benjamin, dans la foule ?

> La foule est le voile à travers lequel la ville familière, en tant que fantasmagorie, fait signe au flâneur.[934]

---

929 « Ce texte appelle une double constatation. D'une part, il nous renseigne sur la corrélation interne, chez Baudelaire, entre l'image du choc et le contact avec les masses qui habitent les grandes villes. Il nous apprend, d'autre part, ce que signifient proprement ces grandes masses. Il ne peut être question d'une classe, d'une collectivité, quelle qu'en soit la structure. Il s'agit simplement de la foule amorphe des passants, du public de la rue. », *Ibid.,* p. 163.

930 « Prêter une âme à cette foule, tel est le vrai rôle du flâneur. Ses rencontres avec elle sont l'expérience vécue dont il ne se lasse point de faire le récit. Dans l'œuvre baudelairienne on ne peut méconnaître certains reflets de cette illusion. »*, Note de Benjamin Walter* in *Ibid*.

931 « L'ennui apparaît dans le processus de production avec l'accélération de celui-ci (par les machines). Le flâneur proteste, avec sa nonchalance ostentatoire, contre le processus de production. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 31*, p. 238.

932 « Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie n'est pas une poésie du terroir ; le regard que l'allégoricien plonge dans la ville est bien plutôt le regard de l'homme aliéné. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 42.

933 « Le flâneur se trouve encore sur le seuil, le seuil de la grande ville comme de la classe bourgeoise. Ni l'une ni l'autre ne l'ont encore totalement assujetti ; ni dans l'une ni dans l'autre il ne se sent chez lui. Il cherche un asile dans la foule. Les premières contributions à la physiognomonie de la foule se trouvent chez Engels et Poe. », *Ibid*.

934 *Ibid.*

La foule dessine la fantasmagorie de la ville, la temporalité continue du passage infernal dans lequel rien ne peut s'inscrire, avec elle apparaît l'expérience vécue concomitante de celle de la fantasmagorie du temps. Tel est l'univers environnant du flâneur. La fantasmagorie du temps s'exprime comme la temporalité infernale du passage incessant de la fantasmagorie de la ville. Il s'agit d'un écoulement dans lequel rien ne s'inscrit autrement que comme permanente destruction. La foule, en tant qu'aquarium humain, est la matérialisation de la fantasmagorie du temps que subit l'existence quotidienne des habitants des grandes villes, déjà présente à la naissance même de la modernité dans le Paris de Baudelaire. Cette forme propre à la cohue conditionne l'expérience des habitants, sans que ceux-ci ne se rendent compte de son pouvoir formateur. Le flâneur est celui qui réussi partiellement à s'extraire d'elle, et la regarde. Il regarde l'âme de la foule comme représentation de l'infernal ; c'est ainsi qu'elle lui « fait signe ».

Le flâneur est le visage humain sur lequel peut encore se refléter l'image de la catastrophe de la modernité. La foule incarne ici l'impénétrable tempête de la modernité qui emporte tout avec elle, dans laquelle rien de nouveau ne peut s'inscrire. La catastrophe est cela même, et le choc au sein de l'expérience vécue de la modernité est cette catastrophe. L'expérience vécue vise à camoufler cette incapacité comme une forme de protection face à l'horreur du réel. L'expérience du choc, chez Benjamin, se redouble par la critique de l'automatisme que la modernité imprime au sein de l'expérience. Un machinisme de la continuité qui se trouve d'emblée évoqué dans le comportement de la foule, et qui représente aussi l'attitude du travailleur face à la machine.

La foule pour le poète est un voile qui recouvre le monde, un voile comme une *réalité intérieure* contre lequel il se bat[935]. Benjamin soutient que le combat de Baudelaire se dresse « contre la foule spirituelle des mots, des fragments, des débuts de vers, […], à travers de rues désertées »[936]. Dans les objets concrets de la poésie de Baudelaire l'on ne retrouve pas directement des descriptions de la foule. La foule est l'univers environnant « essentiel » du flâneur, ce pourquoi elle n'apparaît pas directement de façon « descriptive ». Elle conditionne totalement l'existence et l'expérience du flâneur, et l'entraîne dans son flot. Baudelaire lui donne alors, selon Benjamin, « une obscure signification »[937]. Comment apparaît cette « signification » à travers la foule qui s'apparente en tant que « mugissement » au « bruit de fond des vagues » ? Quel est ce « butin poétique »[938] que touche et atteint la « pointe de l'épée »[939] du poète lyrique ?

Baudelaire ne montre pas les habitants de Paris, ni Paris non plus, il les incarne l'un dans l'autre, exprimant la ville et la foule « l'une à travers l'autre »[940]. Baudelaire cherche à se

935 « La masse, pour Baudelaire, est une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre qu'il la dépeigne. Ce que chacun de nous a de plus essentiel, il est bien rare qu'il le traduise sous forme descriptive. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 167.

936 « Mais la secrète constellation (en qui la beauté de la strophe devient jusqu'en son fond transparente) doit s'étendre ainsi : en luttant cotre la foule spirituelle des mots, des fragments, des débuts de vers, le poète, à travers les rues désertées, gagne à la pointe de l'épée son butin poétique. », *Ibid.*, p. 163.

937« Il n'y a pas la moindre amorce d'une description de Paris dans *Les Fleurs du Mal*. Cela suffirait à les distinguer nettement du « lyrisme de la grande ville » qui devait suivre. Baudelaire élève la voix au milieu du mugissement de Paris comme quelqu'un qui parlerait sur le bruit de fond des vagues. Sa parole est claire dans la mesure où elle est perceptible. Mais quelque chose vient se mêler à elle, qui lui porte préjudice. Et elle demeure mêlée à ce mugissement qui l'emporte plus loin et qui lui donne une obscure signification. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 26*, p. 233.

938 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 163.

939 *Ibid.*

940 « Baudelaire ne décrit ni la population ni la ville. C'est ce qui lui permet d'évoquer l'une à travers l'autre. Sa foule est toujours celle de la grande ville. Son Paris est toujours surpeuplé. », *Ibid.,* p. 167.

frayer un chemin au sein du passage, et d'échapper à sa destruction, en construisant des images qui permettent, en suivant l'âme de la foule, d'atteindre la frayeur de sa réalité destructrice[941]. Il s'agit d'atteindre l'expérience du choc liée à son caractère destructeur, et de s'extraire de l'anesthésiante expérience vécue de la fantasmagorie du temps. Le chemin que tente de s'ouvrir Baudelaire à coups d'épée est celui de l'épopée de l'expérience du choc qui constitue le fond de la réalité de la modernité.

c. 2. Le choc et le mécanisme de la destruction de l'expérience

> Par la fréquentation de la machine, les travailleurs apprennent à « adapter leurs mouvements au mouvement continu et uniforme de l'automate ». La formule éclaire très exactement les uniformités absurdes que Poe prête à la foule londonienne. Uniformités de vêtement et de conduite, mais uniformités aussi de mimique.[942]

> L'homme n'est homme qu'à la surface. Lève la peau, dissèque : ici commencent les machines. Puis, tu te perds dans une substance inexplicable, étrangère à tout ce que tu sais et qui est pourtant l'essentielle.[943]

Au centre de l'expérience du choc de la ville et de la foule s'affirme, en marge, une critique de l'idée de continuité et d'« uniformité absurde », qui s'étale depuis les comportements des passants jusqu'aux usines de production de marchandises[944]. La monotonie et la répétition est le propre de l'absurde d'une existence mécanisée. L'attitude et l'expérience du travailleur à la machine apparaît peu à peu comme une attitude mimétique avec le machinisme. L'expérience du choc apparaît alors comme concomitante à celle d'une profonde tristesse. L'expérience du choc est une expérience du heurt, entre une conscience parée contre toute expérience trop intense d'un stimuli extérieur, et, celle d'un monde dans lequel la tristesse et l'ennui ont conquis tous les domaines de l'existence. Le choc s'éprouve alors comme la tristesse de l'acceptation de savoir que l'on n'a plus d'expérience. L'expérience du monde aliéné pour l'homme est aussi l'expérience de l'uniformité et de la répétition continue du même, et surtout une expérience qui s'effectue dans des conditions auxquelles il additionne l'oubli de ces conditions. Avec le machinisme apparaît la temporalité de l'« infernal »[945], la temporalité de « ceux qui entreprennent sans rien achever ». Une temporalité du dressage et de l'enfermement se détachent au centre d'une machinerie qui construit l'expérience de la répétition stérile du choc.

c. 2. 1. L'état sauvage du civilisé

Benjamin retranscrit une généalogie du dressage de la sensibilité vis-à-vis de la présence croissante de la technique et de la marchandise, pour mieux comprendre la transformation structurelle de l'expérience au cours du phénomène de la modernité. Il rapporte des paroles de Valéry, pour qui l'habitant des grandes villes, en tant que « civilisé

941 « Cette foule, dont Baudelaire n'oublie jamais la présence, n'a servi de modèle à aucune de ses œuvres. Mais elle à laissée sa marque secrète sur toute sa création, et c'est elle qu'on aperçoit en filigrane dans le fragment cité plus haut. Elle éclaire l'image de l'escrimeur ; les coup qu'il assène sont destinés à lui frayer la voie parmi la foule. », *Ibid.*, p. 163.
942 MARX, Karl, *Le Capital, Livre premier, t. II,* trad. fr. J. Roy, Paris, p. 103 in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 180.
943 Paul Valéry, *Cahier B,* 1910, Paris 1930, p. 39-40 in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 9, 3]*, p. 422.
944 « À cette expérience vécue du choc, telle que la vit le passant au milieu de la foule, correspond celle du travailleur aux prises avec la machine. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 182.
945 *Ibid*, p. 186.

des villes immenses revient à l'état sauvage »[946]. L'« état sauvage » entendu communément comme une étape du développement culturel humain qui précède hypothétiquement celui de l'état civilisé, apparaît ici comme son équivalent. La civilisation moderne est le monde de la perte de ce qui potentiellement peut rendre l'homme un être civilisé. Les remarques de Valéry se rapportent, pour Benjamin, aux « symptômes propres à la « civilisation » », ce qui revient à une analyse des manifestations matérielles de ce qui constitue la culture de la modernité urbaine.

La population urbaine apparaît dans ce contexte comme un amas d'individus isolés, et leur enfermement, leur cloisonnement social est compris, par Valéry, comme le produit de ce qu'il nomme « le mécanisme social ». Ce « mécanisme » est le mode d'expérience et d'existence produits par la forme de production et de reproduction culturelle qui se rapporte à la modernité mécanisée. Au « mécanisme social » s'accordent les conditions de production matérielles des conditions de vie, ainsi que les conditions matérielles de reproduction culturelles concomitantes. L'aliénation s'exprime ici comme une forme d'« oubli », responsable de la solitude et du cloisonnement des individus disloqués des grandes villes. Ce manque est une conséquence du « mécanisme social », comme engendrant un « oubli » de ce qui constitue un monde humain, ainsi que comme « oubli » de la perte du monde. Ce manque est responsable de l'oubli et en même temps moteur de l'oubli. L'oubli est l'effacement de la conscience de ce qui peut rendre homme l'homme, et de ce qui est nécessaire à la vie d'un être qui cherche individuellement et collectivement à s'affirmer en tant qu'être générique. L'« oubli » émerge donc de la même manière que ce que Marx décrit comme la confusion entre les « fonctions animales » et ce qui s'élabore dans le sens des besoins qui affirment comme des « fonctions purement humaines »[947].

Ainsi qu'on le retrouve, chez Benjamin, dans l'essai sur le *Narrateur*, la « communauté » est considérée comme une condition nécessaire à la survie et à la vie, et de l'individu et de la communauté. L'aliénation, qui est définie ici, par Valéry, comme « perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin », fait apparaître la production et vente massive de produits de consommation, les usines et le travail salarié, comme rendant possible la survie d'un individu seul sans aucun type de lien direct avec autrui. Ce que Valéry nomme « mécanisme social », efface l'humanité du lien social qui auparavant s'établit par le « besoin ». Ce mécanisme apparaît comme ce qui rend par là même « inutiles » toutes les formes de lien qui établissent par la communauté humaine et par la « vie commune », c'est-à-dire le partage, le récit et la mémoire collective. Ainsi le monde « civilisé » de la civilisation de la marchandise, efface les « actes », les « manières de sentir » et même les « aptitudes à la vie commune ». L'« oubli » produit par le « mécanisme social » engendre à son tour l'oubli du « mécanisme social », et pour finir permet la reproduction du « mécanisme social » dont le mécanisme même dépend.

Malheureusement les avancées techniques apparaissent petit à petit comme destructrices du lien social, et comme productrices d'une forme de dressage existentiel et sensoriel des masses.

946 « Valéry, qui est un observateur pénétrant des symptômes propres à la « civilisation », en définit fort bien l'un de ses éléments. « Le civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage, c'est-à-dire isolé, parce que le mécanisme social lui permet d'oublier la nécessité de la communauté et de perdre le sentiment du lien entre les individus, autrefois réveillés incessamment par le besoin. Tout perfectionnement du mécanisme social rend inutiles des actes, des manières de sentir, des aptitudes à la vie commune. » [Paul Valéry, cahier B 1910, Paris 1930, p. 88-89 [la Pléiade t. II, p. 588]]. », *Ibid*, p. 178-179.

947 MARX, Karl, *Manuscrits de 1844*, 1996, p. 113

> Le confort isole. Il rend, d'autre part, ceux qui en bénéficient plus proches du mécanisme.[948]

Les gestes quotidiens de l'homme moderne sont accompagnés de plus en plus par des nouveautés techniques destinées, dans un premier temps, à lui rendre la vie plus simple, plus facile, plus heureuse. Mais derrière la simplicité apparaît le dispositif qui a la capacité de clôturer les individus et dresser les comportements. Les gestes deviennent techniques, et derrière la rapidité et l'instantanéité, comme l'effet d'un simple et « seul mouvement rapide de la main », s'affirme un autre dressage, celui capable « de déclencher un mécanisme complexe » qui correspond peu à peu à la reproduction du mécanisme social[949]. À la patience des longues tâches, au travail de l'artisan, s'oppose le geste simple, rapide et dépourvu de relation avec la totalité produite. Benjamin souligne les nombreuses inventions qui simplifient et diminuent les gestes nécessaires pour parvenir à leur effets. Ainsi l'« allumette » qui d'un seul mouvement rapide déclenche une flamme. La technique devient de plus en plus présente dans le quotidien, adapte et simplifie de plus en plus ses procédés pour augmenter le confort et la facilité d'utilisation.

La modernité a inscrit dans le quotidien des masses la présence du « déclic instantané », pouvant non seulement rendre possible de prendre des photographies, mais se substituer à d'« innombrables gestes »[950]. Ainsi, exercer une petite et insignifiante pression sur un bouton aide à décupler la force, à découper, à transporter, et, entre nombreux autres effets, à garder un instant à tout jamais. Au nom du confort et de la nouveauté, la machine s'introduit dans la quotidienneté de la vie moderne et gagne rapidement du terrain sur l'appareil sensoriel humain. Dans ce contexte la photographie peut être considérée comme une expérience optique du choc.

> Une pression du doigt suffit à conserver l'événement pour un temps illimité. L'appareil confère à l'instant une sorte de choc posthume.[951]

Le progrès met en place un confort moderne, qui est en même temps produit, producteur, et reproducteur du choc. Les foules sont l'endroit où l'agression extérieure et sociale est le plus palpable, elle est le lieu où à l'indifférence et à l'étrangeté des passants s'ajoutent des bousculades innocentes entre passants distraits.

> Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. Un peu plus loin, décrivant l'expérience du choc, il parle d'un « kaléidoscope doué de conscience ».[952]

L'inventivité de la technique s'exerce là où le confort risque d'être touché, « [a]ux carrefours dangereux »[953]. La technique qui vise à éviter le choc, et donc à éviter le contact engendre

948 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 179.

949 « Avec l'invention des allumettes, vers le milieu du dernier siècle, a commencé toute une série de découvertes qui ont pour caractère commun de déclencher un mécanisme complexe à partir d'un seul mouvement rapide de la main. Dans beaucoup de domaines le développement continue. C'est ce qui apparaît, par exemple, avec le téléphone. Dans les anciens appareils il fallait tourner une manivelle, il suffit aujourd'hui de décrocher l'écouteur. », *Ibid*.

950 « Parmi les innombrables gestes, tels que mise en place, introduction, pression, etc.. le déclic instantané du photographe est un de ceux qui ont eu le plus de conséquences. », *Ibid.*

951 *Ibid*.

952 Charles Baudelaire, *Œuvres, Le Peintre de la vie moderne,* Le Dantec, Paris, 2931-1932, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, p. 333 in *Ibid*.

953 « Le déplacement de l'individu s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innovations se succèdent aussi vite que les étincelles d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. », *Ibid*.

autant d'expériences techniquement assistés qu'elle engendre des chocs « optiques » et « tactiles »[954], dans d'autres termes des chocs sensoriels.

Soumission et sensibilisation à la technique

Le contact poussé avec la technique, avec des machines et procédés en tout genres, au travail et dans les usines, au café avec le téléphone et les quotidiens, dans les rues avec les panneaux publicitaires, les signaux de circulation et les feux tricolores, dressent peu à peu les comportements et la sensibilité. Benjamin affirme qu'il s'agit d'un « complexe entraînement » qui s'exerce sur les modes de perception, et autrement dit sur le « sensorium humain »[955]. La familiarisation avec la technique habitue les modes de perception, les transformant à son image. Au choc du stimuli extérieur, la technique oppose comme le fait l'expérience vécue, une forme de barrière. Le propre de la technique devient ce qui permet de faciliter la survie, en somme d'atténuer le choc. Cependant l'amortissement qui est produit de la technique en vue, du confort, de la rapidité, de la nouveauté, de l'accessibilité, et de facilité, engendre à leur tour un rapport technique au monde.

La technique impose des « stimuli » à ceux qui jaillissent du choc de la solitude de l'individu, ou encore du travail répétitif, et du cloisonnement social. En somme la technique emprunte le fonctionnement même de l'expérience du choc pour proposer d'autres stimuli, c'est en cela qu'elle réussi un certain dressage. Raison pour laquelle, par exemple, Benjamin considère la réception de la technique cinématographique comme correspondant à une « perception traumatisante » qui « a pris valeur de principe formel ». Ceci s'explique par le fait que l'expérience véhiculée par la technique est elle aussi une expérience du choc à « valeur de principe formel ». L'« entraînement » de la technique sur l'appareil perceptif, sur le « sensorium humain », est analogue à un acclimatement à l'expérience stimuli-réflexe, qui répond à une forme d'automatisme perceptif. Benjamin considère par là que ce qui a lieu dans l'usine, à la chaîne, au contact poussé avec la machine dans le « rythme de la production » s'apparente alors au mode de perception cinématographique.

Benjamin souligne les considérations de Marx vis-à-vis du caractère du travail réifié de l'ouvrier d'usine à la chaîne, pour faire voir l'idée du « machinisme » à l'œuvre dans l'expérience du travail mécanisé[956]. Le caractère stimuli-réflexe de l'expérience vécue du choc au travail est dû en effet au caractère formel du détachement entre l'ouvrier et son effort. Cette indifférence s'accorde à un détachement du sujet avec son attention envers ce qui l'entoure. L'« ouvrier d'usine » n'expérimente pas la fluidité entre les étapes qui constituent son effort comme une suite de moments choisis qui parviennent finalement à la manufacture de quelque chose qui lui appartient.

954 « À des expériences tactiles de ce genre se sont ajoutées des expériences optiques, comme celles qu'entraîne la partie publicitaire d'un journal, mais aussi la circulation dans une grande ville. », *Ibid*.

955 « Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un complexe entraînement. L'heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui la perception traumatisante a pris valeur de principe formel. Le processus qui détermine, sur la chaîne d'usine, le rythme de la production, est à la base même du mode de réception propre aux spectateurs de cinéma. », *Ibid.*, p. 180.

956 « Marx souligne à bon droit le caractère fluide que prend pour l'artisan la connexion entre les moments de son travail. Chez l'ouvrier d'usine, grâce au travail à la chaîne, cette connexion s'est, au contraire, durcie et réifiée. La pièce à travailler entre dans le rayon d'action de l'ouvrier indépendamment de son vouloir. Et c'est aussi arbitrairement qu'elle lui échappe. « Dans toute production capitaliste, écrit Marx, en tant qu'elle ne crée pas seulement des choses utiles mais encore de la plus-value, les conditions de travail maîtrisent l'ouvrier, bien loin de lui être soumise, mais c'est le machinisme qui le premier donne à ce renversement une réalité technique. » [Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie,* I, Berlin, 1932, p. 404. [K. Marx, *Le Capital, Livre premier, t. II*, trad fr. J. Roy, Paris, 1969, p. 105]]. », *Ibid*.

Au travail à la chaîne, la connexion avec son effort est « réifiée ». Aucun contact avec l'objet ne dépend de la volonté de l'ouvrier,et donc aucun contact avec son travail n'est le reflet d'un choix personnel. Le produit de son travail ne lui appartient pas, ne connaissant sûrement pas le résultat final. La dépersonnalisation à l'œuvre au travail d'usine entraîne un indifférence sensible considérable. Tout contact avec son effort est abstrait, tout contact avec l'objet est abstrait, et l'objet lui même est abstrait. Cette abstraction « maîtrise » en retour l'ouvrier dont l'existence devient « technique » à son tour. L'ouvrier d'usine est maîtrisé par le « machinisme » nécessaire à son travail. Son travail se métamorphose en une « réalité technique », et donc en une réalité mécanique. Par là son existence se transforme en une existence mécanisée, son expérience une expérience vécue, et l'existence de l'homme se présente de plus en plus comme celle d'un automate. Ce qui semble permettre d'affirmer que de la même manière que « le confort isole », la technique change en automate celui qui s'en expose de trop.

L'adaptation des gestes à ceux de la cadence et des mouvements de la machine en disent long sur cette forme crue du dressage de l'ouvrier au travail. Cette transformation du comportement humain en comportement mécanique rappellent, à Benjamin, le comportement et les attitudes des passants de la « foule londonienne » narrés par Poe dans la nouvelle *L'homme des Foules*[957]. La foule urbaine montre des caractéristiques semblables de celles du comportement des ouvriers à l'usine. La foule apparaît à son tour comme une forme de dressage du comportement. La réification de la société se présente dans la foule, de la même manière que celle de l'objet du travail et du travailleur à l'usine. La dépossession dans les rues urbaines est le reflet de l'abstraction totale de la société. Les passants exhibent la même « uniformité absurde », qui s'exprime par une ressemblance dans leurs « vêtements et conduites, mais aussi de mimique ».

La gestualité du passant ressemble à celle du travailleur à la chaîne. Benjamin reprend les paroles de Poe, pour caractériser ces gestes expressifs et jeux de physionomie, qui accompagnent le phénomène de la foule, et qui dans ce cas remplacent le langage verbal, la « mimique » des passants[958]. Poe à « l'absurde uniformité » des passants joint l'image de leur « sourire distrait et exagéré ». La mimique des passants, comme forme d'expression, s'énonce par des gestes silencieux. Les passants singent des sourires qui ont « le rôle d'amortisseurs mimiques ». Ils ne signifient pas qu'ils sourient à l'intérieur d'eux-mêmes, mais qu'ils opposent aux choc de la foule le stimuli automatique du sourire. Ces mimiques ont au sein de la foule ont le rôle de « pare-chocs »[959] émotionnels. Ce qui rend le sourire des passants une terrifiante expression de leur détachement envers toute stimulation extérieure, et seulement le reflet d'une attitude conventionnellement déterminée.

c. 2. 2. Dressage à l'extérieur

Pour revenir à l'activité de l'ouvrier du début du siècle, selon Marx il doit, pour réussir à s'effectuer, être le produit d'« un précoce dressage »[960]. Benjamin cite et reprend la

957 *Ibid.*

958 « L'allusion au « sourire distrait et exagéré » est fort suggestive. Il s'agit sans doute de ce sourire devenu aujourd'hui usuel dans la pratique du *keep smiling* et qui y joue le rôle d'amortisseur mimique. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens* Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 180-181.

959 BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Edition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, Paris, La fabrique, 2013, p. 973.

960 *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens* Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 181.

distinction entre « dressage et exercice » propre à Marx[961]. Dans l'« exercice » de son travail, l'artisan produit une « *expérience* » qui est profitable à l'ensemble du domaine de son métier. La technicité même du travail de l'artisan est le produit de l'accumulation progressive du savoir. Rien de tel chez l'ouvrier pour qui l'« exercice » de son travail devient un « dressage » préalable à une certaine quantité de gestes pour coordonner ses mouvements à partir de ceux de la cadence de la chaîne et/ou les mouvements de la machine qu'il opère. Le développement « des manufactures », développe une division et spécialisation du travail, ainsi que la distinction en travailleur « *habiles* » et « *inhabiles* »[962]. De ce point de vue, tout travailleur à l'usine semble être considéré comme un travailleur « *inhabile* », puisque ce n'est pas sa capacité à produire du savoir-faire qui lui permet de travailler, mais sa capacité à appliquer sur la machine le « dressage » qu'« opère la machine » sur lui. Il n'y a pas une production d'« expérience » au sens de celle que produit l'« exercice » de l'artisanat, car l'ouvrier n'a pas besoin d'expérience[963]. Son activité ne lui rend pas l'effort qu'il fournit chaque jour sous aucune forme de savoir nouveau, le travail perd ainsi de ce qui constitue sa dignité. Ce qui fait qu'est ainsi pour l'ouvrier oubliée la réalité et l'importance de la réalisation de la construction par l'effort de possibilités nouvelles capables de répondre à des besoin réels par l'exercice au travail.

Pour Benjamin le dressage précoce de la sensibilité est aussi lié à des phénomènes extérieurs à l'usine. Il voit également une éducation à travers les dispositifs destinés à l'« amusement » des masses, tels que les « voitures tamponneuses » dans « les parcs d'attractions ». Il les assimile à des organes d'entraînement de la perception à la technique, au même titre que la chaîne à l'usine[964]. Dans la foule de Poe Benjamin voit l'image d'une société réifiée qui s'exprime entre la « sauvagerie » et la « discipline ». Dehors, dans, les rues hommes et femmes accoutumés à un monde abstrait, isolés et cloisonnés, revenus « à l'état sauvage », acceptent le monde hors société humaine qui leur propose son substitut technologique, celui du « mécanisme social ». Amadoués par l'expérience vécue, devenue une suite de réponses automatiques aux événements, ils marchent sauvagement rangées. Ces individus sont présentés comme n'ayant pour « seule convention entre eux » que « l'accord tacite selon lequel chacun tient le trottoir sa droite, afin que les deux courants de la foule qui se croisent ne se fassent pas mutuellement obstacle »[965].

L'adaptation progressive de la technique au sein de tout les domaines de la vie quotidienne, apparaît comme sortant de l'usine pour s'installer dans toutes pans de l'existence. Cette forme de « discipline » est le signe d'une intégration presque consommée, déjà à l'époque de la naissance de la modernité, des automatismes, des « mécaniques

961 « Ne confondez surtout pas dressage et exercice. Au temps de l'artisanat, l'exercice jouait un rôle déterminant : à l'époque des manufacture, il a pu conserver une fonction. C'est grâce à lui, dit Marx, que « chaque branche de la production trouve, par *expérience*, la forme technique qui lui convient », forme qu'elle perfectionne lentement, avant de la cristalliser d'un seul coup, « dès qu'elle atteint un certain niveau de maturation » [K. Marx, *Le Capital, Livre premier, t. II,* trad fr. J. Roy, Paris, 1969, p. 164). », *Ibid*.

962 « Si elle développe la spécialité isolée au point d'en faire une virtuosité aux dépends de la puissance de travail intégrale, elle commence aussi à faire une spécialité du défaut de tout développement. À côté de la gradation hiérarchique prend place une division simple des travailleurs en *habiles* et *inhabiles* » [K. Marx, *Le Capital, Livre premier, t. II,* trad fr. J. Roy, Paris, 1969, p. 40. », *Ibid*.

963 « Par le dressage qu'opère la machine, le travailleur « inhabile » subit une profonde perte de dignité. Son travail devient imperméable à l'expérience. Chez lui, l'exercice à perdu tout ses droit. », *Ibid*.

964 « Ce que le parc d'attractions présente avec ses voitures tamponneuses et autres amusements de ce genre n'est qu'un échantillon du dressage auquel on soumet à l'usine l'ouvrier sans qualifications (un échantillon qui a dû, pendant certaines périodes, lui tenir lieu de programme complet car, avec le chômage, on a vu prospérer cet art de la pantomime auquel l'homme du peuple pouvait s'exercer dans les parcs d'attractions.). », *Ibid.*, p. 181-182.

965 *Engels Friedrich, Die lage der arbeitenden Klasse in England. Nach einer Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg.,* Liepzig, 1848, p. 36-37. [F. Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur et des sources authentiques*, trad. G. Badia et J. Frédéric, Paris, 1973, p. 59-60]., *Ibid.*, p 165.

automatiques » propres à la technique[966]. Benjamin va jusqu'à faire le lien entre le comportement des êtres qui composent la foule, chez Poe, et des « gestes d'automates ». Il souligne l'absurdité dans la conduite d'un passant qui salue machinalement ceux qui le heurtent, et cette expression vide de contenu apparaît comme la seule chose que partagent entre eux les passants. L'expérience du choc apparaît comme ayant gagné l'entièreté du domaine de l'expérience, les passants comme ayant perdu toute dignité, et par là toute forme humaine de sociabilité, « leur conduite n'est qu'une série de réactions et de chocs ».

c. 3. L'expérience de la masse

> Parmi les larges couches sociales qui prenaient l'habitude de la lecture, elle commença à se constituer en public. Elle entreprit de distribuer des mandats ; comme les donateurs dans les tableaux du Moyen Âge, elle exigea de retrouver son visage dans les romans qu'elle lisait.[967]

Tels que nous pouvons le lire dans les essais intitulé *Expérience et pauvreté*[968], ou encore dans l'essai sur *Le Narrateur*[969], l'expérience, chez Benjamin, se montre sous un double aspect. Ce que Benjamin appelle *Erlebnis* se rapporte à l'expérience vécue, ou encore à l'instant vécu ; elle doit se distinguer de l'*Erfahrung* qui correspond à l'expérience en tant que telle, « comme expérience collective traditionnelle »[970]. Nous rappelons que l'*Erlebnis* moderne est définie par Benjamin comme une conscience ponctuelle, qui apparaît sous la forme d'une succession de chocs. L'*Erfahrung*, de son côté, est sujette dans la modernité à un appauvrissement profond. Cet appauvrissement est le résultat des transformations des modes de production et de reproduction modernes de la vie et de la survie, et le résultat des modes de perception qu'ils induisent. L'information est le propre de cette perte, comme forme et contenu de ce qui permet la transmission de la culture et de l'expérience. Le « fait divers » comme forme et contenu de l'information[971], s'affirme chez Baudelaire, selon Benjamin, comme ce qui constitue en propre l'expérience de la masse. La résultante de cette réalité est une expérience qui tend vers sa privatisation et non plus vers son partage. Ce phénomène décrit comment l'expérience collective traditionnelle cède à l'expérience individuelle des habitants des grandes villes.

c. 3. 1. La physiognomonie d'un public de masse

La naissance de la grande ville est accompagnée de nouveaux phénomènes sociaux et humains, tel que celui de la masse. De la même manière que le flâneur lui prête une âme, la foule indépendamment se constitue réellement petit à petit en « public »[972]. Ce public s'exprime de la même façon que la foule, c'est-à-dire qu'il est constitué d'innombrables

966 « Le texte de Poe met en lumière le vrai rapport qui lie sauvagerie et discipline. Les passants qu'il décrit se conduisent comme des êtres qui, adaptés à des mécanismes automatiques, ne pourraient plus avoir eux-mêmes que des gestes d'automates. Leur conduite n'est qu'une série de réactions à des chocs : « Quand on les heurtait, dit Poe, ils saluaient bien bas ceux qui les avaient heurtés. ». », *Ibid.*, p. 182.

967 *Ibid.,* p. 164.

968 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 366.

969 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov,* Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000.

970 « Le souvenir (*Andenken*) s'oppose à la remémoration (*Eingedenken*) comme *l'Erlebnis* (expérience vécue) à *l'Erfahrung* (expérience collective traditionnelle). », LACOSTE Jean in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Notes du traducteur, note 149*, p. 936.

971 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 26*, p. 233.

972 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 164.

groupes et classes sociales indifférenciés, il s'agit d'un public de masse. Benjamin cite Poe et Engels pour décrire ce qu'il entend par une « physiognomonie de la foule »[973]. Cette forme de morphopsychologie qu'est la « physiognomonie » peut être ici définie dans un premier temps comme une étude des relations entre les types ou prédominances morphologiques et la psychologie. Mais chez Benjamin, une physiognomonie correspond à une une forme d'analyse sociale et matérielle du comportement de la foule, comme d'une totalité, par le biais de ces gestes et comportements. La forme de manifestations de la foule est faite de gestes individuels qui ressortent d'elle de temps en temps, et qui permettent ainsi de la caractériser. Cette analyse est une analyse qui s'établit, via les différents individus et classes qui la constituent, en tant qu'étude de leur comportement groupé, c'est-à-dire en tant que totalité, à travers laquelle elle se montre comme pourvue d'une forme de sensibilité.

Benjamin affirme que les premières descriptions de la foule témoignent d'« angoisse, répugnance et horreur » envers elle[974]. Le visage de ce monstre humain apparaît à Poe comme « quelque chose de barbare », et à Engels comme une forme de sacrifice humain. Ce que Benjamin fait des descriptions « physiognomoniques de la foule » de ces deux auteurs permet de caractériser cette foule amorphe comme analogues aux modes d'existence des communautés humaines éclatées des habitants des grandes villes propres à la modernité. Dans cette perspective, pour la flâneur, l'âme de la foule est celle d'une « Danse macabre »[975]. Le bruit des vagues de fond qui accompagnent sa flânerie est celle de ce « silencieux grouillement » qui se change en « masse de morts ». Pour le flâneur l'expérience lyrique, l'expérience du choc qu'il éprouve à son contact, est celle d'une foule qui se transpose en image à partir des « planches d'anatomie » du bord de Seine. Le poète métamorphose progressivement les passants en « squelettes isolés », puis en foule de morts vivants, et finit par en faire une image de l'horreur. Pour Benjamin la foule exprime les conditions non humaines d'existences des masses, et des images baudelairiennes il garde celles qui correspondent à sa réalité matérielle entendue comme des images du choc propre à l'expérience de la modernité.

Benjamin rapporte les paroles d'Engels, pour décrire cette foule. Dans ce que Engels avait cru voir, au début, comme une forme de possibilité de renforcement des capacités humaines par leur regroupement dans un Londres naissant, se révèle être une forme de renoncement humain terrifiant. Engels conclut devant la vue de la ville et des foules que les « Londoniens ont dû sacrifier la meilleure part de leur qualité d'hommes, pour accomplir tous les miracles de la civilisation dont la ville regorge […]. »[976]. L'« indifférence brutale » des passants entre

973 « Les premières contributions à la physiognomonie de la foule se trouvent chez Engels et Poe. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 42.

974 « Chez ceux qui la virent pour la première fois, la foule des grandes villes n'éveilla qu'angoisse, répugnance et horreur. Aux yeux de Poe, elle a quelque chose de barbare. Elle se se soumet à la discipline qu'en cas de besoin précis. Plus tard James Ensor ne se lasse point de confronter en elle discipline et sauvagerie. Il lui plaît tout particulièrement d'introduire des troupes militaires dans ces bandes carnavalesques. Rencontre prophétique, qui annonce les États totalitaires où la police s'alliera aux dévaliseurs. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 178.

975 « Lorsque Baudelaire prend comme thème le crépuscule du matin, il évoque quelque chose de ce « silencieux grouillement » que pressent Hugo dans la Paris nocturne. À peine son regard a-t-il rencontré des « planches d'anatomie » sur les quais « poudreux de la Seine », déjà sur ces planches la masse des morts s'est imperceptiblement substituée aux images qui représentent des squelettes isolées. Il voit une foule compacte s'avancer sans les figures de la « Danse macabre ». », *Ibid.*, p. 168.

976 « Dans *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Engels écrit : « Une ville comme Londres, où l'on peut marcher des heures sans même parvenir au commencement de la fin, sans découvrir le moindre indice qui signale la proximité de la campagne, est vraiment quelque chose de très particulier. Cette centralisation énorme, cet entassement de 3,5 millions d'êtres humains en un seul endroit à centuplé la puissance de ces 3,5 millions d'hommes. […] Quant aux sacrifices que tout cela a coûté, on ne les découvre que plus tard. Lorsque l'on a battu durant quelques jours le pavé [...], c'est alors seulement qu'on commence à remarquer que ces Londoniens ont dû sacrifier la meilleure part de leur qualité

eux, ainsi que les lois internes du fonctionnement d'un passage sans heurts, font place à la figure d'une foule qui se constitue comme une fantasmagorie du temps, comme une forme d'effacement, ainsi qu'une expérience vécue sans chocs[977].

> Cette indifférence brutale, cet isolement insensible de chaque individu au sein de ses intérêts particuliers, sont d'autant plus répugnants et blessants que le nombre de ces individus confinés dans cet espace réduit est plus grand. Et même si nous savons que cet isolement de l'individu, cet égoïsme borné sont partout le principe fondamental de la société actuelle, il ne se manifeste nulle part avec une impudence, une assurance si totales qu'ici, précisément, dans la cohue de la grande ville. La désagrégation de l'humanité en monades, dont chacune a un principe de vie particulier, et une fin particulière, cette atomisation du monde est poussée ici à l'extrême.[978]

Pour Baudelaire la foule est le public du flâneur. Baudelaire a constitué la foule comme son public mais de façon à lui rendre son visage, qui est essentiellement un visage défiguré. Baudelaire lui offre une âme, puisqu'elle lui provoque « une réaction d'ordre moral », tout comme à Engels. Mais à différence de ce dernier, chez Baudelaire, la foule provoque en plus « une réaction de caractère esthétique » qui lui permet de saisir l'existence interne de la foule dans l'expérience du choc[979]. Il est habitué à se perdre dans « la violence » de ce flot humain, tout en cherchant à s'arracher de celui-ci, comme une sorte de naufragé volontaire de l'horreur du choc. Il cherche la frayeur au contact de la foule pour en extraire des images lyriques, qui sont des empreintes du choc dans son expérience de la quotidienneté de la modernité naissante[980]. Baudelaire est un habitant de la grande ville au même titre que les passants qui composent la foule dont il extrait des clichés lyriques. La foule est une expérience nécessaire de l'habitant des grandes villes, qui semble vivre cette expérience sans pouvoir s'en dissocier. Cette expérience est elle aussi nécessaire à Baudelaire qui tente de s'en débattre[981].

---

d'hommes, pour accomplir tout les miracles de la civilisation dont la ville regorge, que cent forces, qui sommeillent en eux, sont restées inactives et ont été étouffées afin que seules quelques-unes puissent se développer plus largement et être multipliées en s'unissant avec celles des autres […]. », *(Engels Friedrich, Die lage der arbeitenden Klasse in England. Nach einer Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg., Liepzig,* 1848, p. 36-37 [F. Engels*, La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur des sources authentiques*, trad. G. Badia et J. Frédéric, Paris, 1973, p. 59-60]*).* », in *Ibid.*, p. 164 - 165.

977 « La cohue des rues a déjà, à elle seule, quelque chose de répugnant, qui révolte la nature humaine. Ces centaines de milliers de personnes de tout état et de toutes classes, qui se pressent et se bousculent, ne sont elles pas *toutes* de hommes possédant les mêmes qualités et capacités et le même intérêt dans la quête du bonheur ? [...] Et, pourtant, ces gens se croisent en courant, comme s'ils n'avaient rien de commun, rien à faire ensemble, et pourtant la seule convention entre eux, est l'accord tacite selon lequel chacun tient sur le trottoir sa droite, afin que les deux courants de la foule qui se croisent ne se fassent pas mutuellement obstacle ; et pourtant, il ne vient à l'esprit de personne d'accorder à autrui, ne fût-ce qu'un regard. », *Engels Friedrich, Die lage der arbeitenden Klasse in England. Nach einer Anschauung und authentischen Quellen. 2. Ausg.,* Liepzig, 1848, p. 36-37 [F. Engels, *La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur des sources authentiques*, trad. G. Badia et J. Frédéric, Paris, 1973, p. 59-60]*)* », in *Ibid.*, p. 165.

978 *(Engels Friedrich, Die lage der arbeitenden Klasse in England. Nach einer Anschauung und authentischen Quellen. 2.* Ausg., Liepzig, 1848, p. 36-37 [F. Engels*, La situation de la classe laborieuse en Angleterre, d'après les observations de l'auteur des sources authentiques*, trad. G. Badia et J. Frédéric, Paris, 1973, p. 59-60]) », in *Ibid.*, p 165-166.

979 « Il manque à Engels ce savoir-faire, cette nonchalance du flâneur, à qui le feuilletoniste enseigna l'art de se laisser conduire par la foule. Pour lui, la foule a quelque chose de bouleversant. Elle provoque en lui une réaction d'ordre moral. Mais aussi une réaction de caractère esthétique ; il se sent mal à l'aise devant le rythme de ces passants qui marchent en sens inverse les uns les autres sans jamais se rencontrer. Le charme de son tableau tient au ton suranné qui nuance la rigueur de l'esprit critique. L'auteur arrive d'un Allemagne encore provinciale, où il n'a sans doute jamais éprouvé la tentation de se perdre dans un flot humain. », *Ibid.*, p. 166.

980 « Or précisément cette image de la foule des grandes villes a joué, dans le cas de Baudelaire, un rôle déterminant. S'il a cédé à cette violence qui l'entraînait vers elle, qui faisait de lui, en tant que flâneur, l'un de ses membres, jamais pourtant il n'a cessé de sentir le caractère inhumain de cette foule. À peine s'est-il fait son complice qu'il se sépare d'elle. Après un long moment d'abandon, sans crier gare, le voici qui, d'un seul coup, la rejette avec mépris dans le néant. », *Ibid.*, p. 174-175.

981 « Pour un parisien, rien n'était plus naturel que de se frayer la voie à travers cette masse. Si soucieux fût-il de garder ses distances, il ne pouvait, comme Engels, la considérer du dehors. Dans le cas de Baudelaire, elle lui était si peu étrangère qu'on suit à la trace, à travers toute son œuvre, la façon dont elle le prend au piège, dont elle l'attire, dont il se défend contre elle. », *Ibid.*, p. 167.

Des tentatives sont peu à peu élaborées pour rendre le visage des foules à travers des œuvres littéraires. Tel est le but de Baudelaire, de Hugo, de Poe, des « feuilletonistes » et journalistes, ainsi que des intellectuels qui constituent les lumières politiques du XIX^{ème} siècle. Baudelaire hérite ou emprunte la « nonchalance » du journaliste de l'époque, et offre à la foule une image de sa défiguration infernale via une aventure au sein même de la foule. Engels, avec « la rigueur de l'esprit critique », dresse un tableau plus sobre et descriptif, qui ne la représente pas nécessairement dans les méandres oniriques et lyriques comme celui de Baudelaire, mais qui tente aussi de la montrer comme une entité pourvue de capacités réflexives à son propre égard. Ainsi la masse fut peu à peu constituée en un public littéraire, en un public de sujets dissociés, et en un public de travailleurs aliénés, et est alors considérée d'un côté comme un groupement de consommateurs potentiels et de l'autre comme un « prolétariat d'airain »[982].

c. 3. 2. La remémoration comme relique sécularisée

> La remémoration est la relique sécularisée. La remémoration est le complément de l'expérience vécue. Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. L'allégorie a quitté au XIXe siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. La relique provient du cadavre, la remémoration de l'expérience défunte, qui par un euphémisme, s'appelle l'expérience vécue.[983]

L'expérience vécue de la modernité saisit les masses d'une coriace carapace d'illusion. L'expérience vécue, l'*Erlebnis,* se manifeste comme le lieu où se déposent les formes de vie du monde moderne. Ces formes sont celles de l'aliénation, en tant que dépossession du monde ; et par là elles sont le lieu de la disparition de la communauté, voir de la perte de ce que Benjamin appelle la tradition. L'expérience vécue est alors le reflet, la conclusion, et le résultant du monde moderne. On peut dire qu'aux yeux de Benjamin l'*Erlebnis* apparaît comme la pointe visible de l'iceberg de la perte du monde. Le passé de l'humanité devient par le prisme de l'*Erlebnis,* de l'expérience vécue, l'expérience d'« un avoir mort »[984]. Les biens de l'humanité, tout ce qu' elle a construit en termes de mémoire ou encore de mémorabilité, c'est-à-dire ce qui détient l'importance et l'intérêt d'être mémorable, ce qui constitue les conditions mêmes de l'Expérience, disparaît sous l'œil d'une autre expérience qui regarde avec les œillères du progrès et de la solitude de l'individu.

Benjamin affirme que la mémoire, et donc aussi le souvenir, fait naître la profondeur de l'expérience. Le souvenir est alors la condition de possibilité de l'expérience. C'est en tant que tel que le souvenir joue le rôle de « complément de l'expérience que l'on fait (*Erlebnis*) »[985]. Le souvenir donne donc lieu à la formation de l'expérience au sens large. La question qui se pose alors est celle de savoir quel souvenir rend possible quelle expérience ? Car si la « remémoration » fait surgir ce qui est enfoui dans la mémoire, en quoi cette apparition est-elle « sécularisée » ? Ce qui réapparaît, ce qui surgit par le biais des *correspondances* baudelairiennes, est-il ce que Benjamin appelle l'expérience du *banal* ?

---

982 « Ce n'est point un simple hasard si *Les mystères de Paris* allaient fournir à Marx une occasion de prendre nettement position. De bonne heure, en effet, Marx s'assigna pour tâche de faire surgir de cette masse amorphe – qu'un socialisme à nobles intentions s'efforçait d'amadouer -, celle d'un prolétariat d'airain. C'est pourquoi, si timide soit-elle, la description de cette masse, telle que la présente Engels dans son ouvrage de jeunesse, correspond bien à un des thèmes marxistes. », *Ibid.*, p. 164.

983 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.

984 BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Edition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, Paris, La fabrique, 2013, p. 658.

985 *Ibid.*

Que rajoute la « remémoration » baudelairienne à l'expérience vécue ? Au sein de ce qui constitue la remémoration l'aliénation émerge comme quelque chose qui s'est déjà imprimé en elle.

La remémoration

> Au dix-neuvième siècle, l'allégorie a évacué le monde environnant pour s'établir dans le monde intérieur. La relique vient du cadavre, la remémoration de l'expérience morte que l'on avait (*Erfahrung*), laquelle se qualifie, par euphémisme, d'expérience que l'on fait (*Erlebnis*).[986]

Le souvenir rend possible l'expérience vécue, Benjamin dit qu'il « cristallise la croissante aliénation de l'homme »[987]. Est-ce dire que la mémoire qui émane du « souvenir » est le réservoir de l'aliénation de l'homme moderne ? Avec l'expérience vécue apparaît une forme de mémoire sans perspectives historiques, cependant l'homme continue à penser qu'il fait des expériences au même titre que les expériences dites traditionnelles. Pour Benjamin, ce dont l'homme est encore capable de se souvenir dans ces conditions se présente comme « relique », alors qu'elle n'est que cadavre. Les expériences vécues ressortent comme dépourvues de ce qui peut offrir une profondeur historique à la mémoire. À cela s'ajoute le fait que l'*Erlebnis* devient, avec la modernité, un « monde intérieur »[988]. Ce monde intérieur bénéficie tragiquement d'être aussi la seule expérience partagé du monde. L'*Erfahrung* s'efface au profit de l'expérience vécue. Ou plutôt l'expérience vécue donne le tempo de l'expérience en tant que telle. La remémoration en tant que mémoire de l'expérience du choc, est alors intimement liée à l'*Erlebnis*.

> C'est un choc qui arrache à son abysse celui qui était profondément plongé dans la réflexion. Les légendes médiévales décrivent comme le « ricanement de l'enfer » l'expérience vécue du choc propre à celui que le désir de posséder d'avantage qu'une sagesse humaine a conduit vers la magie. […]. Non seulement ce rire strident a été propre à Baudelaire, mais il résonnait dans son oreille et lui a beaucoup donné à penser.[989]

On voit apparaître en même temps que la perte d'un monde, l'intériorisation de celle-ci. Il semble être essentiel, pour Benjamin, de développer ou de retrouver une conception de l'expérience, qui permette de prendre conscience de l'appauvrissement de l'expérience. Une forme de conception de l'expérience qui consente à faire place à quelque chose de l'ordre d'une *valeur* qui favorise une interprétation et une critique de l'expérience appauvrie. Pour ce faire Benjamin explore du côté des valeurs cultuelles inhérentes aux *correspondances* baudelairiennes. Ces valeurs cultuelles sont affirmées à partir de celles du *spleen*, et de son pendant, l'*idéal*. Chez Baudelaire ce n'est que via une interprétation de l'*idéal* et du *spleen* ensemble, en tant que rapport, que prend sens l'idée de cultuel dans les *Correspondances* et que la remémoration semble pouvoir renouer avec une nouvelle forme d'expérience historique.

986 *Ibid.*, 658.
987 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.
988 BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Edition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, Paris, La fabrique, 2013, p. 658.
989 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 53a, 4]*, p. 338.

c. 3. 3. L'expérience vécue comme un avoir mort

> La clé de la forme allégorique chez Baudelaire est solidaire de la signification spécifique que prend la marchandise du fait de son prix. À l'avilissement singulier des choses par leur signification, qui est la caractéristique de l'allégorie du XVIIe siècle, correspond l'avilissement singulier des choses par leur prix comme marchandise. Cet avilissement que subissent les choses du fait de pouvoir être taxées comme marchandises est contrebalancé chez Baudelaire par la valeur inestimable de la nouveauté. La nouveauté représente cet absolu qui n'est plus accessible à aucune estimation ni à aucune comparaison.[990]

Dans ces conditions l'expérience vécue est celle d'un être qui ne peut faire l'expérience de l'allégorie mortelle qui se cache devant ses yeux. Le souvenir, comme ce qui revient à l'esprit en tant qu'image des expériences passées, en tant qu'expérience vécue n'est en effet qu'une parade contre le choc. Les images que garde et fournit la mémoire deviennent aux yeux de Benjamin l'« inventaire du passé »[991]. Le contenu de la mémoire aliénée, comme parade contre le choc transforme la conscience du passé, qui se révèle n'être qu'un « avoir mort ». L'idée d'un « inventaire du passé » est celle d'une énumération d'éléments qui composent le récit de la mémoire. Il s'agit d'un passé quantitatif, et non pas qualitatif. Dans ces conditions le passé de l'homme est un passé qui ne traduit plus un sens, une qualité, mais un chiffre, une quantité. La valeur d'un passé qui se traduit en énumération est une image disloquée de la conscience historique. Le passé n'est alors traduit que comme un recensement et une accumulation de faits, et efface toute potentielle valeur historique comme donation de sens. Une mémoire qui n'est qu'énumération ne fait que la moitié du chemin qui permet d'atteindre une dimension historique. Pour atteindre une teneur historique aux faits doivent s'ajouter, des détails, des valeurs, des jugements, comme des éléments pouvant faire naître des perspectives. L'histoire en tant qu'« avoir mort » manque la critique, car une mémoire construite à partir de faits muets est aveugle.

L'expérience vécue est ici conçue comme un « cadavre » d'expérience, autrement dit comme une expérience sans vie[992]. Toute expérience vécue moderne possible apparaît dans l'impossibilité de s'établir à partir des dimensions d'origine et de transformation, puisqu'elle ne sert qu'à parer des chocs. Le souvenir se montre comme étant inanimé, et à l'état de « cadavre ». Ce qui fait que la « relique » provient d'un être mort. L'empreinte de la finitude humaine au sein de la modernité se retrouve voilée, et se transforme en une forme allégorique, en une insigne cachée. Par là toute expérience possible de l'homme moderne porte la marque de l'inutile. Pouvons-nous affirmer par là que ce qui est précieux dans l'expérience, « la relique », dans d'autres termes l'expérience collective (*Erfahrung*), devient par ce biais « cadavre » ? Il est aussi attaché au terme de « relique » un autre registre, celui de la compréhension de la nature : registre d'ordre zoologique dans lequel la « relique » est considérée comme étant le représentant d'une espèce survivante autrefois prospère. Comme par exemple le limule, ou encore en botanique le Ginkgo biloba. Autrement dit si « la relique provient du cadavre », c'est dire que les seuls représentants de l'histoire naturelle d'il y a plus de 270 millions d'années, tels que le Ginkgo, sont éteints voir disparus, et on n'a d'eux que des fossiles qui peuvent nous donner la mesure de leur espèce. Est-ce dire que la valeur des reliques qui constituent l'expérience traditionnelle de l'humanité s'est appauvri au point de ne représenter plus rien d'existant qui puisse nous rendre une image de l'ampleur de l'expérience de l'homme autrefois prospère ?

---

990 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 55.
991 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.
992 *Ibid*.

L'expérience vécue est ici présentée comme un euphémisme, car en elle se cache secrètement, pour Benjamin, la tragédie de l'expérience moderne, c'est-à-dire la tragédie d'une expérience sans expérience. Est-ce dire que pour comprendre ce que peut être encore une sorte d'expérience historique il faut faire une archéologie de l'expérience ? Chercher dans ses prototypes inachevés et disparus les voies qui peuvent nous mener à une idée de l'expérience historique d'avant celle de la modernité, qui n'est qu'une expérience sans mémoire ?

Transition

À travers l'expérience lyrique s'affirme la recherche d'une retraduction figurative des comportements de masse, et un tableau de la forme et du contenu de son expérience. La description proustienne, qui réfère, pour Benjamin, au sujet morcelé et aliéné de la modernité capitaliste, se redouble d'une recherche autour d'une analyse des caractéristiques de ce à quoi correspond ce sujet. Il est exploré à travers d'un côté son habitat social, entendu en tant que masse, et son habitat matériel entendu comme grande ville à l'état naissant et monde technique. En marge de la recherche baudelairienne se dépeignent les caractéristiques d'une foule et d'une ville. Baudelaire sent une forme d'attirance envers elles, ce qui s'affirme comme une recherche pour se laisser engloutir par ce qui lui apparaît comme une force, un torrent, qui emporte tout avec lui. Benjamin retraduit cette expérience en termes de choc, ainsi que comme reflet de processus en partie technologiques, en partie économiques, inhérents à ce qui est appelé des mécanismes sociaux.

Le civilisé réapparaît comme revenu à l'état sauvage, sans expérience et seul face à une dangereuse et asservissante jungle économique et technique qu'il ne peut comprendre ni maîtriser. L'aliénation apparaît comme l'oubli de ce qui peut fonder le lien social et comme l'acceptation sans recours de cet état de fait. La technique affirme des forces plus abrutissantes qu'émancipatrices, et s'installe lentement comme un dressage des comportements. Sont alors effacés, éradiqués, tout les moyens par lesquels la tradition permet de reproduire la communauté, et à la place s'affichent des moyens qui reproduisent une civilisation technique, un sujet morcelé et sans expérience et une mémoire qui ne retraduit que cette unique réalité. La remémoration apparaît alors comme dépourvue de toute forme de transcendance non aliénée, et ne retraduit que l'immanence d'un monde de l'oubli et de la reproduction du même. L'expérience n'est plus qu'expérience de l'aliénation.

Le contenu de la remémoration s'affirme alors comme celui d'une expérience défunte. Apparaît alors une nouvelle détermination de l'expérience comme un monde de la perte en un monde intérieur, car intériorisé. Le sujet s'affirme de plus en plus, alors que la collectivité ne cesse de s'effacer. La seule détermination positive de l'expérience vécue, qui apparaît à travers le témoignage lyrique, est celle de s'affirmer en tant que cadavre d'expérience. À travers la retraduction lyrique des comportements de masse, l'expérience vécue apparaît comme perte. Chez Baudelaire le contenu de la remémoration est jusqu'à ce point de l'analyse, comme cela même, il est témoignage collectif d'un oubli et d'une perte d'expérience. Mais au-delà de cette définition de l'expérience du choc, s'affirment aussi, chez Baudelaire, des déterminations qui deviennent essentielles pour la définition de la remémoration chez Benjamin.

Pour mieux comprendre l'ampleur de l'expérience du choc ainsi que ses implications, il faut relier celle-ci à la conception de l'allégorie baudelairienne. Relier plus précisément la

fonction de la théorie du choc à la définition de l'allégorie comme destructrice ou encore comme antidote du mythe[993]. L'allégorie a pour fonction, chez Baudelaire, de montrer les ruines, ou encore, le rebut de la modernité. Elles sont l'objet, pour le critique littéraire, d'une forme qui rend visible la dynamique du mythe, et, pour l'historien critique, elles représentent une voie par laquelle peuvent être abordées les représentations trompeuses de la modernité. Après une transition sur la fonction du mythe, nous entamons une introduction de la fonction de l'allégorie, chez Baudelaire, en analysant les rapports entre la *remémoration* et les *correspondances* pour mieux saisir la fonction de l'allégorie pour, par la suite, laisser place à un développement sur la forme de la marchandise et son lien à l'aura.

Sur le mythe

Le « progrès » apparaît, à travers les analyses de Benjamin, comme une idéologie, qui empêche une « théorie critique de l'histoire »[994] de s'affirmer. L'idéologie du progrès impose une conception temporelle à l'histoire qui repose sur une linéarité incassable, et l'illusion d'une forme de perfectionnement nécessaire. Les soubassements du capitalisme, auxquels correspondent les soubassements idéologiques du progrès, se montrent alors comme ce sur quoi repose la « sécurité » de « la société productrice de marchandises »[995]. Cette sécurité est liée aux croyances qui permettent d'asseoir et le progrès et cette forme de société économique. Ces croyances idéologiques sont ici considérées comme étant de l'ordre du mythe. Le progrès se présente alors comme un positionnement idéologique qui définit presque toutes les sphères de la vie[996], empêchant par là même toute interprétation critique de l'histoire à travers l'idée d'une nécessité automatique du devenir.

Éclot alors une perception du monde qui fonctionne sur les bases de l'idéologie du progrès et donc du mythe. La description de la forme et du contenu de cette expérience s'effectue, par Benjamin, en mettant en rapport cette l'idéologie avec la culture qu'il produit. Le résultat est cet appauvrissement de l'expérience, qui s'offre comme une culture qui ne questionne pas ses origines, et qui ressort, pour le critique, comme un témoignage de « barbarie »[997] et donc comme une nouvelle forme de pauvreté et de perte[998]. Le machinisme et la « mécanique sociale », la technicité exacerbée du monde du progrès, impriment sa marque sur toute chose et toute forme d'« expérience » possible[999]. L'expérience vécue, sous le point de vue du progrès, n'est plus que la reproduction de la perte de l'homme, plongeant ce dernier dans l'univers des fantasmagories. Aux fantasmagorie correspondent les illusions du progrès. L'illusion de la nouveauté de la modernité ne fait en réalité que répéter l'image d'une perte,

993 « Il faut montrer dans l'allégorie l'antidote contre le mythe. Le mythe était la démarche commode que Baudelaire s'est interdite. Un poème comme « La vie antérieure », dont le titre évoque toutes les compromissions, montre à quel point Baudelaire était éloigné du mythe. »,BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 235.

994 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 13, 1]*, p. 496-497.

995BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, X [Marx], [X 13a]*, p. 683.

996 « Le concept de progrès pourrait avoir perdu de plus en plus au XIX^e^ siècle, alors que la bourgeoisie avais conquis ses positions de pouvoir, les fonctions critiques qui étaient originalement les siennes. (La doctrine de la sélection naturelle a eu dans ce processus une importance décisive ; elle a popularisé l'idée que le progrès s'accomplissait automatiquement. Elle a en outre favorisée l'extension du concept de progrès à tous les domaines de l'activité humaine.). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 11a, 1], p. 495.

997 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 366.

998 « Cet effroyable déploiement de la technique plongea les hommes dans une pauvreté tout à fait nouvelle. », *Ibid*., p. 365-366.

999 « Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement par les liens de l'expérience ? », *Ibid.,* p. 366.

d'un oubli, en somme de la disparition de l'humain[1000]. Le propre du mythe du progrès s'exprime dans le phénomène de disparition de l'image de l'homme dans le monde qu'il construit[1001]. Cet effacement se traduit, pour Benjamin, dans l'affirmation que l'homme devient le grand damné de l'histoire.

L'analyse diagnostique de la civilisation productrice de marchandises, via l'interprétation de l'état de sa culture, fait émerger l'image d'une catastrophe qui s'abat sur l'homme. L'homme apparaît comme n'ayant plus aucune prise sur le monde. Les fantasmagories sont analogues à la réalité de la disparition de l'homme et s'énoncent comme les illusions du marché, de la vie privée, de la civilisation, et pour finir celle de l'histoire[1002].

L'aspect mythologique de ces fantasmagories se traduit dans l'illusion de l'actuel, la pensée du Nouveau et de la libération humaine par la technique. Cette croyance sans bornes est reliée à l'idée des bienfaits du progrès industriel et de son économie. Cette forme de croyance fait abstraction de la destruction que représentent les conditions matérielles de production liées à la technicité exacerbée et à l'économie capitaliste. Le rapport réifié est invisible dans l'illusion, imperceptible dans la perspective de l'idéologie, et indémontable à travers la mythologie du progrès pour les êtres qui le subissent. Leurs expériences se retrouvent calquées sur ces mêmes illusions et expriment la mythologie du progrès. Tel est le rêve dans lequel l'homme moderne, de par sa condition d'aliénation totale, commence à percevoir le monde. Cette expérience du monde est celle des fantasmagories, et si l'on peut s'exprimer ainsi, elles sont une véritable illusion au sein de l'expérience réifiée du monde. Les fantasmagories sont comprises comme l'expression d'une perception réifiée, et le mythe du progrès et l'action de la technique leur donne corps et réalité.

Ainsi, pour l'homme de la modernité, à la pauvreté de son expérience, s'ajoute l'envie de la délivrance de toute expérience, tel que cela s'exprime à travers le mécanisme de défense propre à l'expérience vécue. Dans ce qui est entendu comme le mécanisme de l'expérience du choc, la technique s'offre comme une série de stimuli rendant possible une forme de libération de l'expérience. Il est question de barbarie et de retour à l'état sauvage pour un être qui désire une libération « de toute expérience quelle qu'elle soit »[1003] au sein d'une civilisation technicisée. À l'épuisement devant la question de l'infinité des moyens, et à son non-sens de l'existence[1004], s'ajoute une technicité abrutissante qui réduit l'homme à un amas de réflexes.

À la fatigue devant l'état de leurs existences absurdes, les hommes et femmes cèdent à une forme de rêve éveillé où l'homme veut croire que les nouveautés liées au progrès, à la mode, à la technique peuvent le sauver, sauver son image et son histoire[1005]. Ce rêve compense la tristesse de ne plus avoir d'expérience.

Le fétichisme s'installe comme un phénomène de masse et le caractère social de la production s'affirme comme la perte de la collectivité humaine. Le caractère mimétique de la

1000« Le siècle n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau. C'est pourquoi le dernier mot est resté aux truchements égarants de l'ancien et du nouveau, qui sont au cœurs de ces fantasmagories. Le monde dominé par ses fantasmagories, c'est – pour nous servir de l'expression de Baudelaire - la modernité. La vision de Blanqui fait rentrer dans la modernité - […] - l'univers tout entier. Finalement la nouveauté lui apparaît comme l'attribut de ce qui appartient au ban de la damnation. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 59.
1001 *Ibid.*, p. 47-48.
1002 *Ibid.*, p. 47.
1003 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 371.
1004 *Ibid.*, p. 371-372.
1005 *Ibid.*, p. 371.

relation homme-machine s'imprime dans les désirs les plus profonds de l'homme, faisant de la rapidité et l'impatience la porte d'accès à tout assouvissement possible de besoins. La cadence de la machine se transmet sur les réflexes humains, le rythme de la production industrielle se réfléchit sur celui du « nouveau style de vie »[1006]. Le produit le plus notoire de cette forme de transfert est l'oubli qui consiste à ne pas considérer la provenance historique, ou encore l'origine, de ce phénomène[1007].

À l'oubli qui fonde le caractère spécifique de la culture de la société productrice de marchandises, se rapportent aussi des fantasmagories. Le rapport mythologique qu'elles véhiculent est celui d'un effacement de la présence nécessaire de l'homme dans chacune de ses créations, affichant contradictoirement dans toute création humaine celle de la disparition de l'humain. L'image de l'effacement de lui-même, qu'habite l'homme de la modernité, comme l'image d'un monde désolé, s'exprime aussi en termes de fantasmagories. Les fantasmagories se formulent comme des images défigurées de la civilisation envers elle-même. La civilisation des marchandises crée des images dans lesquelles se manifestent, de façon brouillée, ses conditions de vie et de survie. Ce pourquoi c'est par les fantasmagories Benjamin tente d'exhiber tout autant le rapport mythologique au monde, que le rapport cruel du choc, présent au sein de la société productrice de marchandises et des représentations du monde qu'elle reflète chez ses habitants.

Le dernier bastion du mythe se retrouve donc dans l'idée du capitalisme entendu comme un phénomène naturel[1008]. Le capitalisme, en tant que forme idéologique, confond le domaine de la nature avec celui de la technologie. Comme une forme de matrice totalisante, le monde économique du capital et sa production sont devenus la nature environnante qui rend possible la vie, et en dehors de laquelle rien ne peut subsister. Le progrès affirme la nécessité de la technicité par une justification idéologique qui repose sur la nécessité du rapport économique de la reproduction sociale. Le capitalisme véhicule sa propre représentation nécessaire de la civilisation et ses propres justifications. C'est alors que Benjamin caractérise son entreprise politique de constitution d'une théorie de l'histoire comme une forme de dévoilement du mythe[1009].

Le présupposé méthodologique de Benjamin consiste à considérer les soubassements idéologiques du progrès comme véhiculant et reposant sur des formes mythologiques. Dans cette conjoncture l'intention critique de l'historien matérialiste est de mettre en lumière ce phénomène. À l'idée d'une histoire écrite à travers des rebuts et du montage d'images, s'ajoute la conception du fragment en tant qu'expression allégorique, ces derniers apparentés à des morceaux de ruines. À la conception des images dialectiques comme interprétations des images ambiguës de la culture capitaliste, comme dialectisation des figures multiples des

1006 BENJAMIN Walter, BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilsme anthopologique], [K, 3, 2]*, p. 412.

1007 « La propriété, qui donne à la marchandise son caractère fétiche, appartient à la société productrice de marchandises elle-même, non certes telle qu'elle est en soi, mais bien telle qu'elle se représente elle-même et croit se comprendre à chaque fois qu'elle fait abstraction du fait que, précisément, elle produit des marchandises. L'image qu'elle produit ainsi d'elle-même et qu'elle a continué à désigner comme sa culture correspond au concept de fantasmagorie. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, X [Marx], [X 13a]*, p. 683.

1008 « Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1a, 8]*, p. 408.

1009 « Défricher les domaines où seule la folie, jusqu'ici, a crû en abondance. Avancer avec la hache aiguisée de la raison, et sans regarder ni à droite ni à gauche, pour ne pas succomber à l'horreur qui, du fond de la forêt vierge, cherche à vous séduire. Toute terre a dû un jour être défrichée par la raison, être débarrassée des broussailles du délire et du mythe. C'est ce que l'on va faire ici pour la terre en friche du XIXe siècle. »,BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 4]*, p. 473-474.

fantasmagories, s'ajoutent le dévoilement du mythe par le biais d'un théorie de l'allégorie. Cette dernière s'inspire de son usage baroque et moderne, et trouve son modèle exemplaire chez Baudelaire.

2. La remémoration comme correspondances, un collectionneur à la recherche des jours notables

Le questionnement sur la définition de l'image dialectique se pose à partir d'une définition de l'acte de remémoration et de la conception d'une mémoire involontaire. Chez Baudelaire la remémoration se place sous le signe des correspondances et sur la dynamique signifiante de l'allégorie. Le regard de l'allégoricien se présente alors comme celui d'un méditatif qui scrute les objets comme des ruines. S'impose alors à une compréhension de l'apparition de cette expression qu'est l'expression allégorique. Le fonctionnement des allégories prennent sens à l'intérieur d'une logique de la recherche des fragments et à travers leur réunion, il s'agit d'une pensée constellaire. Les remémorations en disent long sur la forme que prennent, dans cette perspective, les souvenirs et la manière dont il sont compris par le méditatif.

La marchandise se présente alors comme l'objet de la méditation du mélancolique moderne. Il s'agit ici de sonder ce que signifient des *Remémorations comme correspondances* pour *Un collectionneur à la recherche de jours notables*. Le collectionneur moderne, l'allégoricien de la modernité en poète réunit les objets de ses méditations. Cependant comme ruines elles n'offrent qu'un paysage morcelé. La question qui se pose est celle de savoir si pour le méditatif moderne son objet devenu marchandise est décrit de manière allégorique par ce qu'il lui apparaît à la manière des allégories, ou s'il tente de lui donner cette forme et de le transformer en ruine ? Que devient entre les mains de l'allégoricien le phénomène du fétichisme ? Que permet de voir et de saisir la forme allégorique au sein de la forme marchande ?

A. L'allégoriste au regard destructeur

La question de l'allégoriste se pose au sein de la question du mythe. L'allégoriste s’intéresse aux ruines et aux fragments. Le regard que poète lyrique à l'apogée du capitalisme porte sur les choses est analysé par le critique. Ce dernier depuis la question de la décadence et des ruines y trouve des figures qui se posent comme l'armature de la modernité. L'allégorie apparaît comme permettant d'exprimer un monde à l'état de ruine, mais plus amplement, permet d'exprimer ce qui dans ces ruines se trouve reflété. Notre regard tentera de saisir le rôle que joue au sein de la théorie de l'histoire l'*Allégoriste au regard destructeur*. Que permettent de saisir les allégories, et quelle est la spécificité du regard porté sur le monde par l'allégoricien de la modernité ?

a. 1. L'allégorie comme l'antidote du mythe

La fonction et l'usage de l'allégorie au sein de la construction de l'objet historique est complexe. L'allégorie permet de mettre en crise les contenus mythologiques au sein des différentes productions de la modernité, tout en s'appliquant à définir la fonction de l'historien matérialiste. Ici l'historien évalue les différents produits de la culture de la modernité, à partir de la distinction entre le travail du critique et celui du commentateur consacré auparavant à l'évaluation de l'œuvre d'art. Cette distinction se rapporte dans un premier temps à la définition de la « teneur de vérité » de l'œuvre d'art, entendue comme construction historique « *a posteriori* »[1010]. Si l'œuvre d'art tout en étant décelée *a posteriori* par l'œuvre de ses « admirateurs », sa vérité dépasse un abord purement historique et ne s'extériorise que par des approches successives. En vue de la construction du concept d'histoire, Benjamin tente à l'aide des allégories baudelairiennes, et de la fonction du critique littéraire, une nouvelle conception du sauvetage de la vérité de l'œuvre, ainsi qu'une nouvelle forme qui permet de destituer le mythe. Il s'agit de les consacrer, cette fois-ci aux rapports mythiques liés aux produits culturels de la modernité et à l'idéologie du progrès. La dimension mythique du progrès établit une forme d'achèvement dans la signification de ces objets, il leur appose une forme de promesse accomplie de bonheur. Cependant pour Benjamin, ce « bonheur » se présente comme une forme d'illusion, qui masque « un monde radicalement mauvais »[1011].

a. 1. 1. Allégorie et mythe à l'apogée du capitalisme

Pour Benjamin, Baudelaire émerge comme la plume du poète lyrique à l'apogée du capitalisme. Le poète emprunte le masque et le costume du mendiant pour écrire ses poèmes. Il incarne par là le personnage de celui qui est rejeté et mis de côté du circuit de la reproduction sociale de son époque. Il incarne en poète le costume du marginal de la modernité. À mi-chemin entre la condition de poète et la réalité d'un monde, Baudelaire, pour Benjamin, « a soumis cette société à une perpétuelle évaluation »[1012]. Une évaluation qui surgit depuis la vue du mendiant et qui s'effectue à par des allégories.

> L'allégorie de Baudelaire porte les traces de la violence qui était nécessaire pour démolir la façade harmonieuse qui l'entourait.[1013]

Du point de vue du « mendiant » la lisibilité de la poésie baudelairienne devient une lecture de la réalité sociale de la modernité. L'élan créateur du poète s'affirme comme une volonté d'évaluation des *harmonies* illusoires qui font consister le monde moderne dans lequel habite aussi le mendiant. Pour Benjamin une double tendance meut l'usage de l'allégorie par le

1010« En un sens, tout d'abord, et du point de vue de l'*Histoire*, l'œuvre d'art n'existe pas. Foyer d'un rassemblement des admirateurs, fantasmagorie du *ad plure ire*, l'œuvre d'art n'existe en fait que par la postérité. C'est là qu'intervient la distinction si importante de l'article sur les *Affinités électives* entre le commentateur et le critique qui dégage *a posteriori* la vérité de l'œuvre d'art. », LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 28*, p. 273-274.

1011 « L'œuvre d'art, quand elle n'est pas soumise au traitement critique, affirme que le monde est beau. Elle est promesse de bonheur, selon l'expression de Stendhal, mais promesse déjà réalisée et illusoire réconciliation. L'œuvre d'art comme totalité organique transfigure un monde radicalement mauvais, elle renforce, qu'elle le veuille ou non, les puissances mythologiques qui pèsent sur l'homme, elle instaure entre eux une harmonie prématurée et mensongère. », LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 28*, p. 274.

1012 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 29*, p. 236.

1013 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 55a, 3]*, p. 342.

poète, une « tendance régressive », et une « tendance progressiste »[1014]. La « tendance régressive » de la forme allégorique est constituée par une forme arrêtée de la critique qui ne s'exerce pas jusqu'à « l'abolition de ce sur quoi elle porte ». Est-ce dire que ce à quoi Baudelaire s'attaque n'est pas entendu comme devant être totalement supprimé pour lui ? La « tendance progressiste » de son côté est portée par un élan destructeur, par lequel la présentation allégorique se montre comme volonté de dissipation des illusions mythiques de la modernité.

Le regard que l'allégoricien porte envers le mythe se manifeste comme une forme de dépréciation de l'« illusion » qu'il engendre[1015]. Pour Benjamin les figures de l'« apparence » liées à l'idéologie du progrès se montrent dans la complexité d'une représentation qui regroupe plusieurs réalités à travers l'idée d'un « ordre naturel » en elles. Ce groupement de représentations liées à la question de leur naturalité illusoire, sont celles d'une histoire qui repose sur l'idée de continuité, l'oubli délibéré des opprimés, ainsi que la question de l'expérience vécue du choc. Le rapport mythologique consiste à dénaturer ces réalités pour les « rendre supportables ». À ce sujet Benjamin déclare que « [t]ant qu'il y aura encore un mendiant, il y aura encore du mythe »[1016], et par là il affirme qu'il est nécessaire de détruire ces rapports d'illusion pour pouvoir asseoir un concept d'histoire digne de ce nom. Ce pourquoi la construction de la théorie matérialiste de l'histoire doit, vis-à-vis de sa finalité, c'est-à-dire l'établissement d'un récit de la mémoire d'une humanité restituée, inclure comme « objectif méthodologique » l'abolition de l'idéologie du progrès[1017].

Pour Benjamin l'idée de progrès, chez Baudelaire, est considérée du point de vue de la « foi dans le progrès »[1018]. Le poète s'élance contre le progrès qu'il considère comme une croyance, assimilant celle-ci à « une hérésie, une doctrine erronée, et non comme une erreur ordinaire ». Benjamin considère « l'idée de progrès » comme une forme habituelle de la « pensée bourgeoise » qui défend nécessairement ses richesses et acquis historiques, face à une réalité qu'elle se doit de nier pour pouvoir s'affirmer[1019]. Benjamin détermine alors comme principe méthodologique du sauvetage l'idée d'« actualisation » comme forme de mise en crise de l'idéologie du progrès, et donc aussi bien une mise en crise de la foi dans le progrès. L'idée d'une *actualisation* en histoire s'accorde avec le fait de tenter de faire de

1014 « L'élan destructeur chez Baudelaire n'est jamais intéressé par l'abolition de ce sur quoi il se porte. Cela trouve son expression dans l'allégorie et en constitue la tendance régressive. Mais, d'un autre côté, l'allégorie s'attache, précisément dans sa fureur destructrice, à dissiper l'apparence illusoire, qu'il s'agisse de celle de l' « ordre naturel » quel qu'il soit, ou de celle de l'art, comme apparence de totalité ou de monde organique qui transfigure la réalité pour la rendre supportable. Et cela, c'est la tendance progressiste de l'allégorie. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 57, 3]*, p. 345.

1015 « Majesté de l'intention allégorique : destruction l'organique et du vivant – dissipation de l'illusion. Se reporter au passage extrêmement significatif où Baudelaire parle de la fascination qu'exerce sur lui le décor peint des théâtres. Le renoncement à l'enchantement du lointain est un moment décisif dans la poésie lyrique de Baudelaire. Il a trouvé sa formulation la plus souveraine dans la première strophe du « Voyage. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 19*, p. 226-227.

1016 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 6, 4]*, p. 417.

1017 « 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. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 2]*, p. 477.

1018 « Il est très important que le « nouveau » chez Baudelaire ne contribue nullement au progrès. Du reste on ne trouve chez Baudelaire presque aucune tentative pour se mesurer sérieusement avec la notion de progrès. C'est surtout la « foi dans le progrès » qu'il poursuit de sa haine, comme un hérésie, une doctrine erronée, et non comme une erreur ordinaire. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 40*, p. 247.

1019 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 2]*, p. 477.

l'histoire de la modernité un état des lieux de l'existence humaine dans les conditions du progrès, et faire apparaître par là même la tradition et la condition des opprimés au sein de l'époque.

L'idée de continuité historique formule une négligence historique politiquement déterminée par une classe sociale « qui n'accorde d'importance qu'aux éléments de l'œuvre qui ont déjà joué dans l'influence que celle-ci a exercé »[1020]. Ce choix historique n'accorde d'importance que aux productions culturelles qui attestent et confirment une certaine tradition historique. La nécessité d'une dissolution du rapport mythique se présente comme besoin d'exprimer, par une théorie critique de l'histoire, « les passages où la tradition s'interrompt », et donc les passages où la tradition des oppresseurs s'interrompt. Selon Benjamin, Baudelaire réussit à mettre en crise les rapports habituels, qui expriment les rapports mythologiques inhérents à la modernité marchande. Il s'agit des rapports mythologiques dans lesquels la marchandise et le progrès plongent toute chose sur laquelle ils posent leur regards[1021]. La marchandise revêt le caractère signifiant du monde des choses dans des formes de « corrélations habituelles » qui s'effectuent comme une imposition de sens « organique » sur elles.

Le regard de Baudelaire, en tant que regard d'allégoricien, ressort alors comme une forme d'« antidote » au poison du mythe[1022]. Ainsi que le suggère Jean Lacoste, cela est dû au fait que le regard de l'allégoricien est un « jugement d'ordre moral » sur le monde[1023]. L'idée d'« actualisation » et d'interruption de la continuité illusoire d'une tradition s'effectue, chez Benjamin, comme affirmation d'une « compréhension » historique. Cette forme de *compréhension historique* est conçue comme sauvetage de la tradition des opprimés, et cela représente un jugement d'ordre moral et politique apposé sur l'histoire. Ce qui permet aussi d'expliquer le fait que l'histoire matérialiste est définie comme une « survie de ce qui est compris » et sur laquelle l'on reviendra plus tard[1024]. Par le biais de la fonction des allégories baudelairiennes Benjamin tente donc une expression et interprétation des rapports mythologiques de la modernité, ainsi qu'une explicitation des rapports d'illusion sur lesquelles ils reposent. Il s'agit à travers le regard de l'allégoricien de saisir ce qui peut s'opposer à ces illusions.

L'allégorie représente, pour Benjamin, « ce que la marchandise fait des expériences qu'ont les hommes de ce siècle »[1025]. La marchandise est alors comprise comme l'*emblème* de l'allégorie de la modernité, et c'est à partir de cette interprétation que Benjamin réussit, selon

1020 « La célébration, ou encore l'apologie, s'efforce de recouvrir les moment révolutionnaires du cours de l'histoire. Elle a à cœur de fabriquer une continuité. Elle n'accorde d'importance qu'aux éléments de l'œuvre qui ont déjà joué dans l'influence que celle-ci a exercée. Elle néglige les passages où la tradition s'interrompt et donc les escarpements et les aspérités qui, dans l'œuvre, offrent une prise à celui qui veut aller au-delà. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 5]*, p. 491-492.

1021 « Arracher les choses à leur corrélations habituelles – ce qui est normal pour les marchandises au stade de leur exposition – est un procédé très caractéristique pour Baudelaire. Il est en corrélation avec la destruction des corrélations organiques dans l'intention allégorique. Cf. « Une martyre », strophe 3 et 5, les thèmes naturels, ou la première strophe de « Madrigal triste ». », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 19*, p. 227.

1022 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 235.

1023 « Le regard allégorique, sobrement destructeur, est ainsi le contraire et l'antidote du mythe. Benjamin, en rattachant l'œuvre d'art comme totalité et belle apparence au mythe, porte sur elle un jugement d'ordre moral. », LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note de bas de page n°28*, p. 274.

1024 « La « compréhension » historique doit être conçue fondamentalement comme une survie de ce qui est compris, et il faut considérer, par conséquent, ce qui est apparu dans l'analyse de la « survie des œuvres , de la « gloire », comme le fondement de l'histoire en général. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 3]*, p. 477.

1025 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 55, 13]*, p. 341.

Palmier, à montrer de façon décisive les rapports fétichistes, dans l'« interaction entre l'économie et le culturel »[1026]. La description de la marchandise via la fonction de l'allégorie unit en un même rapport « les rapports humains » et ses produits culturels. Cet rapport montre des corrélations à l'œuvre entre l'aliénation de masse et les productions idéologiques devenues mythologiques liées à l'économie marchande.

La marchandise qui se transfigure en allégorie dans les poèmes de Baudelaire, permet à Benjamin d'analyser la manière dont elle s'exprime au sein de l'expérience des hommes qui peuplent la modernité. Cette analyse à son tour rend possible d'entrevoir comment la marchandise influence et détermine les modes d'expériences d'une collectivité disloquée, la masse. Selon Jean-Michel Palmier, Benjamin a décelé à travers les allégories de Baudelaire une double caractérisation de la marchandise[1027]. Cette caractérisation rend possible autant d'exprimer « la déformation allégorique » de la marchandise, que la volonté d'effacement « du caractère purement chosal » de celle-ci. Pour Benjamin Baudelaire apparaît alors comme « l'homme étranger à lui-même », et donc comme l'homme qui devient étranger à lui-même à travers l'expérience du monde transfigurée par l'expérience de la marchandise. Cependant Baudelaire tout en étant conscient de sa condition, tente de changer la valeur de cet étrange objet qu'est la marchandise à travers son expression comme forme allégorique.

a. 1. 1. 1. Des allégories baroques dans les allégories modernes

L'allégorie

> L'objet frappé par l'intention allégorique est détaché des corrélations de la vie ; il est à la fois mis en pièces et conservé. L'allégorie s'accroche aux ruines. L'élan destructeur de Baudelaire n'est jamais intéressé par l'abolition de ce sur quoi il se porte[1028].

Nous tenons à essayer de voir ici de quelle façon Benjamin tente de placer le rôle des allégories dans la construction de l'objet de l'histoire figurative critique et matérialiste. Nous essayons d'éclaircir ici la manière dont les allégories participent à la construction de l'objet historique, et par conséquent leur lien aux images dialectiques. L'allégorie participe à une approche particulière et à l'éclaircissement des représentations inhérentes à la forme de l'objet devenu marchandise. Depuis le *Trauerspiel* l'allégorie voyage de siècle en siècle pour réapparaître dans celui du XIX^{ème}, inchangée elle est toujours le paysage des ruines et des souffrances de l'ici-bas. Pourtant pour Benjamin le XIX^{ème} siècle ajoute des nouvelles facettes à la conception des ruines. À ce qui a été préalablement présenté comme une théorie

1026 « *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle* est autant une archéologie de la modernité qu'une analyse de tout les phénomènes d'aliénation et de réification – et de leurs conséquences culturelles – propres à cette époque. Le projet des *Passages* – à partir de 1935 tout au moins – est inséparable du désir d'étudier l'extension d'une structure marchande à l'échelle de toute une ville, de montrer comment elle modèle ses formes d'expression et de vie. C'est dans l'évocation de cette interaction entre l'économie et le culturel que les analyses de Benjamin sont les plus riches et constituent un apport essentiel à la théorie marxiste de la réification. En transposant dans la sphère de la théorie de la connaissance et de la conscience, ce qui chez Marx est limité à l'économie, Benjamin donne à cette catégorie de la marchandise la place qu'occupait dans le *Trauerspiel*, l'allégorie. Un tel rapprochement n'est pas fortuit car la conception de la marchandise comme allégorie permet d'unir étroitement, dans une constellation de tensions, l'aliénation d'une époque et ses rêves, le vécu social et les productions idéologiques, la structure marchande n'épargnant ni les rapports humains ni les œuvres d'art. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 455-456.

1027 « Analysant à partir de l'univers de Baudelaire la transformation allégorique de la marchandise, le rôle de la publicité qui cherche à l'humaniser, il y reconnaît un double mouvement : la déformation allégorique et la volonté d'effacer son caractère purement chosal. Baudelaire, par ses poèmes, témoigne à la fois de de la la perte de la fonction auratique de l'art – avec lui le poète se vend – et la nouvelle aura dont se pare la marchandise. Lui-même a cherché à l'humaniser « de façon héroïque ». », *Ibid.*, p. 456-457.

1028 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 56, 1]*, p. 343.

proustienne de la remémoration se rajoute une interprétation benjaminienne de la conception des allégories baudelairiennes inhérentes à la modernité. La remémoration se voit redoublée d'une nouvelle pensée dont les bases sémantiques sont celles de la catastrophe et des ruines. Réunion d'éléments dans laquelle *remémoration* et *correspondances* se confrontent et semblent se compléter. Il s'agit d'un examen de la conception d'une mémoire involontaire avec la pensée des ruines et l'idée de catastrophe. Nous rappelons que, *Correspondances* est un poème tiré des *Fleurs du Mal*, et qui ouvre celles-ci en tant que quatrième poème de *Spleen et idéal.* Benjamin interprète le rôle des *Correspondances*, titre du poème, comme notion définitionnelle de ce qu'il considère être le contenu de la remémoration baudelairienne, qui détermine en partie le rôle des allégories.

L'on passe de l'allégorie baroque et la présentation des banalités de ce monde, aux allégories modernes, reposant cette fois-ci sur le spleen et l'idéal, appliquées à la présentation du fétichisme de la marchandise. La conception du monde qui se détache du regard de l'allégoriste confronte, chez Benjamin, les conceptions du souvenir proustien et d'une expérience intérieure de la marchandise, dans le contexte d'une modernité dans laquelle l'aliénation a gagné les couches les plus profondes de l'existence. L'expérience de la modernité se montre comme une expérience du choc. Au sein de la modernité se dessine une catastrophe, qui, en toile de fond, repose sur l'idée d'une forme de manque au sein de l'expérience, ainsi que sur une temporalité sans perspectives historiques. Dans ce contexte spleen et catastrophe émergent comme les attributs d'une expérience qui oscille entre le choc et l'expérience historique. Dans cette perspective le regard de l'allégoricien s'avère être essentiel pour saisir la dialectique entre la marchandise et l'expérience aliénée.

Pour Benjamin, la forme allégorique émerge comme un mode d'expression qui favorise l'abord d'une compréhension matérialiste, figurative et historique, des transformations de l'expérience au sein de la modernité[1029]. L'allégorie est un regard, une perspective particulière sur le monde des objets, et en tant que telle elle est une « intention » qui *frappe* et transforme ses objets[1030]. Au sein de la recherche de Benjamin, l'analyse de la forme allégorique, peut être couplée avec ce que Palmier considère au sein des *Passages* comme une « analyse matérialiste des fantasmagories »[1031], profondément liée à une analyse de l'expérience et de sa transformation. On peut à partir de là se demander comment ce regard, cette intention, cette perspective, qu'est l'allégorie permet en retour de comprendre la spécificité de l'expérience de l'objet devenu une marchandise sur ces sujets.

La tête de mort : la facies hippocratrica de l'histoire

> La métamorphose subie par l'allégorie entre le XVIIe siècle allemand et le XIXe siècle français est immense, même si Benjamin y reconnaît un élément intangible qui lui permet de reprendre un certain nombre d'intuitions théoriques de son étude sur le *Trauerspiel*, tel le rapport entre la réalité inerte et le fétichisme. L'expérience allégorique de Baudelaire est inséparable de son « soubassement médiéval ».[1032]

De quelle façon les allégories baudelairiennes permettent-elles de faire un « rapport entre la réalité inerte et le fétichisme » ? Et à partir de ce « rapport » quelle est la particularité du regard allégorique de Baudelaire sur la catégorie de la marchandise ? Il est nécessaire pour répondre à ces questions, et d'introduire la spécificité de forme allégorique

1029 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 55, 13]*, p. 341.
1030 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 56, 1]*, p. 343.
1031 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 449.
1032 *Ibid.*, p. 418.

pour la modernité d'éclaircir son lien avec son « soubassement médiéval » baroque. On doit alors mentionner leur rapport réciproque au « paysage primitif pétrifié » auquel elles renvoient[1033]. C'est à travers l'emblème d'une « tête de mort », que l'allégorie baudelairienne présente tout fait humain et même divin dans sa poésie car cet emblème macabre s'imprime sur toute chose. Ainsi la temporalité de la destruction, de la finitude humaine et du pourrissement, s'exprime à son tour sur toute chose. L'allégorie en tant qu'intention est d'un côté destructrice, et d'un autre, paradoxalement, en même temps, réhabilitatrice d'idées. Il s'agit d'idées telles que celles l'éternité, de beauté, de bien, de bonheur, entre autres. Par là la remémoration baudelairienne, liée à l'allégorie, semble être un lien entre l'emblème macabre et des inatteignables perfections perdues et irrécupérables.

> Les facultés de l'âme qui apparaissent tant chez Baudelaire sont des « souvenirs » de l'homme comme les allégories médiévales sont des souvenirs des dieux[1034].

Benjamin considère qu'au XIXe siècle les « facultés de l'âme »[1035] sont toutes éprises d'un prisme particulier, celui de la « morne incuriosité ». Pour Benjamin ce manque d'intérêt, ou encore d'une curiosité d'emblée tronquée, qui correspond à l'indifférence totale du siècle en vers lui-même, témoigne du fait que les « passions » semblent disparues du paysage imaginaire des hommes. Un décalage est alors manifeste entre ce que peut être qu'un « « souvenir » de l'homme » et ce que peuvent être des « souvenirs des dieux ». On peut dire que l'allégorie médiévale est un souvenir des dieux, au sens où elle est un rappel de ce qui n'est pas divin en l'homme. Alors que le « souvenir » de l'homme moderne se donne comme un rappel de ce qui n'est plus humain dans l'homme. Est-ce dire que la « relique sécularisée » qu'est le « souvenir » n'est qu'un cadavre d'expérience, et que cela s'exprime, chez Baudelaire, comme tel ? Est-ce dire que l'aliénation de l'expérience atteint des degrés critiques au XIXe siècle et ne permet de comprendre à travers elle que la marque d'un témoignage historique déformé ?

Le « souvenir » en tant que « relique sécularisée »[1036] n'apparaît que comme un cadavre d'expérience. À différence de l'allégorie baroque pour qui « la figure clé est le cadavre », l'allégorie moderne redouble cet emblème dans sa « figure tardive », selon Benjamin, avec « la remémoration »[1037]. La « mélancolie » à l'époque du baroque renvoie directement au « cadavre », alors qu'à l'âge de la modernité cette humeur, bile noire dont l'excès pousse à la tristesse, renvoie à la « remémoration » du cadavre. La catégorie de la marchandise, par rapport à l'expérience qu'on fait d'elle, est comprise ici sous le prisme de la « remémoration », mais qui en tant que « relique sécularisée » renvoie à la tristesse. La remémoration, en tant que « complément de l'expérience vécue », qui selon Benjamin,

---

1033 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 227.

1034 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 53, 1]*, p. 337.

1035 « Les facultés de l'âme qui apparaissent tant chez Baudelaire sont des « souvenirs » de l'homme comme les allégories médiévales sont des souvenirs des dieux. « Baudelaire, écrivit un jour Claudel, a chanté la seule passion que le XIXe siècle put éprouver avec sincérité, le Remords. » C'est peut être voir les choses de façon trop optimiste. Le remords avait tout autant cessé de vivre que les autres expériences intérieures qui avaient été auparavant canonisées. Le « remords » n'est pas chez Baudelaire qu'un souvenir, comme le Repentir et la Vertu, l'Espoir et même l'Angoisse, qui furent surpris dès l'instant où ils cédèrent la place à la « morne incuriosité ». », *Ibid.*

1036 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.

1037 « L'expression de Melanchthon (*Melencolia illa heroica*) définit de la façon la plus parfaite le génie propre à Baudelaire. Mais la mélancolie comporte au XIXe siècle un autre caractère qu'au XVIIe. La figure clé de l'allégorie primitive est le cadavre. La figure clé de l'allégorie tardive est la « remémoration ». La « remémoration » est le schéma de la métamorphose de la marchandise en objet pour le collectionneur. Les correspondances sont, pour le contenu, les résonances infiniment variées de chaque remémoration au contact des autres. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 44*, p. 250.

« cristallise la croissante aliénation de l'homme »[1038], se montre comme une transfiguration de la marchandise au sein de l'expérience lyrique du poète. Cette transmutation s'effectue via une tristesse qui se pare de la forme d'un « souvenir sécularisé ». Comment l'aliénation est-t-elle cristallisée par la remémoration ?

Benjamin définit la « remémoration » comme « le schéma de la métamorphose de la marchandise en objet pour le collectionneur »[1039], et Baudelaire prend directement la marchandise pour objet de sa poésie, en faisant de celle-ci une expérience du choc. Le contenu de ces objets, pour Baudelaire, renvoie aux « correspondances » qui peuvent être déterminées comme une forme acoustique et dynamique du souvenir. Ce souvenir, en tant que remémoration, est décrit, par Benjamin, en tant que « résonances infiniment variées de chaque remémoration au contact des autres »[1040]. Dans l'expérience de la remémoration les marchandises semblent réfléchir entre elles les échos de leur choséité. Les remémorations sont entendues dans l'expérience que fait le poète comme des échos du choc de la marchandise. Si la marchandise se transfigure en « relique sécularisé » de la mélancolie, la tristesse surgit comme inhérente à cet objet qu'est « l'objet pour le collectionneur » mais en tant que remémoration. Les correspondances s'expriment alors comme le souvenir de la tristesse qui se réfléchit dans chaque objet, comme une forme de réflexion de la mélancolie. De quelle manière cette tristesse transforme les objets pour le collectionneur ?

J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans.[1041]

L'emblème qui correspond à l'allégorie baroque se détache directement comme « cadavre », et en tant que « souvenir des dieux » s'applique aux objets d'une forme directe, moins codée que la marchandise. Le caractère crypté de la marchandise, pour l'expérience, est difficilement perceptible. Néanmoins il est quelque peu apparenté au caractère déjà présent dans l'allégorie baroque, qui est analogue au sentiment de détresse de la misère humaine et de l'angoisse face à la mort inéluctable et sans recours de toute existence mortelle, vis-à-vis de la représentation de la vie éternelle des dieux. Raisons pour lesquelles l'on peut dire que la marchandise revêt des masques pour l'expérience. Elle se costume des rêves du mythe et devient difficilement déchiffrable. Il s'agit ici de ce que la marchandise fait de l'expérience, et donc d'une forme d'expérience liée à la marchandise. Ce pourquoi Baudelaire, disait Benjamin, voyait le cadavre de « intérieur »[1042].

La mélancolie qui caractérise l'expression baudelairienne, à différence de celle du Moyen Âge, est le sentiment de détresse de l'existence de l'homme désolé qui se sait aliéné[1043]. Pour Benjamin ce regard là, est « le regard que l'allégoricien plonge dans la ville » et concorde avec celui de « la détresse future de l'habitant des grands villes »[1044]. Cette transpositions de regards entre générations d'habitants permet, à Benjamin, de poser le point de vue duquel, à travers la poésie de Baudelaire en tant qu'expérience de la marchandise, s'affichent certaines des origines de la transformation de l'expérience. Ce qui offre une vue sur les origines de ces

1038 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.
1039 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 44*, p. 250.
1040 *Ibid.*
1041 *Charles Baudelaire, Œuvres, Spleen II,* Le Dantec, Paris, 2931-1932, Bibliothèque de la Pléiade, in *Ibid.*
1042 « L'allégorie baroque ne voit le cadavre que de l'extérieur. Baudelaire le voit aussi de l'intérieur. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 36*, p. 244.
1043 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 42.
1044 *Ibid.*

transformations semble aussi permettre du même coup de caractériser la catégorie de la marchandise comme codification allégorique du monde.

Cette « nimbe » de laquelle le flâneur pare la ville et la marchandise, est l'aura dont la marchandise semble se parer. L'aura de la marchandise est ce qui fonde certaines des illusion au sein de l'expérience. L'illusion et la réalité auratique de la marchandise est cruciale pour comprendre et la spécificité de l'allégorie baudelairienne et l'analyse de la marchandise sous le point de vue de l'expérience aliéné des fantasmagories chez Benjamin.

Benjamin détermine les valeurs sur lesquelles repose l'allégorie baudelairienne par un double emblème. Tout comme dans une « pièce de monnaie », celle-ci représente d'un coté le cadavre comme « squelette », et de l'autre « une *melancolia* plongée dans ses méditations »[1045]. Comme dans les allégories baroques l'on retrouve dans celles de Baudelaire « une foule de stéréotypes »[1046]. Mais ces stéréotypes, chez Baudelaire, correspondent aux existences qui peuplent la réalité du XIX^{ème} siècle « du garde national Mayeux, Virloque et le chiffonnier de Baudelaire à Gavroche et à Ratapoil, le lumpenprolétaire »[1047]. L'objet des contemplations de ces types humains et la réalité à laquelle ils appartiennent réveillent des sentiments chez le flâneur. Baudelaire imprime les objets de sa poésie d'une « rage intérieure » qui s'accorde à une volonté de destruction[1048]. Selon Benjamin, Baudelaire veut « faire irruption » dans ce qu'il perçoit, et par là de « ruiner » et « briser » les « créations harmonieuses » du mythe auxquelles renvoient les marchandises, et le monde illusoire quelles construisent. Ce qui permet de comprendre, en partie, pourquoi Benjamin considère les allégories baudelairiennes comme un « antidote » contre le poison du mythe[1049].

La réapparition de la forme allégorique dans la littérature du XIX^{ème} siècle interroge Benjamin : « comment est-il possible qu'une attitude au moins en apparence aussi « inactuelle » que celle de l'allégoricien ait dans l'œuvre poétique du siècle une place de tout premier rang ? »[1050]. La réponse à cette question se trouve partiellement dans la généalogie de la forme allégorique elle-même. La forme qui la caractérise dans le baroque allemand est celle d'une forme d'expression à part entière, mais comme un langage qui cherche à s'affirmer, et qui finit par donner « naissance à un style »[1051] d'expression. Au XIX^{ème} siècle

1045 « Ce sont les solides raison sociales de l'impuissance masculine de Baudelaire qui font du chemin de croix que subit Baudelaire un chemin déjà tracé socialement. C'est seulement ainsi qu'on peut comprendre pourquoi il a pris comme viatique sur ce chemin une vieille et précieuse pièce de monnaie tirée du trésor accumulé de cette société européenne. Cette pièce porte côté face un squelette et coté pile une *Melencolia* plongée dans ses médiations. Cette pièce était l'allégorie. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 36*, p. 243.

1046 « On rencontre chez Baudelaire une foule de stéréotypes, comme chez les poètes baroques. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 31*, p. 238.

1047 « Une série de types qui va du garde national Mayeux, Viroloque et le chiffonnier de Baudelaire à Gavroche et à Ratapoil, le lumpenprolétaire. », *Ibid.*

1048 « L'allégorie chez Baudelaire, au contraire de l'allégorie baroque, porte les traces de la rage intérieure qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser et ruiner ses créations harmonieuses. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

1049 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 235.

1050 « Une question qui demeure réservée pour la conclusion : comment est-il possible qu'une attitude au moins en apparence aussi « inactuelle » que celle de l'allégoricien ait dans l'œuvre poétique du siècle une place de tout premier rang ? », *Ibid*.

1051 « Sur la conclusion tronquée des recherches matérialistes (au contraire de la conclusion du livre sur le baroque). L'intuition allégorique n'était plus au XIX^{ème} siècle ce qu'elle avait été au XVII^{ème} siècle, c'est-à-dire capable de donner naissance à un style. Comme allégoricien Baudelaire a été isolé : son isolement était dans une certaine mesure celui d'un retardataire. (Ses théories soulignent souvent ce caractère de façon provocante). Si au XIX^{ème} siècle l'allégorie n'a guère eu la force de donner naissance à un style, c'est, au XVIIe siècle, la tentation de la routine qui a laissé de nombreuses traces dans la poésie. Cette routine a nui jusqu'à un certain degré la tendance destructrice de l'allégorie, à sa façon de souligner

l'allégorie s'exprime non pas une forme de lutte pour ses droits expressifs, mais exerce directement ses droits expressifs comme destruction critique du mythe.

Avec Baudelaire l'allégorie s'énonce directement à travers sa « tendance destructrice », car en exerçant ses droits elle souligne dans les choses ce qui en ressort comme fragment. L'éclatement auquel Baudelaire soumet les harmonies du mythe remet le fragment au centre de l'expression de la modernité. Ces morceaux s'affirment comme des myriades de douleur causées par le choc de la fausse illusion du mythe, et donc comme les ruines d'une expérience au contact du monde de la marchandise.

a. 1. 1. 2. Le temps d'une allégorie naîtra l'histoire-nature

Dans *L'Origine du drame baroque allemand* ce qui constitue la spécificité de la redéfinition benjaminienne de l'allégorie et du symbole, est non pas une pure distinction entre elles, mais leur compréhension réciproque. Analyse qui, tel un dialogue entre l'histoire et la nature, fait naître ce que Benjamin appela une *histoire-nature* [*Natur-Geschichte*] dans le *Trauerspiel*. Il s'agit de saisir ce qui dans l'histoire devient nature ou plutôt comment la nature rentre dans l'histoire. Car dans la conception de l'*histoire-nature,* la nature qui se montre à travers l'allégorie estampe l'histoire humaine. Nous trouvons donc une représentation de la nature sous le signe de l'histoire, et à son tour l'histoire se détache dans l'allégorie comme une histoire arrêtée, pétrifiée, dans les termes de Marc Sagnol, sous la forme d'une « nature morte »[1052].

Les vanités

Pour mieux saisir notre propos il est intéressant de s'arrêter brièvement sur la conception artistique et morale des natures mortes. L'intention d'expression que l'on entrevoie par celles-ci est une composition d'objets qui prennent des accents allégoriques. À travers les natures mortes c'est l'allégorie qui prend le relais du support du sens, dépositaire d'un sens sensible, d'un émotion. Pour Benjamin ce caractère sensible est ce par quoi elle accède à ses fondement en tant que signe.

La nature morte est définie comme une représentation, généralement picturale ou graphique, d'animaux morts, de fruits, de légumes et de fleurs ainsi que de toute sorte d'objets inanimés. La nature morte est le genre artistique regroupant des figurations de ce type. L'expression allemande *Stilleben* (anglais *still life*) fût traduite en histoire de l'art en français, sans beaucoup de succès, par *vie silencieuse.* On peut donc dire que les natures mortes signifient un toujours vivant silencieux. En matière d'art on désigna aussi ce genre comme une « peinture d'objets ». Dans cette forme d'expression il est question d'une présentation d'objets auxquels le poète ou le peintre confère une âme ou encore un sens émotionnel. La nature morte naît d'une décision fondamentale du choix du sujet de peinture, en tant que combinaison d'objets différents en une entité plastique. Le peintre *choisit* de créer une image à partir d'une composition. Les objets qui sont représentés se montrent emplis d'allusions spirituelles et poétiques. Au sein de ces compositions la réunion d'objets fait office de signe. Leur assemblage représente une émotion esthétique et un message souvent d'ordre moral et

dans l'œuvre ce qui ressortit au fragment. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 45*, p. 251.

1052 SAGNOL Marc, *Tragique et tristesse,Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paris, Éditions du cerf, 2005, p. 216.

religieux.

Nombreux furent les thèmes et les émotions abordées par les natures mortes. Mais pour ce qui est de notre présent thème, c'est-à-dire *l'histoire-nature,* nous nous appliquons principalement à un type particulier de nature morte celui des vanités, qui rappelle celui de la *facies hippocratica*. Du latin *vanitas*, les vanités sont des représentations qui ont une incidence philosophique autour du thème de la mort, rappelant à la fois la vie humaine et l'aspect éphémère de sa durée. Dans les vanités on invoque traditionnellement des activités humaines, telles que l'étude, l'argent, le plaisir, la richesse, ainsi que des biens de ce monde, mis toujours en perspective avec des éléments évoquant l'incessant et désespérant passage du temps, ainsi que la fragilité de la vie humaine, la destruction, et pour finir la terrible et imperturbable victoire de la mort sur toute chose. Les vanités s'appliquent de façon plus large à toute représentation de la dépouille humaine, par des crânes, des squelettes, et principalement des têtes de mort, rappelant le caractère vain de l'existence.

Le terme *vanitas*, vanité, correspond au substantif de l'adjectif vain, qualifiant ce qui est vide, illusoire, et s'appliquera à la désignation de l'ensemble des tableaux classés dans le genre de la nature morte, où figure une composition d'objets traduits en emblèmes dont la possession paraît vaine, futile ou dérisoire. Les vanités représentent souvent deux types de groupement d'objets. Le premier rappelle la frivolité des biens terrestres, ainsi que la superficialité du plaisir, tout en étant mis en rapport avec des objets qui signifient des attributs du savoir, figurés le plus souvent par des livres, des instruments scientifiques, des objets d'art, des vins, des mets. Ou encore des objets qui représentent le pouvoir et l'argent par des armes, des bijoux, des sceptres, des couronnes et des pièces d'or. Le deuxième assemblement d'objets représentés par ces assemblages d'éléments allégoriques symbolisent l'écoulement du temps, représentant des objets de mesure du temps, tels que les horloges, les sabliers, la clepsydre, mais aussi des objets à travers lesquels le passage du temps est le plus notoire tels que des bougies longuement consumées ou encore des fleurs fanées. Les bulles de savon, les fleurs, les coquillages et les insectes sont souvent représentés pour évoquer le caractère passager fragile et vulnérable de l'existence, ainsi que la fugacité des délectations des nourritures terrestres. Ces mises en scènes d'ouvrages humains et de choses naturelles, peintes dans le plus excessif des détails sont représentés pour signifier une forme de *renonciation*. Le thème des vanités se hisse en toile de fond d'une forme de critique moralisante de la futilité des choses terrestres.

Les vanités ont eut leur age d'or au cours du XVIIe siècle en Hollande. Elles s'instituent en tant que genre particulier de nature morte comme des évocations des fins dernières de l'homme. L'on retrouve souvent dans ces tableaux des inscriptions de mots célèbres, et le plus souvent celles de l'ouverture du livre de la Bible, l'Ecclésiaste : « *Vanitas Vanitatum et omnia Vanitas* » (« Vanité des vanités, tout est vanité »)[1053]. Inscription souvent variée par l'expression latine « *Memento mori* » « Souviens toi que tu es mortel » aussi traduite par « Souviens toi que tu mourras ». Cette phrase est supposée être, celle, chuchotée par un esclave à l'oreille d'un général romain, après une victoire de ce dernier dans une bataille, au cours des cérémonies du Triomphe, signifiant le caractère éphémère et passager de toute victoire. Les vanités peignent une conception du monde qui s'affirme après la critique du luthéranisme et du calvinisme[1054]. Les natures mortes, le plus souvent étaient des œuvres

1053 *La Sainte Bible*, *qui comprend l'ancien et le nouveau testament,* « L'écclésiaste », 1, 2, trad. de l'hébreu et du grec par Segond Louis, Suisse, Nouvelle édition revue, La maison de la bible, 1964, p. 510.

1054 « L'allégorie baroque ne saurait se comprendre sans l'horizon de tristesse et de mélancolie où s'inscrit le *Trauerspiel*. […]. [Le luthéranisme] après avoir retiré toute valeur salvatrice aux œuvres, le monde devint vide. Face à ce champ de ruines, la vie se révoltait – contre la mort, contre la valeur arrachée aux activités humaines – et se réfugiait dans la

inspirées de gravures de la fin du XVIe siècle, qui portaient fréquemment sur le thème du repentir et de l'art de mourir.

Les vanités correspondent donc à la métaphore de l'évanescence humaine. La conception morale qu'elles suscitent est inspirée du livre de l'ancien testament, *l'Ecclésiaste*. Texte qui exprime un réquisitoire autour de la vanité humaine, et une mise en avant de la quête du sage à la recherche du sens de la vie. Les vanités illustrent donc allégoriquement le thème du passage et de la fragilité de l'homme, ainsi que le thème du renoncement à tout ce qui relève du superflu, à travers l'acceptation de l'inexorabilité de la mort, le délaissement de la frivolité des plaisirs ou encore la précarité et inutilité des biens terrestres. Les vanités tendent à incriminer la relativité de la connaissance et l'orgueil du genre humain. Est-ce une histoire de la fragilité et de l'importance de l'existence humaine qui se dépeint de l'*histoire* comme nature en nature morte ?

a. 1. 2. L'allégorie comme vision profane de l'histoire

> Le symbole fait signe vers le visage transfiguré de la nature à travers la lumière du salut alors que l'allégorie présente l'histoire comme un paysage pétrifié.[1055]

Pour Benjamin, à différence du symbole qui offre un paysage sacré de la nature, l'allégorie au Moyen Âge puise ses racines dans une vision profane de l'histoire et du monde, mais qui, à travers le thème des vanités, reste néanmoins un paysage sacré. Le paysage sacré que montrent les allégories est celui de la fragilité, et du passage de la vie d'ici bas, non pas un visage du divin. Avec elles on rentre dans une forme de sécularisation de l'histoire humaine. À partir de cet arrière plan profane que peut être la vision profane de l'histoire ? Et comment se distingue celle-ci des vues divinisées propres au symbole et au mythe ?

La fonction du symbole est de représenter la nature à travers une visée qui a pour intention une approche de la perfection ou encore une accession à l'idée de « salut ». On définit le salut comme une mise hors de mal ou de péril. Dans un contexte théologique on dit du salut qu'il est une forme de félicité éternelle, de béatitude ou d'atteinte du bonheur originel. À travers le symbole la nature s'exprime alors de façon transfigurée, métamorphosée en face divine. Dans d'autres termes ce qui brille dans la nature se réfléchit via le symbole comme l'expression d'une certaine idée de la divinité ou de la perfection. D'une toute autre façon, l'allégorie transfigure ce qu'elle représente, ce qu'elle réfléchit. Dans l'allégorie l'histoire se montre comme un « paysage pétrifié », et donc comme métamorphosée en pierre. La nature devient, par l'expression allégorique, un paysage arrêté. L'allégorie signifie alors une forme d'arrêt, mais aussi une série en progression. Elle est une progression en arrêt, ou encore un arrêt en progression. L'allégorie affirme peut-être le moment arrêté d'une progression de moments.

Avec Palmier nous affirmons que ce qui nous est offert par l'allégorie est un point de vue humain et non pas divin sur le réel matériel[1056]. L'allégorie se veut être une langue qui exprime le fait humain en tant que tel, et le fait humain sur les choses qu'il désigne. Il s'agit de signifier par elle la conscience qu'un être humain peut avoir par rapport à sa mort ou à la mort en général. La finitude apparaît comme ce qui permet de prendre conscience du passage du temps. Cet arrêt du mouvement, cet instant du temps qu'extériorise l'allégorie, comme

---

tristesse. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 415.
1055 Note bas de page n°198 in *Ibid.*, p. 416.
1056 *Ibid.*

conscience de la mortalité, est très significatif, car tout l'arrêt d'un mouvement signifie la fin et le début d'un autre mouvement. Si l'on rapporte cette idée au temps historique, un arrêt peut aussi pouvoir signaler la conscience de la fin ou le début d'un moment historique, ou encore la naissance ou la mort d'une époque. L'arrêt du mouvement, comme pétrification du temps, comme conscience de la mortalité, permet aussi de signifier la disparition ou l'apparition d'un phénomène historique en tant qu'appréhension de l'expérience du temps humain. Ce n'est que la distinction de moments dans le *continuum,* et donc la distinction d'arrêts, qui rendent compréhensible une temporalité historique. En histoire on peut peut-être parler d'époques, dès le moment où l'on peut désigner quelque chose comme ayant pris fin, ou encore comme ayant un début.

Le « paysage pétrifié » que présente l'allégorie baroque peut être considéré comme une façon de repenser le temps historique à travers le passage du temps comme transformation et arrêts nécessaires. Nous pouvons dire que les analyses de Palmier concernant la conception de l'allégorie chez Benjamin permettent de penser le temps historique à partir d'une forme géologique. Dans cette perspective chaque époque peut être comprise en tant que sédimentation, ou pétrification de temps. L'histoire en tant qu'histoire-nature, et l'image qu'elle montre, est celle d'une représentation du mouvement arrêté, ou dans d'autres termes des images d'un mouvement à l'arrêt.

La vision profane de l'histoire dans l'allégorie, ramène celle-ci sur terre et s'occupe de l'existence des êtres vivants en tant qu'*homo-mori*, homme pourvu de la conscience que son existence est déterminée par l'arrêt nécessaire de la mort. L'histoire faite nature fait ressortir le temps comme la mesure de la cadence de la vie et de la mort humaine, et de son histoire.

Le temps comme un visage pétrifié

> Le rapport entre le symbole et l'allégorie peut être défini et formulé avec précision sous la catégorie décisive du temps, que la grande intuition romantique de ces penseurs a fait entrer dans le domaine de la sémiotique. Alors que dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut, en revanche, dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort.[1057]

Dans le contexte d'une étude sémiotique le « rapport entre le symbole et l'allégorie » entendu à travers la perspective de la « catégorie décisive du temps », correspond à les analyser par une science des significations historiques[1058]. La « catégorie du temps » alors est la dimension historique elle-même, et ces deux signes, que sont l'allégorie et le symbole sont compris à travers leurs implications socio-culturelles et historiques.

L'expression de « *facies hippocratica* » fait généralement référence aux différentes marques qui se produisent soit dans le visage d'une personne au moment de sa mort, soit après une longue maladie, ou bien encore lors d'une longue souffrance. Ce que l'allégorie transmet à l'histoire en tant que « *facies hippocratica* » de celle-ci, c'est une histoire des marques laissés dans la forme de l'histoire humaine produites par l'effectivité, ainsi que la conscience et la souffrance liées à l'inéluctabilité de la mort et de la vie terrestre. L'histoire est alors comprise comme un support qui représente l'image des souffrances des hommes, et la réalité du

1057 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 227.
1058 *Ibid.*

passage du temps qui s'imprime sur toute chose. Benjamin va plus loin encore, et fait de ce « visage » qui désigne la « *facies* » de l'histoire, à travers l'allégorie, la figure d'une « tête de mort ». C'est par la figure du crâne, et donc de la dépouille humaine qu'est présentée la dynamique temporelle du sens de la vie à l'œuvre dans l'allégorie.

Pour revenir au symbole, il en est tout autrement, il représente le « visage transfiguré de la nature […] dans la lumière du salut ». Autant dire que si l'allégorie présente le signe de la finitude, le symbole présenté le signe du « salut », du divin, de la totalité, de l'unité, et de l'éternité. La temporalité de l'allégorie est au contraire celle de la péremption, de l'arrêt, de la brièveté, ou encore celle de l'instant, ainsi qu'une temporalité de la différence et de la pluralité, elle est une forme polyphonique par définition. La forme de l'allégorie accueille un contenu qui, non seulement montre l'histoire dans des moments figés, mais les assimile à partir de la mesure de toute vie, qui est celle de l'arrêt, et donc de la finitude. Il surgit petit à petit au sein de la forme allégorique la possibilité de saisir le devenir historique humain. L'allégorie montre à travers le morcellement qu'elle implique, quelque chose de pluriel, une pluralité dans laquelle le temps que l'on inscrit peut en elle réapparaître réfléchi. L'allégorie est une forme d'expression qui dans sa structure assimile et suppose le temps humain.

L'expression baroque de l'allégorie, à différence de celle du symbole qui propose une « unité de l'objet sensible et de l'objet métaphysique »[1059], se donne comme une accumulation dans un sens apparent. Une accumulation qui laisse ressortir par le morcellement, à travers le fragmentaire, une unité de sens volontaire que l'on peut croire comme inattendue[1060]. Avec Creuzer, Benjamin établit la distinction entre le symbole et l'allégorie, à partir de leur différences d'expressions temporelles[1061]. Le point de vue qu'est l'expression allégorique, ou dans d'autres termes le regard allégorique, s'exprime comme une compréhension humaine du temps humain. Le temps qu'elle permet d'apercevoir est celui de la réalité d'un être mortel, et conscient de sa condition intrinsèque, qui est celle de mourir et de disparaître. La « tête de mort », ce « visage primitif pétrifié », se rapporte au sens profond de la réalité d'une vie humaine, comme conscience de sa disparition dans le sentiment de la tristesse. Par là, l'histoire humaine est réinterprétée à travers le prisme de la durée d'une *vie humaine*. La valeur de l'histoire humaine se transforme pour s'affirmer à partir de son sujet, l'homme et sa finitude.

Cette conception du temps s'intensifie à travers l'idée d'un passage incessant et destructeur. L'allégorie présente une conception temporelle qui se redouble d'un changement de point de vue, par rapport à l'interprétation de ce qui constitue les moments historiques. Ces derniers sont compris non pas à partir d'une mesure propre au classicisme qui est celle de l'éternité close, mais à travers une forme de vérité de l'ici-bas entendue comme morcellement. L'idée d'un morcellement est en concordance avec l'affirmation que l'homme, en tant qu'être générique, espèce humaine, existe dans une temporalité historique. Cette affirmation place la conception de l'histoire humaine, dans le contexte de l'histoire-nature propre à la forme allégorique, dans une forme profane de vérité historique. Car c'est alors à l'aune de la mort que prend sens le regard allégorique, il permet non seulement de

1059 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 218.

1060 « Le rapport de l'allégorique avec tout ce qui est fragmentaire, désordonné, encombré dans les officines des magiciens ou les laboratoires des alchimistes, comme le baroque pouvait justement les connaître, ne devait aucunement être vu comme le fruit du hasard. », *Ibid.*, p. 257.

1061 « L'unité de temps, de l'expérience symbolique, c'est l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché, dans la forêt, si l'on peu dire, qui est à l'intérieur de lui-même. Par ailleurs, l'allégorie n'est exempte d'une dialectique qui lui corresponde, et la sérénité contemplative avec laquelle elle se plonge dans l'abîme qui sépare l'image et la signification n'a rien de cette suffisance indifférente, inhérente à l'intention du signe, qui lui semble apparentée. », *Ibid.*, p. 226.

comprendre l'existence humaine à partir du prisme de l'histoire du devenir humain, mais aussi et surtout, l'histoire des hommes à partir d'une mesure inhérente à la vie, qui est celle de la disparition. L'histoire à travers l'expression allégorique devient une histoire universelle d'êtres vivants disparaissant.

La nature et le signe

L'allégorie baroque est une forme d'expression particulière du rapport entre la nature et le signe. Pour Benjamin, l'allégorie, qui porte en elle la marque de la finitude de l'existence humaine, « enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis de la signification »[1062]. Est-ce dire que l'allégorie permet d'unir la nature et le signe ? Si le propre de la sémiotique est l'étude des signes et de leur signification et qu'au sein du signe ce rapport se définit comme la combinaison d'un signifiant, c'est-à-dire un support matériel de sens, une manifestation matérielle du signe ou encore une suite de lettres ou de phonèmes, le mot, et un signifié en tant que contenu du signe, le sens. Alors l'allégorie en tant que système de signes doit pouvoir unir une manifestation matérielle et un sens. Cependant l'allégorie enterre la frontière qui existe entre la nature et le monde du signe, car elle permet à cette « démarcation brisée » et enfouie de refaire surface. L'allégorie exprime la signification de la mort pour la vie, et pour une vie le sens de « l'historicité de la biographie individuelle ». L'allégorie est un système d'expression qui non seulement fait valoir la finitude comme valeur par laquelle « la nature de l'existence humaine » prend sens ; mais encore rend possible, à travers cette transformation de la valeur de l'existence humaine, la redéfinition du lien de celle-ci avec l'histoire. Le monde profane de l'allégorie baroque s'affirme comme une vision historique en tant qu'histoire « des souffrances du monde ». Cependant elle est une combinatoire de signes, ou un signe qui fait référence à plusieurs signifiés.

L'allégorie en tant que système de signes, et en tant que langage de l'histoire-nature, s'affirme, pour Benjamin, comme une forme d'expression historique. Adorno appuie cette interprétation en définissant l'allégorie benjaminienne comme une « représentation sensible du concept »[1063]. Il détermine le rapport entre l'allégorie et le signifié comme une « relation chosale (*Sachbeziehung*) ». Car le signe qui est en lien avec l'allégorie, c'est-à-dire « ce qui apparaît allégorique » et le signifié (*Bedeuteten*), s'affirme dans un « rapport historique ». Cependant pour Benjamin l'allégorie reste une forme antinomique d'expression[1064].

1062« Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci [la tête de mort] nulle liberté « symbolique » de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle. C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde ; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis et la signification. », *Ibid.,* p. 227.

1063« Benjamin part du fait que l'allégorie n'est pas un rapport de simple contingence secondaire. Elle n'est pas un signe contingent pour un contenu que celui-ci masquerait, mais entre l'allégorie et le signifié (*Gemeintem*) allégorique existe une relation chosale (*Sachbeziehung*) […]. Allégorie veut dire, de manière courante, représentation sensible d'un concept, c'est pourquoi on l'a dit abstraite et contingente. La relation de ce qui apparaît (*Erscheinenden*) allégorique et du signifié (*Bedeuteten*) n'est pas contingente et simple signe (*zeichenhafte*) – mais quelque chose de particulier se joue là – elle est expression et ce qui se joue dans son espace, ce qui s'exprime n'est rien d'autre qu'un rapport historique. Le thème de l'allégorie est tout simplement historique. Qu'entre ce qui apparaît, la nature, et le signifié, nommément l'éphémère, il s'agisse d'un rapport historique. », ADORNO Theodor Wiesengrund in DESPOIX Philippe, *L'idée de l'histoire-nature* (exposé du 15-7-1932 à la Kant-Gesellschaft) In *L'Homme et la société*, N. 75-76, 1985. Synthèse en sciences humaines, p. 107-116. Consultable en ligne = www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1985_num_75_1_3066

1064 « Cette situation conduit aux antinomies de l'allégorie, qu'il est indispensable de résoudre dialectiquement, si on veut faire surgir l'image du *Trauerspiel.* Chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quelle autre. Cette potentialité émet sur le monde profane un jugement sévère, mais juste : elle le définit comme un monde

L'allégorie se montre comme une écriture, qui exprime un rapport entre l'image et la signification, mais le monde de l'allégorie reste un univers morcelé. Marc Sagnol relève que ce morcellement s'explique par l'« aspect ludique » de l'écriture allégorique à l'âge baroque[1065]. L'antinomie que représente la pensée et l'écriture allégorique est vaste, et se rapporte à une forme constellaire de la signification, dans laquelle chaque combinaison peut en signifier n'importe quelle autre, ce qui se relève être, contradictoirement, selon Benjamin, un jugement « sévère » qui déprécie les détails qui composent les combinaisons signifiantes.

Le profane émerge par là, étrangement, comme un monde dans lequel « le détail n'a pas vraiment d'importance »[1066], mais l'écriture allégorique élève du même coup tout les « accessoires de la signification »[1067] jusqu'à une forme de sacralisation. Elle *élève* autant qu'elle *abaisse* le monde profane sur lequel elle repose. Benjamin souligne que l'aspect contradictoire de cette forme d'expression est encore plus vaste, car l'écriture allégorique à travers une « dialectique religieuse », s'affirme en même temps comme « convention » que comme « expression » du langage[1068].

> Au XVII siècle, l'allégorie n'est pas une convention de l'expression, mais l'expression d'une convention[1069].

L'allégorie n'est pas une « convention de l'expression », dans le sens où elle ne se sert pas simplement, en vue de signifier quelque chose, de la partie sensible du signe, du signifiant. Mais elle est utilisation et création de la langue en tant que « expression d'une convention », c'est-à-dire une manipulation de signes, en vue d'une expression particulière du lien établi entre un signe et un signifié tout en étant la création du lien. L'expression allégorique est présentée autant comme création de la « convention », que en même temps utilisation de celle-ci comme « expression ». Ce qui implique, selon Benjamin, au sein la forme allégorique une forme de « convention créée, comme l'écriture sacrée »[1070].

L'allégorie baroque n'est pas une expression qui s'effectue uniquement à travers une convention déjà convenue de la langue, mais elle est aussi une expression qui constitue du sens, créant par utilisation, des nouveaux rapports de signification au sein du signe. L'expression allégorique crée le lien entre un signifiant et un signifié à travers son expression. Benjamin répond à ces antinomies par une « solution dialectique ». Cette solution réside dans l'originalité même de l'écriture allégorique[1071]. L'écriture allégorique est

---

où le détail n'a pas vraiment d'importance. Pourtant, et surtout si l'on est au fait de l'écriture allégorique, on ne manquera pas de reconnaître que tous les accessoires de la signification, précisément parce qu'ils renvoient à d'autres objets, acquièrent une puissance qui les rend incommensurables aux choses profanes et les fait accéder à un plan supérieur, et qui parfois va même jusqu'à les sacraliser. Dans la vision allégorique, le monde profane est donc en même temps élevé et abaissé. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 238-239.

1065 « Cet aspect ludique apparaît aussi dans l'écriture. Le rapport entre signifiant et signifié devenant arbitraire, l'importance de l'écriture, de la typographie, des signes, des majuscules, des formes hiéroglyphiques de l'écrit dépouillées de leurs significations, s'impose à l'époque baroque. », SAGNOL Marc, *Tragique et tristesse,Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, p. 217.

1066 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 238.

1067 BENJAMIN Walter, *Ibid.*

1068 « Cette dialectique religieuse du contenu a pour corrélation formelle celle de la convention et de l'expression. Car l'allégorie est les deux à la fois ; or convention et expression sont par définition contradictoires. Mais de même que d'une manière générale la théorie baroque concevait l'histoire comme un déroulement d'événements créé, l'allégorie en particulier, dans la mesure où elle est une convention, comme toute écriture, sera une convention créée, comme l'écriture sacrée. », *Ibid.*, p. 239.

1069 *Ibid.*

1070 *Ibid.*

1071 « Et en même temps l'expression de l'autorité, expression secrète, en raison de la noblesse de ses origines, et publique, en fonction du domaine où elle s'exerce. […] Là aussi il y a une solution dialectique. Elle est dans l'essence même de l'écriture. Il n'y a en effet aucune contradiction à penser un usage libre et vivant de la langue révélée, qui ne lui ferait perdre sa dignité. Il n'en est pas de même pour l'écriture de cette langue, ce que l'allégorie voulait être. Le caractère sacré de

une forme « sacrale » d'expression, car à l'âge baroque l'écriture allégorique devient image[1072]. Un « usage » comme « expression d'une convention », correspond à l'usage de la langue comme « langue révélée ». Il doit être distingué d'un usage de la langue comme « expression » de la révélation. L'usage comme « expression d'une convention » signifie aussi la construction et l'usage d'une « convention » sacrée.

L'expression allégorique comme « l'écriture de cette langue » sacrée, s'affirme comme écriture ou « expression » sacrée, établissant par l'usage une « convention » sacrée. Les systèmes de signes qui se construisent en tant que « convention » de la langue, comme combinaisons de signes en vue d'une expression, ne le font pas sous une forme sacrée. Ici la transformation de la langue en forme sacrale est une métamorphose du signe en « hiéroglyphe ». L'écriture comme construction de systèmes d'expression en vue d'« être comprise » se présente généralement, en perdant son caractère « sacral ». Dans le baroque le signe s'écrit, se crée et *s'impose,* comme image, et par ce biais il reste près d'une « valeur sacrée ». Cependant l'image reste aussi toujours en conflit avec la « nécessité profane d'être comprise ».

À travers l'image, l'allégorie s'exprime comme établissement d'une langue qui se rapproche d'une forme sacrale. Cette forme sacrale est comprise comme la combinatoire d'éléments qui composent l'image et font naître en elle la multiplicité de signes et de signifiés. On est ici dans une compréhension constellaire de la pensée. L'image est un morceau qui s'affirme comme un morceau de la mosaïque. « L'image est fragment, ruine »[1073]. Par cette forme elle s'oppose à la forme symbolique classique qui, non seulement n'est jamais morcellement, mais rend toujours l'unité avec son expression. La forme sacrale de l'expression allégorique est une langue devenue image, qui tente d'échapper aux conditionnements de la langue comme système de signes qui trahissent une forme d'illimité au sein d'une langue sacrée. La forme sacrale elle-même tend à détruire l'unité du symbole, car l'expression allégorique est morcellement dans la langue des images. Benjamin saisit, à travers cette compréhension de la langue devenue image, la « problématique de l'art » comme celle d'une histoire des « moments perdus »[1074].

Histoire-nature et regard allégorique

Pour Benjamin la conception de l'histoire qui se présente à travers le regard allégorique, à l'âge baroque, est celle d'une histoire-nature. D'une conception sur laquelle « le mot « histoire » est écrit sur le visage de la nature dans le langage des signes du passé »[1075].

---

l'écriture est inséparable de l'idée de configuration religieuse. », *Ibid.*

1072 « Car toute écriture sacrale se fixe dans des systèmes complexes qui finissent par en former un seul, immuable, ou du moins qui tendent vers cette fin. C'est pourquoi l'écriture alphabétique, comme combinaison d'atomes scripturaires, est très éloignée de l'écriture des systèmes complexes sacrés. Ce sont eux qui s'expriment dans des hiéroglyphes. Si l'écriture veut maintenir son caractère sacral – elle sera toujours concernée par le conflit entre sa valeur sacrée et la nécessité profane d'être comprise -, elle tend à la formation de systèmes complexes, à la hiéroglyphique. C'est ce qui se produit dans le baroque. Extérieurement et stylistiquement – dans l'évidence brutale de la typographie comme dans la surcharge métaphorique -, l'écrit tend à s'imposer comme image. », *Ibid.,* p. 239-240.

1073 « Dans le champ de l'intuition allégorique, l'image est fragment, rune. Dès qu'elle est touchée par la lumière de la science théologique, sa beauté symbolique se volatilise. Le faux-semblant de la totalité se dissipe. Car l'*eidos* s'éteint, la parabole dépérit, le cosmos qui y est contenu se dessèche. Dans les rébus arides qui subsistent se trouve une idée que peut encore saisir celui qui remue des pensées confuses. », *Ibid.*, 240-241.

1074 *Ibid.*, p. 241.

1075 « Si l'histoire fait son entrée sur le théâtre de l'action avec le *Trauerspiel,* c'est en tant qu'écriture. Le mot « histoire » est insccrit sur le visage de la nature dans le langage de signes du passé. La physionomie allégorique de l'histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présente comme ruine. Avec elle, l'histoire s'est retirée sur le théâtre de manière sensible. Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien

Par les images qui communiquent l'histoire-nature, cette dernière se transfigure en un paysage de ruines. Au centre de l'histoire-nature la dynamique qui se dépeint est celle d'une forme de destinée tragique. L'histoire-nature s'énonce à travers la « ruine », le morceau, le fragment. La pensée des ruines, qui s'exprime par le morcellement et la finitude, comme emblème macabre, est une critique contre l'idée d'éternité. Le sens de la vie dans sa vérité la plus essentielle devient un « destin inéluctable », qui transparaît sur la forme même de l'histoire-nature, dans laquelle il n'y a plus de préfiguration du salut dans le sens d'une « vie éternelle » et d'un au-delà salvateur.

La ruine cherche à sortir du domaine sémantique du symbole, car la ruine signifie la ruine. Il s'agit pour elle de communiquer la réalité de la finitude comme vérité, en tant que « destin inéluctable ». La fatalité s'imprime sur l'histoire qui est faite nature, ce qui fait s'affirmer le fait que « les allégories sont au domaine de de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses »[1076]. Les ruines signifient la réalité de la matérialité morcelée à laquelle elles font référence, comme l'allégorie incarne la dynamique de la pensée comme construction ou comme défiguration et destruction critique. La forme du traité, dans les arrêts nécessaires de la pensée, dans son chemin morcelé resurgit. L'idée est toujours une approche qui se fait par des stations, des arrêts par lesquels la pensée reprend son souffle.

Chaque arrêt, chaque fragment, chaque ruine crée à travers l'allégorie un chemin de traverse qui mène à l'histoire-nature, à l'idée, à l'unité du traité, au mouvement de la pensée. La création baroque réussit avec l'expression allégorique à restituer une forme du langage qui ne trahit pas totalement la forme sacrée de ce dont elles tentent de faire référence. C'est à travers cette forme constellaire, que les allégories tentent de restituer ou de créer le « miracle » du sens[1077]. Benjamin compare l'acte de création littéraire baroque au travail des « alchimiste », ou encore « à la pratique des adeptes »[1078]. Mais aussi contradictoire que cela puisse paraître, la pratique des « adeptes », plutôt que de reposer sur des dogmes immuables, au sein de la pensée des ruines, cette pratique semble s'affirmer comme reposant sur une conception de la vérité qui s'effectue comme construction. La « totalité nouvelle » que construisent les ruines, est à son tour une « ruine » comme totalité.

La conception du monde qui transparaît par la valorisation des ruines est liée à un contexte historique particulier. La pensée allégorique se déclare comme une réponse à un manque existentiel profond. Ce manque est celui du sens de la vie face à une époque qui ne donne pas une solution morale valide à celle-ci. Sous le prisme de la fatale destinée d'un homme qui est celle de périr, la vie ne peut être vécue dans l'acceptation d'une existence sans raisons valables. Benjamin cite la complainte d'un Shakespeare qui à travers un Hamlet s'exclame de cette réalité inhumaine :

> Que vaut un homme dont le bien suprême et le meilleur emploi du temps est de manger et de dormir ? Un animal, sans plus. Certes le créateur qui permit à notre esprit une aussi large

plutôt comme celui d'un destin inéluctable. Ainsi l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. D'où le culte baroque de la ruine. », *Ibid*., p. 242-243.

1076 *Ibid.*

1077 « Ces ruines qui jonchent le sol, le fragment hautement significatif, les décombres : voilà la manière la plus noble de la création baroque. Car le point commun de ces poésies, c'est qu'elles accumulent sans cesse des fragments, sans but rigoureusement défini, et qu'elles prennent des attitudes stéréotypées pour une intensification, dans l'attente permanente du miracle. », *Ibid*., p. 244.

1078 « Et si par ailleurs ils visaient en elle le résultat prévisible de l'accumulation, ces deux fins ne son pas moins compatibles entre elles que l' « œuvre » prodigieux escompté avec les subtiles recettes théoriques que conserve la conscience d'un alchimiste. La pratique baroque de l'expérimentation ressemble à la pratique des adeptes. Pour eux, l'héritage antique est comparable, dans chacune de ses parties, aux éléments à partir desquels ils concoctent la totalité nouvelle. Non : ils la construisent. Car la vision achevée de cette chose nouvelle, c'était cela : la ruine. », *Ibid.*

ouverture sur l'avenir et le passé ne nous a pas donné cette idoine et quasi divine raison pour que nous la laissons moisir inactive[1079]

Le baroque émerge comme une transformation historique en tant qu'« un mode de vie » qui s'insurge contre un ordre moral du monde qui « ôtait toute valeur à la vie humaine » et qui n'apportait pas un sens à celle-ci[1080]. Ce « mode de vie » se présente comme ayant une double racine, elle est le reflet d'un « paganisme germanique », et d'une « croyance obscure en la toute puissance de la fatalité ». Le baroque émerge comme une « réponse » à ce manque, et est l'affirmation et la valorisation d'une vie qui dans la « probité » de la « morale des petits gens » est une forme de « loyauté dans les petites choses »[1081].

Ces petites choses, ces ruines de monde, affirment le sens de la vie terrestre par des morceaux brisées de vérité. À travers eux s'accorde une forme d'acceptation de la destinée fatale de l'existence, qui tout en étant une blessure irrécupérable, permet à nouveau de refaire naître du sens pour la vie. Mais ce sens se transmet avec le sentiment lié à la découverte de l'inéluctable, et donc dans la « tristesse » (*Trauer*). Cette tristesse offre un nouveau sens à l'existence « comme un masque » sur l'horreur[1082]. Benjamin tente de définir cette « disposition d'esprit » comme une forme par laquelle « le sentiment donne une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir d'un plaisir mystérieux ». Sagnol explique, au sujet de l'importance de la fatalité, en tant que langage des signes, que la fatalité historique est pour un être celle d'être périssable, et que la fatalité des créations de l'esprit humain est celle de se transformer en ruine[1083]. Ainsi selon Sagnol, la ruine apparaît à l'âge baroque comme la trace de l'esprit sur laquelle la nature peut reprendre ses droits.

La décadence et les ruines

Pour Benjamin le rapport expressif de l'historique-nature se traduit comme ayant une « signification dans les stations de sa décadence »[1084]. Ce qui signifie que l'allégorie ne peut communiquer la finitude et le morcellement qu'à travers la finitude de l'existence, comme une histoire de la souffrance humaine. L'apparence d'une nature comme morceau figé, comme nature morte, s'impose à l'histoire. Palmier affirme à ce sujet que la « limitation au monde profane » qui caractérise l'aspect original de la théorie du *Trauerspiel* permet de voir une pensée politique qui s'écarte de toute « eschatologie religieuse »[1085]. Les fins dernières de l'homme et du monde ne se trouvent plus dans des intuitions religieuses mais dans l'histoire.

1079 SHAKESPEARE, *Théâtre complet,* tome II, Hamlet, III, 2, éd de la Pléiade, trad. fr. André Gide, p. 675 in *Ibid.*, p. 190.

1080 « C'est une part de paganisme germanique et de croyance obscure en la toute-puissance de la fatalité qui s'exprimait dans cette réaction emphatique, pour en fin de compte rejeter globalement la bonne œuvre en tant que telle, et pas seulement son caractère méritoire ou expiatoire. On ôtait toute valeur aux activités humaines. Il en résulta quelque chose de nouveau : un monde vide. Le calvinisme – si sombre fût-il – comprit cette impossibilité et y apporta quelques corrections. La foi luthérienne vit cette banalisation avec méfiance et hostilité et s'y opposa. Quel sens avait la vie humaine, s'il n'était même pas nécessaire, comme dans le calvinisme, que la foi y fût attestée ? Si d'un côté celle-ci était nue, absolue, efficace, et si d'un autre côté il n'y avait aucune différence entre les actions des hommes ? », *Ibid.*

1081 « Il n'y avait pas de réponse, si ce n'est dans la morale des petites gens - « loyauté dans les petites choses », « vivre dans la probité » - qui se développait à cette époque et à laquelle s'opposait le *taedium vitae* des riches natures. Car ceux qui creusaient plus avant se voyaient placés dans l'existence comme au milieu d'un champs de ruines fait d'actions incomplètes, inauthentiques. La vie elle-même refusait de se plier à ces vues. Elle a le sentiment profond qu'elle n'est pas faite pour être seulement dévalorisée par la foi. Au plus profond d'elle-même, elle est saisie d'horreur à la pensée que toute existence pourrait se dérouler ainsi. Elle s'indigne devant la mort. La tristesse (*Trauer*) est la disposition d'esprit dans laquelle le sentiment donne une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux. », *Ibid.,* p. 190-191.

1082 *Ibid.*

1083 SAGNOL Marc, *Tragique et tristesse,Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, p. 218-219.

1084 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 227.

Selon Sagnol cette transformation s'effectue dans l'idée d'un « drame historique », qui ne repose plus sur le mythe, mais sur l'histoire[1086]. À différence du mythe qui livre un sens dans chacune de ses légendes, le « drame historique » ne trouve un sens qu'à travers la nature comme morceau figée qui pénètre dans le domaine de l'histoire. Quelle est à l'âge de la modernité la spécificité de l'expression allégorique ? Est-ce une nouvelle histoire-nature qui se profile ou bien son rôle change-t-il radicalement ?

a. 1. 3. La mesure de la catastrophe

a. 1. 3. 1. L'armature de la modernité

L'allégorie est l'armature de la modernité.[1087]

Comme le souligne Jean-Michel Palmier la conception de l'allégorie appliquée à la modernité est restée lamentablement à l'état d'ébauche. L'allégorie devait cependant s'établir comme une réflexion sur la catégorie de la marchandise et représentait « l'une des clefs de voûte des *Passages* »[1088]. Pour Palmier deux lignes de recherches sont envisageables pour le développement de l'allégorie dans l'économie des *Passages*. D'un côté l'allégorie se rattache à la catégorie de la marchandise, puisque la forme allégorique convient à la description du caractère fétiche de la marchandise en vue de l'ambiguïté qu'elle implique[1089]. Car le caractère fétiche tend en même temps à renforcer l'expression allégorique de la marchandise au sein de l'expérience par cette même ambiguïté. C'est-dire que l'ambiguïté avec laquelle la marchandise s'exprime, dans l'expérience, préfigure et renforce son caractère fétiche à travers une forme allégorique. D'un l'autre côté les développement autour de l'intérêt de l'allégorie peuvent s'accorder avec le « regard même de l'allégoricien ». Ce qui signifie que depuis le point de vue de l'allégoricien, comme critique destructeur et créateur, le monde devient celui des ruines et des correspondances[1090]. Dans de cette perspective, le monde, la nature et l'histoire peuvent devenir « une seule et grande allégorie ». Selon Palmier le regard de l'allégoricien, qui s'effectue par des allégories, s'affirme « dans la démarche théorique des *Passages,* [comme] un principe méthodologique qui détermine la lisibilité du passé à partir du présent »[1091]. Ce qui permet d'entrevoir une compréhension de la construction et du fonctionnement de la dialectique à l'arrêt via le fragment comme produit du regard de

1085 « L'originalité du *Trauerspiel* réside dans cette limitation au monde profane. S'écartant de toute eschatologie religieuse, il refuse de faire de la politique un moyen de salut, en dépit du martyre du héros. Maître des créatures, le souverain reste une créature. C'est en vain qu'« animal divin », il se voudrait privilégié dans le rapport à la nature même si « la bête peut surgir dans le seigneur, la créature suprême, avec des forces insoupçonnées » *(Origine du drame baroque allemand*, 87). Aussi son martyre n'a-t-il aucun sens politique (*(Origine du drame baroque allemand*, 90). La mort du tyran n'est que l'achèvement de son essence de créature. Et ceux qui s'opposent à lui n'acquièrent leur dignité que dans la patience avec laquelle ils supportent leur supplice. L'histoire est ramenée à l'histoire naturelle par destruction de l'ethos historique. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 249.

1086 SAGNOL Marc, *Tragique et tristesse,Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, p. 156.

1087 BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Édition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, Paris, La fabrique, 2013, p. 658.

1088 PALMIER Jean-Michel, PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 417.

1089 « Il est difficile d'imaginer quels développements définitifs Benjamin comptait donner à sa théorie de l'allégorie. Une première ligne de recherches s'attachait à son lien avec la marchandise. Benjamin ne cessera de souligner le caractère fondamentalement ambigu de ce rapport entre la marchandise et l'allégorie chez Baudelaire car si « l'allégorie correspondait […] parfaitement au fétichisme de la marchandise » celui-ci renfonce à son tour l'allégorie ». », *Ibid.,* p. 419.

1090 « La seconde ligne de fuite des réflexions de Benjamin concerne le regard même de l'allégoricien. », *Ibid.*, p. 420.

1091 « Le monde surgissait sous le regard de l'allégoricien baroque comme un champ de ruines et un immense ossuaire. L' « agitation figée » que saisissent les allégories baudelairiennes devient, dans la démarche théorique des *Passages,* un principe méthodologique qui détermine la lisibilité du passé à partir du présent. À l'affirmation que « le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé », Benjamin oppose la rencontre de l'Autrefois et du Maintenant, unis dans la constellation de l'image. Aussi la définit-il comme la dialectique à l'arrêt. », *Ibid.*, p. 420.

l'allégoricien. Ce qui ouvre à partir de là une possibilité pour saisir la fonction et genèse de la notion d'image dialectique. L'on peut dire que ce qui constitue la fonction de l'allégorie dans l'économie de la remémoration, fait devenir les images dialectiques une « constellation signifiante où s'inscrit l'histoire »[1092] dans un arrêt de temps. Mais est-ce possible de séparer le regard de l'allégoricien de son objet ?

Nous essayons maintenant de parcourir et développer ces deux lignes de fuite dans leurs rapports réciproques. Car elles permettent d'entrevoir, d'un côté la dynamique à l'œuvre entre la catégorie de la marchandise et l'allégorie, au sein de l'expérience de la fantasmagorie et de l'expérience vécue de la modernité. Mais aussi d'un autre côté, c'est par le regard de l'allégoricien, qui, croyons-nous, doit pouvoir devenir le regard de l'historien critique, et plus tard celui du collectionneur, que l'expérience de la fantasmagorie de la marchandise est saisissable et interprétable. Dans cette interprétation la forme allégorique et les fantasmagories sont comprises ensembles. Double perspective qui nous aide ensuite à approcher à nouveau l'idée d'une « remémoration », mais maintenant via la conception des allégories baudelairiennes. Parcours que nous effectuons dans la finalité de saisir de quelle façon la « remémoration », en tant que révolution copernicienne de l'objet historique, alimente la « mémoire involontaire de l'humanité délivrée » à travers la conception des images dialectiques[1093].

Pour Benjamin, sous la plume allégorique de Baudelaire la modernité réapparaît, dans les figures des « correspondances » et de la « remémoration », qui ont leur forme expressive à elles, qui est celle de l'allégorie, sous le signe de la catastrophe. Nous cherchons donc ici à comprendre ce qui est apporté, au sein de la théorie des images dialectiques, par la vision d'allégoriste du poète en habitant des grandes villes naissantes. Sachant que l'allégorie s'énonce, pour Benjamin, comme la forme structurante et première de la modernité[1094], et que la modernité est considérée comme une forme de « conquête » sur l'expérience[1095]. L'« armature » de l'expérience, à partir de la catégorie de la marchandise, est comprise, à l'époque de la modernité, comme un moment historique où l'expérience se modifie structurellement. Cette transformation de la structure de l'expérience se voit alors influencée par la forme de l'objet auquel celle-ci se voit confrontée en permanence, cet objet au sein de la modernité est celui de la marchandise. Comme on le verra on trouve chez Baudelaire une définition de la « modernité » reposant sur des bases sensibles. Et l'« armature » de la modernité s'accorde à une « sensibilité » particulière qui est liée à la forme de l'objet devenu marchandise. Comme nous le verrons les allégories baudelairiennes signifient cette mutation. L'idée d'une « conquête » opérée, par Baudelaire, est analogue à une forme de victoire sur l'expérience vécue du choc. Cette forme de victoire est communiquée elle aussi par les allégories qui figurent le phénomène de la modernité par les remémorations qui expriment des « correspondances » entre le spleen et l'idéal.

1092 « Allégorie et fétichisme de la marchandise sont deux clefs de voûte qui remplissent une fonction identique. Nombre d'intuitions benjaminiennes radicalisent les intuitions allégoriques déjà présentes chez Baudelaire, leur commune passion pour les images étant le lieu privilégié de les convergence. Constellation signifiante où s'inscrit l'histoire, elle deviendra chez Benjamin un véritable principe d'investigation gnoséologique. », *Ibid.*

1093 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 444.

1094 BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Edition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, p. 658.

1095 « Chez Baudelaire la « modernité » ne repose pas seulement et d'abord sur la sensibilité. Une extrême spontanéité s'exprime en elle ; la modernité chez Baudelaire est une conquête ; elle a une armature. Il semble que seul Jules Laforgue ait vu cela, lorsqu'il a parlé de l'« américanisme » de Baudelaire », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 4*, p. 217.

Le sens de l'expression lyrique

Les remémorations baudelairiennes, pour Benjamin, sont en relation avec une expérience qui s'efforce de témoigner et de s'insurger contre la catastrophe de la modernité. Ce qui signifie qu'au sein de la conception de la mémoire, ce qui appartient au domaine de la « remémoration » n'appartient pas à celui de l'« expérience vécue »[1096] de l'aliénation. Le contenu des « remémorations » baudelairiennes s'établit à partir des « correspondances », à l'intérieur desquelles s'anime une dialectique entre le spleen et l'idéal. Le sentiment du mélancolique, la mélancolie moderne, le spleen, ressort comme inhérent à l'aperception d'un être qui s'affronte à la catastrophe à partir de « remémorations ». Il s'agit du regard de celui qui se sait aliéné, touché par l'horreur de sa condition. Benjamin affirme que la réussite expressive de Baudelaire réside dans le fait d'avoir conçu une forme d'expérience et d'expression de celle-ci, aussi bien de façon lyrique que poétique, qui rend compte de la catastrophe du monde moderne. En somme d'avoir réussi à mettre en évidence un positionnement méthodologique qui permet de « mesurer » la catastrophe[1097].

Cette évaluation de la catastrophe de la modernité s'effectue d'un côté à partir du *spleen* comme forme d'expérience liée au temps vide et comme une forme d'achèvement, et de l'autre à l'*idéal* comme s'accordant à un élément cultuel, nostalgique et imaginaire. Selon Benjamin, le summum cette la réussite expressive se retrouve dans l'évitement de toute efficacité possible d'une la consolation du spleen par le biais de l'idéal[1098]. Comme le sentiment de la catastrophe n'est pas apaisé par l'idéal, le spleen est analogue à une expérience du sans issue, qui est celle de la défiguration et de l'emprisonnement par l'aliénation de l'existence de l'homme moderne. Dans la conception des « remémorations » baudelairiennes la catastrophe, à travers le sentiment qu'est le spleen, n'est donc jamais relayée efficacement par l'idéal. L'idéal, dans la dialectique des « correspondances », se donne comme une forme d'abîme nostalgique qui rend le sentiment du spleen et de la catastrophe, l'abîme mélancolique, encore plus manifeste, encore plus profond. L'évaluation de la catastrophe est réussie par une forme d'abîme mélancolique, matérialisée et donc exprimé par des allégories.

De l'aperçu de la catastrophe chez Baudelaire, Benjamin repense une temporalité historique, qui se définit à partir d'une pensée de l'action. Au sein de la temporalité proprement historique, le sentiment lié à la catastrophe devient premier et nécessaire pour faire irruption dans le continuum.

Le monde de la créature de l'âge baroque transparaît dans la modernité

Ces figurations et langage, que sont les allégories, posent plus d'un problème pour leur exposé. Les liens entre l'allégorie baroque et l'allégorie dans son expression tardive moderne sont étroits, et entre elles, les différences délicates à établir. Au sein du phénomène de la modernité, l'allégorie exprime une forme d'illusion, mais qui du fait même d'être présentée par une théorie de l'allégorie inachevée, demeure difficile à cerner totalement. Nous partirons donc de l'idée d'une différence de temporalités pour exprimer cette illusion structurante inhérente à la modernité et à la catégorie de la marchandise. Cette illusion

1096 « Ils ne sont marqués par aucune expérience vécue. Ils ne se lient pas les uns les autres, mais se détachent plutôt du temps. Ce qui en constitue le contenu, Baudelaire le fixe dans la notion de « correspondance », immédiatement contiguë à celle de « beauté moderne. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 188.

1097 *Ibid.*, p. 189.

1098 « Leur caractère irremplaçable vient plutôt de ce qu'elles consacrent à l'inefficacité de cette consolation, à la faillite de cette ferveur, à l'échec de cette entreprise, des poèmes qui ne le cèdent en rien à ceux où Baudelaire célèbre le festival des « correspondances. », *Ibid.*, p. 193.

consiste dans la présentation d'une éternité illusoire de l'instant, se substituant à la réalité de la péremption nécessaire et réelle de toute chose et de toute vie. Face aux illusions mythiques de la marchandise, le poète moderne leur oppose une expérience à travers des remémorations. Mais au sein des allégories on distingue un contenu antinomique. Ce contenu antithétique est déjà existant au sein des allégories à l'âge baroque, dans lesquelles éternité et finitude, l'éphémère et l'éternel, apparaissent en elles comme pouvant se toucher, comme pouvant coexister[1099].

Cela est dû au fait que la connaissance ou plutôt le savoir, à l'âge baroque, se veut être une forme de sauvetage de l'éphémère en vue de le rendre éternel[1100]. L'allégorie s'affirme alors comme une forme qui cherche à rendre le « salut » de la nature déchue. Car la conception du monde de laquelle émane la méditation du mélancolique surgit d'un contexte théologique particulier. La compréhension de la nature, qui est visée, prend naissance d'une conception théologique des *origines* de la nature. Ses origines sont établis à partir de la conception de la « chute » biblique, et donc la culpabilité de la créature, qui avait provoqué l'éviction du paradis[1101]. Dans ce contexte la nature demeure muette puisque qu'elle est considérée comme étant triste d'être inconnaissable[1102].

L'âge baroque s'affirme comme le monde de la créature qui porte la marque de la culpabilité d'une nature inconnaissable et muette. Dans ce contexte, celui du monde de la créature terrestre, la culpabilité est au centre de l'expression allégorique. Ainsi à la finitude de l'existence s'ajoute la conception de la faute[1103]. C'est l'univers même de la créature hors paradis qui se construit ici, et à travers sa finitude et à travers son essence fautive, rendant la nature essentiellement inconnaissable. À l'âge baroque c'est la culpabilité qui s'affirme comme cause de la non-correspondance entre un « signifiant » et sa « signification » dans l'allégorie.

> C'est la culpabilité qui interdit au signifiant allégorique de trouver en lui-même l'accomplissement de sa signification. La culpabilité n'accompagne pas seulement le sujet de la contemplation allégorique qui trahit le monde pour l'amour du savoir, mais aussi l'objet de sa contemplation.[1104]

Le monde de la créature, qui est exprimé par des allégories, correspond plus largement à la misère humaine de la créature spéculative. L'homme en tant qu'être naturel mais coupable de sa propre naturalité, dans sa méditation péché et savoir se mêlent. Émerge alors le sentiment de la « mélancolie » qui s'affirme comme l'expression sensible de l'existence de la créature spéculative[1105]. Pour le mélancolique les objets de sa méditation deviennent « le chiffre d'une sagesse mystérieuse »[1106]. L'âge baroque, il faut le noter, se construit à partir des « ruines »

1099 « Ce type de poésie aurait dû entraîner la disparition du monde des dieux antiques, or c'est justement l'allégorie qui l'a sauvé. Et pour cause : la connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de l'allégorie. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985*,* p. 307.

1100 « L'allégorie a sa demeure la plus durable à l'endroit où l'éphémère et l'éternel se touchent au plus près. », *Ibid.,* p. 307.

1101 Ibid., p. 308.

1102 « Ainsi, ce qui est triste se sent totalement reconnu par l'inconnaissable. », *Ibid.*

1103 « Car il y eut une chose absolument décisive pour l'élaboration formelle de cette pensée : dans le domaine des idoles comme dans celui des corps, ce ne fut pas seulement leur caractère éphémère qui apparut comme un trait manifestement établit, mais aussi la culpabilité. », *Ibid.*

1104 *Ibid.*

1105 « Si la mélancolie émerge des profondeurs du domaine de la créature, auquel la spéculation de l'époque se voyait en elle-même liée par les chaînes de l'Église, alors sa toute-puissance trouve une explication. En fait, entre toutes les intentions contemplatives, elle appartient authentiquement à l'état de créature, et de tout temps on a observé que sa puissance ne doit pas être moindre dans le regard du chien que dans l'attitude du génie qui remue ses pensées. », *Ibid.*, p. 199-200.

de l'Antiquité[1107]. Le baroque hérite donc de l'ἀπάθεια (*apátheia*), l'apathie stoïcienne, cependant le mélancolique dépasse l'immobilité et l'incapacité de celle-ci par les mobiles de la tristesse.

Baudelaire reprend quelques-unes de ces intuitions baroques, notamment celles qui constituent l'« expérience » de la souffrance mélancolique, mais pour exprimer cette fois-ci une forme d'expérience différente et spécifique de la souffrance inhérente à la modernité[1108]. Quelques éléments revisités de l'allégorie du moyen-âge sont repris par Baudelaire : comme ceux de la nature selon une perspective chrétienne, c'est-à-dire à travers l'existence de la créature accablée de péché ; ainsi que la pensée des ruines et du beau. De même l'allégorie baudelairienne reprends la structure de l'allégorie comme permettant de faire coexister l'éternité et la finitude. De la même manière la pensée de Baudelaire s'établit aussi à travers des emblèmes. Il reprend aussi quelques-unes des intuitions de la dialectique saturnienne de héritage antique, repris aussi par le baroque, telle que le rire infernal.

Mais c'est l'expérience du mélancolique qui réunit ces éléments dans une pensée qui se veut être une forme de destruction de l'expérience propre à la forme marchande qui structure celle de la modernité. C'est donc par « l'expérience allégorique » de la modernité, comme « expérience primaire » de la mélancolie, que Baudelaire tente de communiquer la forme intérieure de l'expérience de la marchandise[1109]. Benjamin cherche, à travers ce travail lyrique moderne, autour de l'expérience inhérente à Baudelaire, une manière de « fournir la projection historique des expériences qui sont à la base des *Fleurs du Mal* »[1110]. Cette « projection » consiste dans le projet de faire voir à l'œuvre les transformations de l'expérience produites par la forme marchandise. Il s'agit aussi d'essayer de décrire la forme marchandise comme une ayant une influence sur l'expérience, la transformant à son image.

Chez Baudelaire en toile de fond émerge pour Benjamin une description de la forme marchandise, depuis le point de vue de l'expérience lyrique de la catastrophe, comme une description qui se fait à partir de l'expérience *intérieure* du méditatif. Depuis l'expérience de

---

1106 « L'époque emprunte même à l'héritage de la Renaissance des matériaux qui devaient renforcer la rigidité tétanique de la contemplation. Il n'y a qu'un pas de l'ἀπάθεια des stoïciens à la tristesse, un pas qui, à vrai dire, n'est peut-être franchis que dans le christianisme. Comme tout les aspects antiquisants du baroque, son stoïcisme lui aussi est pseudo-antique. Sur ce point, la réception du pessimisme rationnel pèse bien moins lourd que le dessèchement auquel la *praxis* stoïcienne conduit l'homme. Dans la mort des affects, où se retirent les vagues de vie qui les suscitent dans le corps, l'éloignement du monde peut aller jusqu'à la perte de son propre corps. En saisissant ce symptôme de la dépersonnalisation comme stade avancé de la tristesse, on a fait des rapprochements singulièrement fructueux avec le concept de cet état pathologique où les choses les plus insignifiantes, en l'absence de toute relation naturelle et créative avec elles, apparaissent comme le chiffre d'une sagesse mystérieuse. », *Ibid.*, p. 192-193.

1107 « À l'aube du Moyen Âge il n'y a rien, dans l'art comme dans la science ou dans l'État, qui puisse se comparer aux ruines que l'Antiquité a laissé derrière elle dans tous les domaines. À cette époque, la connaissance de la fugacité des choses venait d'une intuition inéluctable, la même qui s'imposa aux yeux de l'homme européen, quelques siècles plus tard, à l'époque de la guerre des Trente Ans. », *Ibid.,* p. 307.

1108 « L'Antiquité et le christianisme déterminent l'armature historique de l'intuition allégorique ; ils représentent les rudiments permanents de la première expérience allégorique, celle du haut Moyen-Age. « L'origine de la vision allégorique est dans la confrontation entre physis accablée de péché, instituée par le christianisme, et une *natura deorum* plus pure incarnée dans le panthéon. Alors que la Contre-Réforme redonnait vie à des éléments païens et la Renaissance à des éléments chrétiens, l'allégorie elle aussi devait se renouveler, puisque elle est la forme de leurs confrontation. » (Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand*, PARIS, Flammarion, 1985, p., 244.). En ce qui concerne Baudelaire, on se rapproche de la réalité lorsqu'on renverse la formule. L'expérience allégorique a été pour lui primaire ; on peut dire qu'il n'a retenu de l'expérience antique, comme de l'expérience chrétienne, que ce dont il avait besoin pour mettre en œuvre cette expérience primaire – qui avait un substrat *sui generis. »,* BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 53a, 1]*, p. 338.

1109 *Ibid.*

1110 « Ce travail doit fournir la projection historique des expériences qui sont à la base des *Fleurs du Mal.* », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 23*, p. 231.

la marchandise et de ce qu'elle produit, la forme marchandise est peu à peu définie comme une forme allégorique.

a. 1. 3. 2. Mélancolie et sublimation : Spleen et Idéal

Chez Baudelaire, Benjamin trouve une image de l'expérience de la marchandise en relation avec la conception des *correspondances*, et donc en relation avec ce qui se joue entre le spleen et l'idéal. Ces derniers prennent, pour Benjamin, une tournure particulière à travers la traduction de Stephan George, qui interprète le spleen comme l'équivalent de « mélancolie » (*Trübsinn*) et l'idéal comme l'équivalent de « sublimation » (*Vergeistigung*)[1111]. La mélancolie ressort, chez Baudelaire, comme liée à la « remémoration » du cadavre. La marchandise, sous le point de vue de l'expérience de la remémoration, est présentée comme « relique sécularisée » et renvoie à la tristesse[1112]. Cette tristesse se relie sans arrêt à sa sublimation comme son complément. Le sentiment du spleen permet d'exprimer l'idée d'une « rigidité cadavérique » liée à la modernité et au « progrès »[1113]. Si la remémoration ne s'accorde pas à l'expérience vécue, mais à son « complément », alors elle se lie non seulement à la mémoire qui naît à partir de l'expérience de l'aliénation, mais à une mémoire autre qui est en lien à celle de son complément, une mémoire de la sublimation apparentée à l'idéal.

Cette expérience qu'est la remémoration semble être le sentiment de l'être qui se sait aliéné. Elle est l'expression, chez Baudelaire, d'un être désespéré, d'un mélancolique. La « remémoration » s'énonce comme « schéma de la métamorphose de la marchandise »[1114] au sein de l'expérience. À travers la remémoration la marchandise n'apparaît pas directement comme l'expérience du choc, mais elle se présente comme conscience de la souffrance qu'elle engendre en même temps que sa sublimation. Si les contenus des objets de la « remémoration » renvoient aux « correspondances », c'est par cette dynamique acoustique inhérente à la mémoire, ce jeu de « résonances » qui lie les souvenirs entre eux. À travers la remémoration la marchandise se transfigure, par la dynamique des correspondances, en « relique sécularisé » renvoyant et à la mélancolie et à l'idéal.

La tristesse et sa sublimation semblent inhérentes et aux objets du collectionneur mélancolique, et à l'expérience de la marchandise et de son monde. Le lien entre le *spleen* et l'*idéal,* la mélancolie et la sublimation fait apparaître autant la présence des valeurs cultuelles au sein de l'expérience du mélancolique, que la critique destructrice de l'allégoricien. C'est donc à travers une compréhension de la relation étroite entre le *spleen* et l'*idéal* que ce que Benjamin appelle catastrophe peut prendre un sens historique, et que l'on peut apercevoir, en partie, l'horizon d'une construction de l'expérience historique. Ainsi qu'on essayera de le montrer le Beau au sein des correspondances apparaît comme une valeur de culte liée à l'idéal, mais qui par le spleen est destitué de tout pouvoir mythique.

1111 « Georges traduit spleen et idéal par *Trübsinn und Vergeistigung* et a ainsi trouvé la signification essentielle de l'idéal chez Baudelaire. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 1*, p. 211.

1112 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.

1113« Que signifie parler de progrès à un monde qu'envahit la rigidité cadavérique ? Chez Poe, Baudelaire a trouvé transcrite avec une force incomparable l'expérience d'un monde saisit par la rigidité cadavérique. C'est ce qui rendit Poe irremplaçable pour lui : il décrivait le monde dans lequel la poésie et le comportement de Baudelaire avaient leur justification. Cf. la tête de Méduse chez Nietzsche. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 34*, p. 242.

1114 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 44*, p. 250.

Le Beau comme valeur de culte

> Ce qui rend insatiable le plaisir qu'on prend aux belles choses, c'est l'image d'un monde antérieur, celui que Baudelaire présente comme voilé par les larmes de la nostalgie.[1115]

Nous tentons de comprendre l'expérience dont le contenu sont les correspondances, et dont la valeur cultuelle se donne dans une certaine jouissance face aux « belles choses ». Mais ces belles choses sont de l'ordre de l'irrécupérable. Le Beau selon Benjamin se révèle être, chez Baudelaire, une notion dont un « faux semblant »[1116] est la caractéristique principale. En quoi consiste ce « faux semblant » ? Et comment structure-t-il l'existence ou l'inexistence du Beau ? Pour expliquer ceci nous prêtons un intérêt à la relation du Beau avec la nature, relation qui nous permettra peut-être d'analyser la teneur de l'*idéa*l contenue dans les correspondances baudelairiennes[1117].

Le beau baudelairien apparaît dans la plume de Benjamin comme une notion complexe et problématique. Le beau se définit comme quelque chose qui ne se laisse pas attraper et qui ne semble jamais se donner comme tel. Il n'est que là où il est « voilé »[1118], caché par la brume de la nature. Qu'est-ce que ce voile qui recouvre le beau comme nature ? Le beau est ouvertement exposé comme un inatteignable. Ce qui se présente dans les correspondances baudelairiennes comme une beauté ancienne, voire une beauté primitive, ne peut dans son être apparent qu'être allusive ou encore indirectement perçue. Cela apparaît dans l'exemple du poème des « *Correspondances* » :

> La Nature est un temple où des vivants piliers
>
> Laissent parfois sortir des confuses paroles ;
>
> L'homme y passe à travers comme des forêts de symboles
>
> Qui l'observent avec des regards familiers[1119].

Dans cet exemple la nature toute entière est devenue lieu de culte, un « temple ». Dans ce poème, la nature énonce des paroles que l'homme ne peut entendre, mais dont il sait l'existence, et qu'il ne saisit que sous la forme d'un lointain murmure, comme de « confuses paroles ». Le murmure des arbres et des feuilles prononcent des vérités que l'homme ne peut atteindre autrement que comme des rumeurs diffuses. La nature regarde d'un air familier cet être qui ne peut comprendre l'intime proximité qui les lie, ou qui supposément il eu un jour avec elle. Cet oubli semble fonder l'inatteignable caractère du beau.

Pourtant la nature, elle, semble connaître cet être qui lui à oublié la nature. La nature personnifiée sait que l'homme ne peut l'admirer qu'à partir de son ignorance. La nature connaît donc la beauté que l'homme ne peut percevoir que de façon brouillée, et, qui, depuis son ignorance ne peut approcher. Le Beau est ici défini en rapport avec la nature, et la nature donne un contenu aux *correspondances* dont Baudelaire nous donne l'expérience poétique. Mais cette beauté qui se présente par la nature se donne dans un paradoxe.

1115 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 198-199.
1116 *Ibid.*, p. 190-191.
1117 Note du traducteur : LACOSTE Jean in *Ibid.*, p. 275.
1118 « En ce qui concerne son rapport avec la *Nature,* on peut dire que le beau est ce qui « ne demeure semblable à soi dans son essence qu'à condition d'être voilé. » [cf. *Neue Deutsche Beiträge, éditée par* Hugo von Hofmannsthal, Munich, 1925, II, 2, p. 161]. Les correspondances renseignent sur ce qu'on doit entendre ici par voilement. », *Ibid.*, p. 190.
1119 BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, IV.Correspondances* in *Ibid,* p. 189.

[I]l faudrait finalement définir le beau comme l'objet de l'expérience dans l'état de ressemblance.[1120]

Si le beau ne peut s'exprimer que comme un essai pour copier aussi fidèlement que possible ce qui est présenté par la nature, alors l'expérience devrait devenir nature pour saisir ce qu'il y a de beau en elle. La description de l'expérience du beau que nous permet d'appréhender Baudelaire est celle d'une copie qui ne peut jamais réussir l'originel. Devons-nous dire que dans ce contexte que tout essai de définir la beauté n'existe que comme un effort vain ?

Le beau, en tant qu'élément cultuel, se montre comme une notion esthétique inatteignable, un horizon sans fin, et non pas dans un rapport mythique qui le comprend comme réalisé et réalisable. L'expérience que Benjamin trouve chez Baudelaire correspond avec une position qui comprend le réel à partir d'éléments qui montrent cet écroulement que signifie pour le sens de l'existence l'expérience d'un inatteignable. Ce sont donc certains éléments cultuels qui permettent d'apercevoir, chez Baudelaire, ce qui s'accorde avec une vue de la catastrophe. Les éléments cultuels de la remémoration appartiennent au pendant opposé du *spleen*, et sont rattachés à l'*idéal*. Mais c'est justement l'i*déal* qui permet de mettre en perspective les données mélancoliques de la remémoration, de mieux saisir le spleen, et par là de rendre possible une description plus claire de la catastrophe.

Le spleen est ce qui permet de détruire l'élément qui agit comme potentialité mythique dans l'idéal. Le spleen est la temporalité de la finitude, il s'accorde à faire voire de ce qui n'est plus là ou n'est jamais là. Le spleen est le sentiment qui surgit quand l'idéal se confronte au réel. La beauté, la vie antérieure, la nature correspondante, sont, par le spleen, confrontées à l'irrémédiable, à la disparition, à l'obscurité, au goût du néant, à la douleur.

La nature et la ville

Chez Baudelaire la conception de la nature est distincte de celle qui se dépeint à l'âge baroque. La conception de la pureté et de l'innocence diffèrent de l'image de la nature baroque. Car comme on le verra la recherche d'une vérité qui puisse élever l'existence humaine au-delà de la catastrophe ambiante ne se retrouve pas dans la nature[1121]. Au contraire Baudelaire rejette l'idée d'une « nature terrestre » comme pouvant assurer un quelconque bonheur sur terre, et ne confie cette instance salvatrice « qu'aux nuages ». Ainsi le poème « L'étranger » s'affirme comme cette patrie des nuages à laquelle appartient le spleenétique. L'émigration qui ressort comme une « clé de la grande ville » naissante inspire l'exode imaginaire du poète[1122].

1120 « En usant d'une ellipse assurément hardie, on pourrait dire qu'il s'agit de l'aspect « reproducteur » de l'œuvre d'art. Les correspondances représentent l'instance devant laquelle l'objet d'art se découvre comme une reproduction fidèle, et par là même totalement problématique. Si l'on voulait traduire en mots cette aporie, il faudrait finalement définir le beau comme l'objet de l'expérience dans l'état de ressemblance. La définition s'accorderait bien avec ce qu'écrit Valéry : « Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses » (*Autres Rhumbs*, Paris, 1943, p. 167.). », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 190-191.

1121 « S'il peut paraître entendu que l'aspiration chez l'homme à une existence plus pure, plus innocente et plus spirituelle que celle qui lui est donnée, cherche nécessairement une garantie dans la nature, elle l'a trouvée la plupart du temps dans quelqu'un des êtres du monde animal ou végétal. Il en va tout autrement chez Baudelaire. Le rêve chez lui d'une pareille existence rejette toute communauté avec la nature terrestre et ne se livre qu'aux nuages. Cela s'est exprimé dans le premier poème en prose du *Spleen de Paris*. De nombreux poèmes reprennent des thèmes concernant les nuages. La profanation des nuages (« La béatrice) ») est la plus terrible de toutes. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32*, p. 239.

1122 « L'émigration comme une clé de la grande ville. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 21*, p. 229.

La nature environnante du mélancolique est une nature hostile dans laquelle il n'a ni parenté, ni d'amis, la ville est un monde solitaire. La ville se manifeste comme le lieu du passage, en elle tout est métamorphose au gré des arrivages de nouveaux habitants. L'expérience de la transformation perpétuelle, l'expérience du passage, la solitude parmi des semblables atomisées, l'individu solitaire dans la foule, permettent de comprendre l'idée d'une forme de « caducité de cette grande ville »[1123] et en elle l'idée de nature baudelairienne. La ville est un « pays étranger » et inhospitalier pour le flâneur.

Le choc est ce que cette nature, qu'est la ville, rend en retour au poète, qui pour se frayer un chemin doit se servir de sa « fantasque escrime »[1124]. C'est pourquoi l'existence spirituelle des nuages est différente de celle du choc, hypothèse que nous ne développerons pas, mais qui prend place hors de la foule, hors de la ville et au dessus d'elles, dans les cieux, qui représentent un nouveau idéal nostalgique inatteignable.

L'illusion de la modernité

> Avec les nouveaux procédés de fabrication qui conduisent à des imitations, l'illusion se dépose comme un précipité dans la marchandise. / Il n'y a, pour les hommes tels qu'ils sont aujourd'hui, qu'une nouveauté radicale – et c'est toujours la même : la mort.[1125]
>
> L'agitation figée est aussi la formule qui éclaire l'image de la vie de Baudelaire, image qui ne connaît pas d'évolution.[1126]

L'allégorie baudelairienne présente une différence structurelle entre la valeur du temps qui émane du phénomène de la modernité, et le temps de la finitude de la vie de la créature. Ce décalage fait naître au sein de l'allégorie moderne un rapport entre une éternité factice liée aux rapports mythologiques de la modernité, et celui des correspondances. Dans les correspondances s'affirme une dynamique complexe dans le lien entre l'éternité de l'idéal perdu et la finitude liée au spleen. Le sentiment de décalage et d'angoisse, chez Baudelaire, qui s'accorde avec celui de l'expérience de la modernité, naît du rapport entre la ville et la marchandisation avec son existence de mendiant. Ce sentiment est exprimé à travers l'emblématique « Spleen ».

Dans la mise en rapport entre, le spleen et l'idéal, à l'œuvre dans l'allégorie, ces deux éléments ressortent transfigurés en catastrophe. À travers l'allégorie l'expérience historique de la modernité s'accorde à celle de la marchandise. Car à travers l'allégorie baudelairienne, avec les yeux du désespoir, s'énonce un monde qui cache en permanence l'écart et le lien entre le spleen et l'idéal. Les correspondances font de l'allégorie une expression qui permet d'affirmer l'illusion à l'œuvre, au sein d'une réalité qui nie les rapports mythologiques aliénants inhérents à ceux de la modernité et de la marchandise. Pour Benjamin, les correspondances montrent les rapports aliénants au sein de l'expérience de la souffrance qu'ils engendrent. Il s'agit, selon Benjamin, de faire apparaître à travers l'allégorie un monde

1123 « L'écho que *Les Fleurs du Mal* n'ont cessé de trouver jusqu'à aujourd'hui est en étroite corrélation avec un aspect particulier que la grande ville a pris, lorsque, pour la première fois, elle est entrée dans la poésie. C'est l'aspect le plus inattendu. Ce qui résonne chez Baudelaire lorsqu'il évoque Paris dans ces poèmes, c'est sa fragilité, la caducité de cette grande ville. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 24*, p. 231.
1124 « Le choc, comme principe poétique chez Baudelaire la fantasque escrime de la ville des Tableaux parisiens n'est plus une ville natale, mais un théâtre et un pays étranger. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 21*, p. 229.
1125 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 16*, p. 224.
1126 *Ibid,* p. 225.

mystifié qui doit être démasqué. Comment s'effectue le lien entre le regard destructeur de l'allégoriste et celui de l'historien matérialiste ? Et comment ces regards se retrouvent-ils confrontés au sein d'une histoire matérialiste qui se réclame aussi du messianisme et de la théologie ?

En somme l'allégorie qui s'affirme comme le langage du désespoir fait apparaître le désespoir à son tour comme le choix critique de l'analyse diagnostique de l'historien matérialiste. Nous devons, avant d'approfondir encore l'analyse de la fonction de l'allégorie baudelairienne, approfondir la conception de la remémoration baudelairienne pour comprendre l'importance du rôle de l'allégorie au sein de l'expérience vécue du choc.

a. 2. Des fragments hétérogènes de temps humain qui durent

> Les « correspondances » sont les données de la remémoration. Non les données de l'histoire, mais celle de la préhistoire.[1127]

Chez Benjamin les fondements de la possibilité de l'écriture d'une histoire matérialiste émergent dans une pensée de l'action. La redéfinition de la conception des remémorations comme liées à un arrêt de la continuité, ou encore comme, chez Baudelaire, à « un étrange sectionnement du temps »[1128], permettent de rattacher la pensée de la constitution d'une conscience historique à partir de celle du « geste révolutionnaire »[1129]. Les « jours notables »[1130] qui déterminent, chez Baudelaire, le contenu des remémorations, aident à repenser à leur tour la conception de l'expérience vécue de la modernité. La remémoration baudelairienne s'effectue à partir d'éléments cultuels imaginaires qui s'affirment comme des poids qui rendent possible de mesurer l'expérience vécue de l'aliénation. Pour Baudelaire, selon Benjamin, il est question de *mesurer* la catastrophe.

Les « correspondances » émergent, pour Benjamin, comme un moyen pour analyser le produit culturel d'un monde devenu marchandise. Benjamin considère les correspondances comme des « données » de la préhistoire, et non pas de l'« histoire ». Le spleenétique exprime à travers elles l'impossibilité de son existence. Se montre alors une possibilité d'écriture de l'histoire qui s'effectue via un geste politique d'interprétation, qui tente d'inscrire des *moments* dans la continuité aveugle et destructrice du progrès. Ce qui nous amène à considérer, par ce biais, les conception de Jean Lacoste et de Rolf Tiedemann qui affirment tout deux que chez Benjamin « la préhistoire se définit par l'aura », en tant que « souvenir d'une nature plus que naturelle, sacrée »[1131]. Cette définition de la « préhistoire » semble fonder en partie la conception messianique de l'histoire chez Benjamin. Les remémorations baudelairiennes, produits du regard du mélancolique se rapportent alors à la nature et à l'aura à partir de leur défigurations modernes.

La conception théologique appliquée à l'histoire s'affirme peu à peu par la valeur des éléments cultuels liés à l'expérience, mais aussi dans l'*idée* d'une histoire, qui s'exprime à partir de fragments disjoints, et qui constituent par intermittences le récit des vaincus. Ce

1127 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 190-191.
1128 *Ibid*., p. 188.
1129 LACOSTE Jean, note n° 27, in *Ibid.*, p. 273.
1130 *Ibid.*, p. 188.
1131 LACOSTE Jean, note n° 31 in *Ibid.*, p. 276.

récit, dans les conditions actuelles de l'histoire, ne peut se poser comme un récit linéaire, mais seulement à partir de fragments qui font apparaître par intermittences son unité. Elle n'existe que comme *avènements*, c'est-à-dire par des moments qui en se détachant, révèlent l'existence de l'histoire des opprimés. Nous essayons de saisir de quelle manière cette histoire qui narre l'histoire humaine par discontinuités est une conception théologique de l'histoire. L'idée d'une continuité faite de fragments repose sur l'idée d'une histoire qui est l'œuvre de l'interprète. Les éléments cultuels s'avèrent alors nécessaires pour fonder une forme d'expérience qui tente de mesurer la catastrophe, comme action de destruction du mythe, et donc d'une histoire écrite comme une tombée des masques mythiques. Ces éléments cultuels émergent, pour l'interprète, qui évalue à travers eux chaque fragment.

Il s'agit maintenant pour nous d'analyser les remémorations baudelairiennes à travers de ce que Benjamin considère être « des fragments disjoints d'une véritable expérience historique »[1132]. Ce qui se présente dans l'expérience historique de Baudelaire, se formule, pour Benjamin, comme une pensée critique du présent et de la catastrophe. C'est alors qu'apparaissent ce que nous croyons être des fragments disjoints et hétérogènes reflétant une temporalité de la discontinuité comme fondement de la possibilité d'une expérience historique[1133]. Nous faisons ici un retour à Proust qui s'inspire de la conception bergsonienne de la durée et de la remémoration baudelairienne pour fonder sa conception de la mémoire involontaire. Cette mémoire réapparaît remaniée et réinterprétée au sein des thèses comme permettant de poser les fondements d'une forme collective de mémoire historique. À travers elle la question du fragment comme instant historique est reposée.

a. 2. 1. Durée et obsession : Temporalité cosmique et temporalité humaine

> Si l'on en croit Bergson, l'intuition présente de la durée arrache l'âme humaine à l'obsession du temps. Proust partage cette croyance et c'est à elle qu'il emprunte les exercices auxquels il s'est livré, tout au long de sa vie, pour remettre en lumière un passé saturé de toutes les réminiscences dont l'avait imprégné un séjour dans l'inconscient.[1134]

Pour mieux faire apparaître et la différence, et la parenté entre les théories de la Durée bergsonienne et la temporalité de l'allégorie baudelairienne, nous devrons nous attacher à un petit exposé de ces deux temporalités. Elles donnent corps à ce que Benjamin caractérise comme étant la temporalité historique qui s'affirme à partir de la conception d'une « mémoire involontaire » dans les *Thèses*[1135]. La « durée » est une notion qui comprend la dimension temporelle comme mouvement en tant que transformation qualitative et indivisible, et que Bergson traduit en termes d'intensité.

L'une des premières définitions que Bergson donne de la Durée dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* est : « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. »[1136]. Il s'agit du temps expérimenté, vécu, et donc d'une expérience intérieure du temps. La durée est une temporalité qui ne permet pas en elle, dans sa forme la plus pure, d'opérer des distinctions

1132 *Ibid.,* p. 195.
1133 « Pour l'être en proie au spleen, le temps s'est réifié ; les minutes engloutissent l'homme comme des flocons. Ce temps est hors l'Histoire, comme la mémoire involontaire. Le spleen pourtant aiguise la perception du temps de façon surnaturelle ; à chaque seconde la conscience est prête à subir le choc qu'il provoque en elle. », *Ibid*., p. 194.
1134 *Ibid.*, p. 188.
1135 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445.
1136 BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience,*Paris, PUF, 1944, p. 74-75.

entre des moments du temps. Elle peut être définie comme une notion historique, au sens où en elle tout est essentiellement cumulation, elle est mémoire totale et totalisante. Mais reste à savoir si cette accumulation intègre une dimension qualitative par rapport aux souvenir, à la mémoire et à l'histoire humaine ?

Ce qui s'exprime au sein de la durée est pensé par Bergson en termes de simultanéité. La durée est essentiellement conçue comme passage, comme mouvement. Cette expression du simultané converge toujours dans une forme de totalité, dans d'autres termes dans une notion du présent dans laquelle apparaissent accumulés tout les moments vécus qui appartiennent au passé. Dans la durée il n'y a pas de *moments* clairement définissables. En elle il n'est possible de distinguer des moments qu'à partir de l'instant où l'on introduit des sectionnements qui sont déjà considérés comme produits par la pensée de l'intelligence ; en elle on parle plutôt d'états qualitativement distincts. Entre les différents états qui peuplent la durée, chez une personne par exemple qui se *laisse vivre*, on considère ces états comme des *colorations* qui passent d'un ton à un autre. Le passage s'exprime comme une dégradation à l'infini qui se teint de l'état suivant. Dans le passage d'un état à un autre, entre l'un et l'autre de ses états intérieurs l'on considère le fait-même d'un passage.

> Il n'y a pas besoin […] d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensembles, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si les notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leurs ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ?[1137]

Le « moi se laissant vivre » considère son passé comme quelque chose qu'il porte toujours au présent. La conception de la mémoire, selon Bergson, correspond à une conception organique de celle-ci, basée à partir d'une notion du temps, qui s'efforce de rendre à l'expérience sa dimension vivante, vécue et expérimentée. Nous pouvons songer à l'exemple de la pyramide que donne Bergson dans *Matière et Mémoire*[1138] pour caractériser la forme d'une mémoire qui dure. La mémoire devient, dans la plume de Bergson, et sous le prisme de la durée, une existence musicale. Toute expérience nouvelle est considérée comme une note musicale, ainsi sur la pointe de la pyramide qu'est la mémoire, au présent, s'ajoute une nouvelle note à la mélodie que constitue la mémoire dans sa totalité. Le présent comme totalité des notes, se donne comme une mélodie qui se poursuit infiniment, permettant de comprendre à nouveau les notes qui la précèdent, jusqu'à la base de cette même pyramide renversée qu'est la mémoire bergsonienne. Il ne s'agit plus de se souvenir mais de se laisser vivre, et si nous pouvons nous exprimer ainsi, d'écouter la mélodie qu'est la mémoire pour saisir l'image du présent. Se souvenir devient un *entendre* le présent, et ce dernier émerge comme composant la grande chanson d'une vie que représente la pyramide de la mémoire.

Si Pour Benjamin l'intuition de la durée « arrache l'âme humaine à l'obsession du temps »[1139] c'est à cause du fait que la conception du temps bergsonien vide le temps de la question de la disparition et de l'effacement produit par la conscience de la mort. Si dans la durée tout n'est qu'accumulation, alors elle peut permettre de fonder un temps à proprement parler historique. Car en tant que succession et accumulation continuelle, en elle, le présent naît à nouveau à chaque instant, et le fait même que la durée bergsonienne soit conçue

1137 *Ibid.*, p. 75.
1138 BERGSON Henri, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit.* Septième édition. Paris : Presses Universitaires de France, 2004, p. 193.
1139 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 188.

comme une forme de perpétuelle création, ne permet pas en elle de faire des coupures ni d'arrêts.

La durée fait advenir par là le présent comme nouveauté constante, et n'autorise pas à constituer une expérience historique. Le présent en tant que moment historique disparaît pour laisser place à la dimension de la totalité mouvante et changeante toujours nouvelle de la durée. Le passage du temps ne laisse pas de place à un retour à soi du passé dans la continuité de l'apparition du présent. La mémoire bergsonienne ne semble pas s'accorder avec une réflexivité historique. La conception du temps que présente la durée bergsonienne dévie ou transforme l'angoisse du passage du temps, en fermant par là-même l'ouverture qui permet de penser une issue historique au temps vécu. Cependant la conception de la durée ouvre sur une autre dimension du temps historique vécu, qui chez Benjamin, est représenté par l'expérience du jeu. Le jeu constitue une expérience du temps qui représente un éternel retour du même, un instant qui s'affirme sans l'angoisse de la perte que signifie le passage du temps, nous y revenons ultérieurement.

Pour revenir au développement, nous pouvons dire qu'à partir de la conception de la durée bergsonienne appliquée au problème du temps historique il n'est pas possible penser le temps historique comme inscription de moments. Il s'agit ici de concevoir une temporalité qui fixe quelque chose en elle. Le temps proustien s'appuie sur la structure de la durée bergsonienne qui définit le mouvement de la mémoire comme une accumulation nécessaire. Si Proust s'intéresse au temps bergsonien c'est parce qu'il s'agit d'une temporalité qui permet de mieux penser le mouvement intérieur des phénomènes de conscience, et plus précisément celui du souvenir et de la mémoire.

Chez Proust la structure de la mémoire involontaire est pensée à partir de la survivance du souvenir et de ses attributs qualitatifs. La conception temporelle de la durée n'est pas totalement adaptée pour comprendre le phénomène complexe à l'œuvre dans ce que Proust nomme par opposition à Bergson une mémoire involontaire. Raison pour laquelle il s'attache aussi à la recherche d'une conception du temps non seulement vécu, mais aussi *remémoré* inspirée de Baudelaire.

a. 2. 1. 1. Un séjour dans l'inconscient : Réminiscences et jours notables

> Proust était un incomparable lecteur des *Fleurs du Mal* ; il devinait à l'œuvre une entreprise du même genre que la sienne. Effectivement quiconque est familier avec Baudelaire retrouve en lui l'expérience proustienne. Proust fait observer que « le monde de Baudelaire est un étrange sectionnement du temps où seuls de rares jours notables apparaissent ; ce qui explique les fréquentes expressions telles que : « Si quelques soir », etc. ». Ces jours notables appartiennent au temps que définissait Joubert : celui qui achève.[1140]

Proust remodèle la succession de la durée bergsonienne et l'adapte à une quête personnelle inspirée de la forme des remémorations baudelairiennes. Il tente d'expérimenter la durée bergsonienne tout en lui attribuant des valeurs. Le mouvement du temps vécu à l'œuvre chez Proust témoigne, tel que l'exprime Benjamin, d'une volonté pour mettre en lumière un « passé saturé de toutes les réminiscences dont l'avait imprégné un séjour dans l'inconscient »[1141]. Cette lecture du passé, ainsi que la temporalité qui s'y détache, sont profondément inspirées de la lecture des *Fleurs du Mal.* Au cours de l'écriture des *Fleurs du Mal* Baudelaire semble lui aussi avoir fait œuvre à partir de l'expérience extrême des

1140 *Ibid.*
1141 *Ibid.*

émanations qui appartiennent aux profondeurs d'une conscience qui se donne et se comprend dans un temps qui dure. Mais à différence de Bergson, Baudelaire cherche à communiquer en poète le malaise profond inhérent au contact avec le monde qu'il habitait et qui l'habitait, et non pas seulement à communiquer la temporalité à l'œuvre au sein de l'existence de la conscience qui se sent vivre. De son côté le « séjour dans l'inconscient » qui inspire la recherche proustienne et qui émane de la conception de la durée bergsonienne, comme forme intérieure d'une mémoire qui dure, s'intègre chez Benjamin à la conception des remémorations baudelairiennes comme expression d'un temps *vécu* et *remémoré*. Temps vécu et remémoré qui s'exprime comme un « sectionnement » particulier de temps.

Notons que Benjamin parle de « réminiscences » quand il s'agit de caractériser la remémoration proustienne. Le terme de « réminiscence » nous offre une double voie d'accès à la théorie du souvenir proustien et baudelairien. D'un côté nous trouvons un passage forcé par la théorie platonicienne des idée, selon laquelle toute connaissance est le souvenir d'un état antérieur où l'âme possède une vue directe et totale sur les Idées, les formes. Chez Platon, la réminiscence correspond à une forme mythique du rationalisme, qui en tant qu'anamnèse, est décrite comme le pouvoir de connaître la vérité à travers le souvenir d'un état très ancien, état dans lequel l'homme aurait vécu au contact avec les dieux, et aurait possédé une vue directe, voir même un contact immédiat avec les idées[1142]. Que peuvent-être dans les conditions modernes que des réminiscences au sens proustien ?

Nous considérons ce que Benjamin appelle « réminiscence », quand il se réfère au « séjour dans l'inconscient » dont Proust nous fait part au cours de sa recherche, comme un terme qui sert à désigner des remémorations. Ces remémorations d'un côté empruntent l'intuition bergsonienne de la durée, et d'un autre côté sont établies à partir d'un double travail, volontaire et en même temps non maîtrisable d'un effort de mémoire. La remémoration proustienne, inspirée du « sectionnement du temps » baudelairien paraîtrait être exprimée à partir d'une conception d'arrêt de la durée. Les « remémorations » proustiennes se différencient de la durée bergsonienne, car elles présentent des significations qui sont au-delà de la seule expérience vécue du temps qui dure. D'où proviennent ses significations ? Elles sont inspirées des remémorations baudelairiennes qui, en tant que pratique lyrique, permettent de suivre la trace d'une expérience de souvenirs dans une mémoire qui dure, et sont une œuvre composée uniquement de « jours notables »[1143].

Lors de la remémoration, la sélection temporelle correspond à un « étrange sectionnement du temps »[1144]. La particularité de cette *sélection,* ou *sectionnement,* est de s'effectuer à partir d'un temps qui théoriquement ne permet pas de faire des coupures. Comment comprendre une forme de sélection à l'intérieur de la dynamique de la durée ? Ou dans d'autres termes à partir de quelles valeurs peut-on interpréter l'expérience d'une mémoire qui opère des coupures, des sectionnements au sein même d'une mémoire qui dure ?

Vers le temps de l'achèvement

> Ce sont les jours de remémoration. Ils ne sont marqués par aucune expérience vécue. Ils ne se lient pas les uns les autres, mais se détachent plutôt du temps. Ce qui en constitue le contenu,

1142 PLATON, *Le Banquet, Phèdre, 249d, XXXI, Socrate,* Paris, Flammarion, 1963, p. 129-130.
1143 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 188.
1144 *Ibid.*

> Baudelaire le fixe dans la notion de « correspondances », immédiatement contiguë à celle de « beauté moderne »[1145]

Un jour mémorable, un jour notable, se détache du temps au sens où il s'accorde, de par son inscription même dans le cours ininterrompu du temps, de détruire le passage ininterrompu du temps auquel il appartient. Il semble que la définition du temps que font ressortir les « jours notables » soit en stricte opposition avec la notion de durée, et cependant une forme de durée s'affirme en eux. Ils rompent le passage et disloquent une continuité temporelle, en y inscrivant des valeurs morales, et néanmoins ils continuent à durer même s'ils sont détachées du temps. Les jours notables « se détachent », en arrachant un moment à l'unité du temps. Vis-à-vis de la durée comme passage indivisible, la remémoration au contraire émerge comme un sursaut de temps. Le sursaut que représentent ces instants de temps fondent leur possibilité d'être remarquables. Pour définir ce qui caractérise ces « jours notables », Benjamin se sert de la notion baudelairienne de « correspondance », et d'une conception du temps comme achèvement. Nous nous demandons donc à quoi correspond ce temps de l'achèvement, qui est celui qui fait se détacher les « jours notables » sur lesquelles reposent les « remémorations » baudelairiennes. Selon Benjamin, chez Baudelaire l'on trouve une tentative pour exprimer une expérience qui ne se donne pas que à partir de la pauvreté de l'expérience vécue (l'*Erlebnis*). Baudelaire, dans les *Fleurs du Mal,* s'essaye à une expérience que Benjamin caractérise d'expérience « sans crises »[1146]. Que peut être qu'une expérience qui s'établit « sans crises » ? Et à quoi correspondent les *crises* de l'expérience vécue ?

Le terme crise du grec *krisis* « décision » prend dans son acception moderne le sens d'une phase grave dans l'évolution des choses, des événements, ou encore des idées. La mémorabilité qui constitue le contenu des « correspondances » s'exprime comme le projet d'une expérience qui ne se donne pas que à travers le choc de l'expérience vécue, et donc comme hors crises, et qui autorise en retour à mesurer ce choc, ces crises. Les « correspondances » s'établissent comme un rapport constant entre la mélancolie et sa sublimation, entre le spleen et l'idéal. Le sentiment de la catastrophe permanente, la mélancolie du spleenétique, se rapporte à un idéal qui donne lieu dans l'expérience à un rapport hors « crises », c'est-à-dire hors du péril menaçant du choc. Le « domaine du cultuel » qui se rapporte directement à l'idéal permet d'opposer quelque chose d'autre, une réalité autre, à la catastrophe permanente et donc au choc.

La définition de la dimension du temps comme achèvement, est comprise à partir des questions relatives au souhait, et mise en perspective à travers l'expérience vécue du choc qui s'affirme dans une définition de la catégorie de la marchandise et l'allégorie. Cette expérience qui sert à évaluer l'expérience vécue du choc repose, chez Baudelaire, sur l'expérience temporelle de la remémoration et des correspondances.

Les correspondances : Expérience et continuité : Le cultuel et l'*idéal*

Les expériences dont témoignent les poèmes de Baudelaire s'établissent travers à des « éléments cultuels »[1147]. Les « éléments cultuels » permettent à Baudelaire, selon Benjamin,

1145 *Ibid.*

1146 « Pour définir ce que Baudelaire entend par « correspondances », on pourrait parler d'une expérience qui tente de s'établir sans crises. Elle n'est possible que dans le domaine cultuel. Si elle en sort, elle se présente alors comme « le beau ». Dans le beau, la valeur de culte se manifeste comme valeur d'art. », *Ibid.*, p. 189-190.

1147 « L'essentiel est que les correspondances contiennent une conception de l'expérience qui fasse place à des éléments cultuels. Il fallut que Baudelaire s'appropriât ces éléments pour pourvoir pleinement mesurer ce que signifie la catastrophe

de « mesurer ce que signifie la catastrophe dont il était lui-même, en tant qu'homme moderne, le témoin ». À partir de ces éléments cultuels se dépeint la double intention, chez Baudelaire, et comme tentative d'évaluation de la catastrophe, et comme une volonté de destruction de celle-ci. Le pendant « cultuel » de la remémoration, s'exprime comme une forme d'imposition de valeurs sacrées au sein de ce que l'on comprend à nouveau en termes de « relique sécularisée »[1148]. La « remémoration » se donne comme « expérience défunte », c'est-à-dire comme une expérience qui cesse d'exister au sein de la modernité ou qui n'a jamais existé. Baudelaire emprunte des éléments cultuels qui lui permettent de refaire faire surface à cette forme perdue ou idéalisée d'expérience. La remémoration consent à une forme de mesure de la catastrophe dans la mesure où elle fonctionne comme « complément de l'expérience vécue » du choc. La remémoration s'effectue alors toujours en relation avec l'expérience et la mémoire qui émanent de l'aliénation.

La remémoration s'effectue comme permettant de mesurer le passé réifié, en tant « qu'avoir mort ». Les « éléments cultuels » font jaillir l'étendu de la perte de la fonction historisante de la mémoire. Le statut de la « relique » qui constitue en partie, la remémoration, comme « relique sécularisée » est particulier. Car cette « relique » apparaît comme vidée de sa valeur sacrée. Que deviennent les « éléments cultuels » quand ils sont désacralisés ? Comment s'articulent au sein de la remémoration baudelairienne la « beauté moderne »[1149] et la catastrophe ? Et quel rôle jouent par la suite les éléments cultuels de la remémoration qui vis-à-vis de l'élaboration des images dialectiques, se donnant comme une position qui est l'œuvre du critique, et qui en fin de compte permet de construire les soubassements de ce qui peut devenir comme une histoire matérialiste ?

Sachant que le thème du poème intitulé « Correspondances » est celui d'un « passé irrécupérable »[1150], il est en concordance avec les fondements de la description baudelairienne que fait Benjamin de la catastrophe. Il s'agit d'un « passé irrécupérable » qui, en tant qu'élément cultuel, apparaît comme étant l'inverse de la catastrophe de la modernité. Sans cet élément cultuel il n'y a pas de comparaison possible, et l'on ne peut donc pas mesurer l'étendue de la catastrophe. Chez Baudelaire ce « passé » s'exprime à travers la valeur d'une beauté perdue comme « valeur de culte »[1151]. Ce qui fait que ce qui constitue le jugement critique qui vise à mesurer la catastrophe est donc de l'ordre de « l'irrécupérable » ou de l'imaginaire. Il ne s'agit en aucun cas d'une forme de passéisme, mais au contraire d'une l'invention de valeurs qui opposent une contrepartie à la catastrophe.

Cette catastrophe dont témoignent les « correspondances » baudelairiennes est, pour Benjamin, le propre de l'expérience que l'on peut faire de la modernité. Les éléments cultuels dont il est question permirent à Baudelaire d'« illustrer l'endroit *où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements* »[1152].

---

dont il était lui-même, en tant qu'homme moderne, le témoin. À ce prix seulement il pouvait reconnaître l'exigence qu'il avait assumé dans Les Fleurs du Mail et qui était entièrement consacrée à cet écroulement. », *Ibid.,* p. 189.

1148 « La remémoration est la relique sécularisée. La remémoration est le complément de l'expérience vécue. Elle cristallise la croissante aliénation de l'homme qui fait l'inventaire de son passé comme d'un avoir mort. L'allégorie à quitté au XIXe siècle le monde extérieur pour s'établir dans le monde intérieur. La relique provient du cadavre, la remémoration de l'expérience défunte, qui par euphémisme s'appelle l'expérience vécue. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32a*, p. 240.

1149 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 188.

1150 « On a beaucoup spéculé sur l'architecture secrète de ce livre. S'il en existe une, il se pourrait bien que les poèmes du début fussent consacrés à un passé irrécupérable. C'est à ce groupe qu'appartiennent deux sonnets où le même thème se retrouve. Le premier, intitulé « Correspondances » […]. », *Ibid.*, p. 189.

1151 *Ibid.*, p. 190.

Jour de fête et vie antérieure : la préhistoire

Il est important de remarquer que ce qui constitue l'expérience des « correspondances » n'est pas considéré comme étant du domaine de « l'histoire », mais de la « préhistoire »[1153]. Nous voulons faire un lien entre le temps comme achèvement qui s'exprime dans les données de la remémoration[1154], et l'idée d'un « étrange sectionnement du temps »[1155] que nous avons sommairement exploré. Le fait que les données de la remémoration soient considérées comme des données de la « préhistoire » permet de comprendre que la conception de l'histoire est distincte de celles-ci, tout en étant profondément liées à elles. Les remémorations s'affirmeraient comme étant une propédeutique nécessaire à l'expérience proprement historique. Elles permettent d'évaluer théoriquement la catastrophe, elles diagnostiquent la modernité, en vue d'avoir une forme de prise sur elle. Chez Baudelaire l'idée d'une préhistoire se traduit par l'idéal, dans le sens d'une forme de perfection perdue, d'un passé irrécupérable, d'une beauté inatteignable. Nous ne pouvons pas encore élucider la question de savoir s'il s'agirait, pour Benjamin, de retrouver une forme de « nature plus que naturelle, sacrée » ou si l'histoire s'affirmerait comme une forme de récit encore inconnue mais à travers laquelle l'humanité aurait une nouvelle chance de se construire elle-même.

Les données de la « préhistoire », entendue par nous jusqu'à maintenant comme une propédeutique à l'histoire, correspondent à ce qui est offert par la « remémoration »[1156]. Les « correspondances » comme contenu des « remémorations », fondent en partie leur contenu par leur qualité de mémorabilité établie à partir de ce qui constitue les « jours de fête »[1157]. La célébration s'affirme comme une commémoration de temps qui ouvre sur l'espace de la « remémoration ». Benjamin considère qu'au cours de l'expression du temps comme célébration, dans la commémoration, l'on peut approcher de façon partagée, voir collectivement, quelque chose qui s'apparente à ce qui s'exprime dans la « vie antérieure »[1158].

> Ce qui fait la grandeur et l'importance des jours de fête, c'est de permettre la rencontre avec une « vie antérieure ». Tel est bien le sens que Baudelaire veut donner à la pièce qu'il intitule ainsi. Les images de grottes, de nuages, de houles, qu'évoque le début, montent de la chaude moiteur des larmes, qui sont les larmes de la nostalgie.[1159]

Nous voulons comprendre ce que sont ces « vastes perspectives »[1160] d'où naissent les correspondances Baudelairiennes. Ce que nous nommons ici « vie antérieure » prend sens à partir d'un sentiment de « nostalgie », liée au passé immémorial et irrécupérable chez Baudelaire. Les données de la « préhistoire » naissent donc à partir de cette forme nostalgique.

Ce qui constitue la « préhistoire » repose sur des *remémorations* dans lesquelles l'on entend murmurer le passé à travers les *correspondances*[1161]. Selon Benjamin dans les « jours de

1152 BENJAMIN Walter, *Baudelaire, Edition établie par AGAMBEN Giorgio, CHITUSSI Barbara et HÄRLE Clemens-Carl*, Paris, La fabrique, 2013, p. 656.
1153 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 190-191.
1154 *Ibid.*, p. 188.
1155 *Ibid*.
1156 *Ibid.*, p. 190.
1157 *Ibid.*, p. 191.
1158 *Ibid.*
1159 *Ibid*.
1160 *Ibid*.

fête » ou encore dans les « cérémonies du culte »[1162] la remémoration, au contraire de ce qui constitue la dynamique de la mémoire volontaire, permet de réunir la mémoire collective avec les données de la mémoire individuelle.

> Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif.[1163]

L'on voit dans la conception de la « préhistoire » l'idée selon laquelle au sein des « festivités », apparaît un espace partagé qui permet d'unir et de reproduire le lien individuel et collectif de la mémoire, et à la mémoire. La célébration partagée permettrait de *provoquer* la remémoration. Dans une forme retrouvée de « préhistoire » s'affirme alors une forme de lien organique entre la « mémoire volontaire » et la « mémoire involontaire ». Mais sous le regard du spleenétique, la *restauration* du passé, qui relève d'une restauration de la « préhistoire », reste un combat qui s'effectue dans le plus pur des désespoirs[1164].

Selon le point de vue de Benjamin, pour le mélancolique qu'est Baudelaire il n'y a de sauvetage que dans la mesure où celui-ci « subjugué par ses puissances, il paraît abdiquer ». Jean Lacoste détermine le sens du semblant d'abdication baudelairien comme une forme dans laquelle pour le spleenétique le « salut » ne peut advenir qu'à partir du sentiment de la perte totale d'« espoir »[1165]. Ce qui correspond à une référence au fait qu'au sein de ce qui constitue la propédeutique à l'écriture de l'histoire, l'intuition principale de Benjamin s'affirme comme une « *stratégie ascétique* ».

> L'intuition centrale de Benjamin, si l'on peut avoir la témérité de la formuler, semble résider dans cette conviction que l'espérance ne peut advenir qu'à celui qui a perdu toute espoir, comme l'étoile filante dans les *Affinités électives* de Gœthe. Il faut donc, dans une lucidité impitoyable, se dépouiller de tout ce qui a pu faire croire au bonheur, (l'aura), pour pouvoir espérer un jour le recouvrer. D'où la *stratégie ascétique* de Benjamin, ce pari sur la « pauvreté » ; il choisit toujours la modernité : le surréalisme et son montage , Brecht et la *Verfremdung,* le marxisme et sa brutale réduction de la superstructure, Baudelaire et la poésie de la réification.[1166]

La « poésie de la réification » exprime « la vie antérieure » comme une forme de paradis perdu et irrécupérable. Les « jours de fête » ne permettent plus de faire correspondre la mémoire collective et la mémoire individuelle. Chez Baudelaire l'impossibilité de tout salut s'exprime dans l'impuissance de toute forme de consolation du spleen par le biais de l'idéal.

a. 2. 2. Fragments disjoints d'une véritable expérience historique

> Si Baudelaire, dans « Spleen » et dans « La vie antérieure », tient en mains les fragments disjoints d'une véritable expérience historique, Bergson, dans l'image qu'il se fait de la durée,

1161 « On ne trouve pas ici de correspondances simultanées comme les cultiveront plus tard les symbolistes. À travers celles qu'a décrites Baudelaire, c'est le passé qui murmure, et leur expérience canonique a sa place elle-même dans une vie antérieure. », *Ibid*.

1162« Les cérémonies du culte, ses festivités – absentes de l'univers proustien- permettaient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée. Elles provoquaient la remémoration à certaines époques déterminées et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. C'est ainsi que la mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessaient de s'exclure mutuellement. », *Ibid.*, p. 155.

1163 *Ibid.*

1164 « Alors que la volonté proustienne de restaurer le passé reste dans les limites de l'existence humaine, si celle de Baudelaire sort de ce cadre, on peut y voir le signe que, chez lui, les puissances adverses se sont fait sentir plus tôt et plus fort. Et ses plus grandes réussites se produisent à l'instant où subjugué pas ces puissances, il paraît abdiquer », *Ibid.*, p. 192.

1165 LACOSTE Jean note n° 29, in *Ibid.,* p. 276.

1166 LACOSTE Jean in BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, Préface, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 19.

> restera beaucoup plus étranger à l'Histoire : « Le métaphysicien Bergson, a-t-on dit, supprime la mort ».[1167]

Avant de poursuivre notre développement nous nous permettrons de conclure partiellement au sujet de la durée bergsonienne en vue d'introduire l'idée d'une forme d'effondrement intérieur comme moteur de la poésie Baudelairienne, et comme soubassement de la temporalité historique chez Benjamin. Il est important de remarquer que la durée bergsonienne est partiellement en opposition avec la compréhension du temps que l'on retrouve à travers la remémoration chez Baudelaire et chez Benjamin. La durée n'est pas un temps de l'achèvement, mais au contraire une temporalité dans laquelle existe une forme de survivance absolue et sans bornes de tout ce qui précède un instant t. La durée, selon Bergson, est un temps qui ne comprend en aucun cas ni la disparition, ni l'arrêt, et encore moins « l'achèvement » ou l'oubli. La durée est substantielle, elle ne cesse continuellement de former un tout qui ne fait que grandir, transformer et créer. Nous pouvons rappeler que la Durée est une unité dans laquelle rien ne peut disparaître, caractéristique qui fonde son essence comme mémoire ; en elle tout est inscription. Qu'est-ce alors qu'un temps de l'achèvement ? Que deviennent ces « jours notables » qui durent dans une temporalité de l'achèvement ? L'expérience historique correspond t-elle à une forme de remémoration d'instants de temps qui durent mais qui s'expriment comme achèvement ?

a. 2. 2. 1. Durée et histoire

Nous voudrions faire une distinction entre la temporalité bergsonienne et une temporalité du temps historique. L'on s'attache ici d'un côté à la temporalité de la durée, définie comme une intuition du passage des états de conscience ; et d'un autre côté au temps historique, qui correspond à une temporalité qui comprend des transformations, qui s'inscrit comme forme de transmission et en tant qu'arrêt comme retour à soi. La durée bergsonienne qui est pensée comme accumulation se définit en dehors de toute dimension liée à la conscience critique et politique, et donc ne permet pas comprendre des phénomènes historiques comme celui de la « mortalité » humaine ou encore, entre autres, celui de l'oubli[1168]. La durée évacue la dimension du retour à soi, évitant toute portion de conscience historique du fait humain qui peut être contenu en elle.

Il nous semble que la conscience de la mort apparaît comme qualité essentielle à la conscience de l'existence humaine, en l'occurrence comme ce qui donne un terme, et achève une vie. Mais la mortalité se donne aussi comme ce qui permet de qualifier une époque, un moment d'historique, de caractériser une transformation, de se situer dans le temps, et donc en somme, comme donnant du sens aux événements historiques dans le temps à travers une mesure humaine de celui-ci. La conscience de la mortalité apparaît comme faisant place au recul critique, car elle épingle des instants remarquables dans le cours ininterrompu du temps. La mort comme arrêt dans le passage du temps humain rend visible et fait saisir le passage temporel comme tel. Toute caractérisation de la vie et de sa mort, au sein de la durée, en admettant le fait de la conscience comme retour à soi, permet de revêtir le temps d'un caractère historisant. L'arrêt au sein du passage rend saisissable le passage comme tel, structurant toute existence et conscience historique comme arrêt. L'arrêt comme retour à soi lie et redonne un sens critique à la mémoire, et repose la valeur de l'instant comme ayant une

1167 HORKHEIMER M., « *Zu Bergson Metaphysik der Zeit* » in *Zeitschrift für Sozialforchung 3*, 1934, p. 332 in BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.

1168 « Une des anagrammes cachées de Paris dans « Spleen I » est le mot « mortalité » », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 30*, p. 237.

valeur historique. Ce qui à son tour permet de repenser une expérience historique en termes d'accumulation et d'arrêt.

La durée bergsonienne manque ce qui donne sens à une vie, c'est-à-dire son terme. L'effacement de tout arrêt comme retour à soi de la conscience produit une disparition de toute dimension de la pensée, de l'évaluation et pour finir efface toute dimension historique. Par rapport à une réflexion critique du temps vécu, la durée bergsonienne qui dans un contexte psychologique permet de caractériser la dimension vécue du temps, comme une forme qualitative du temps, redevient une notion quantitative du temps sous le point de vue historique. La durée bergsonienne évacue la valeur de l'achèvement, qui donne sens au passage du temps humain et à son histoire.

Durée et souvenir proustien

Si Proust s'attache à la conception bergsonienne de la durée c'est pour mieux accéder à l'actualité du souvenir. Si la durée « arrache l'âme humaine à l'obsession du temps » c'est aussi parce que au sein de la durée bergsonienne il n'y a aucune dimension de la mortalité. Autant dire que dans la *durée* tout est actualité, puisque dans la durée tout s'imprime et rien ne peut s'effacer. La question qui se pose est celle de savoir comment adapter la durée à une expérience humaine qui est nécessairement faite de césures, de finitude et d'un incessant retour à soi ?

Aux yeux de Benjamin, Bergson manque donc ce qui constitue l'expérience historique en tant que telle. Les soubassements d'une expérience historique sont ébauchés, par Benjamin, en partie à travers son analyse des notions de Spleen et Idéal. Pour ce faire Benjamin attire notre attention sur les poèmes « Spleen » et « Vie antérieure ». Poèmes dans lesquels Baudelaire « tient en main, nous dit Benjamin, des fragments disjoints d'une véritable expérience historique »[1169]. La remémoration proustienne est ici redéfinie à partir de la conception du temps qui s'exprime comme une forme de « sectionnement du temps »[1170], et que nous comprenons comme une forme de *sélection* des moments du temps. Ces moments se donnent, chez Baudelaire, comme *jours notables*, et se rapportent directement à une temporalité de l'achèvement. Est-ce que pour Benjamin toute expérience historique est constituée de fragments disjoints ? Et comment les notions de spleen et d'idéal contribuent-elles à construire ce que Benjamin entend par expérience historique ?

La dialectique entre l'achèvement et l'inachèvement, est intimement liée à la dialectique entre « continuité » et « discontinuité » du temps historique[1171]. Car la temporalité historique qui se dépeint à partir de l'idée de catastrophe est différente de celui qui se dépeint de celui du progrès.

a. 2. 2. 2. Spleen et catastrophe

> Le s*pleen* est le sentiment qui correspond à la catastrophe en permanence.[1172]

1169 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.
1170 *Ibid.,* p. *188*.
1171 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 77,1]*, p. 380.
1172 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66a, 4]*, p. 361.

> Si l'idéal donne au poète le pouvoir de remémoration, le spleen déchaîne sur lui l'essaim des secondes, comme le diable la vermine.[1173]

La catastrophe, dont le XIXe siècle est le théâtre, est donc comprise préalablement par Baudelaire comme un « écroulement »[1174]. Le sentiment que le spleen s'efforce de communiquer est donc le sentiment lié à cet écroulement. Notre question est alors celle de comprendre à quoi correspond cet écroulement ? Et par là il s'agit de dégager une description plus claire de l'expérience qui permet d'exprimer la catastrophe. Cheminement qui a pour point de mire, comprendre comment, à partir du regard de l'allégoricien, Benjamin veut construire la position critique de l'historien matérialiste. Il s'agit de déterminer le point de vue de l'historien matérialiste au sens d'un critique. Ici la « vermine » ou encore « l'essaim des secondes » correspondent à une temporalité qui s'accorde avec une conception du temps différente de celle de l'*au-delà* de l'idéal. La temporalité du spleen est un *maintenant,* alors que celle de l'idéal est un *autrefois*, elles s'opposent.

Dans le spleen il ne s'agit pas de retrouver un passé d'ordre cultuel, dans lequel subsiste une certaine conception de la perfection perdue ou inatteignable comme l'idéal de la « remémoration ». L'idéal fait référence à un passé hors mortalité comme celui de la durée. Ce qui est invoqué par l'idéal en tant que « remémoration » du cultuel, est toujours mesuré par le présent du spleen. Nous savons qu'au sein des correspondances le spleen et l'idéal forment un rapport indivisible, le spleen ne peut fonctionner sans un lien direct avec l'idéal qu'il détruit pour s'affirmer comme tel. Le sentiment de catastrophe dépend toujours, chez Baudelaire, d'une énonciation de l'idéal à détruire. À son tour l'idéal n'a de sens que par rapport au spleen qu'elle approfondit.

Les « remémorations » forment une dialectique entre des temporalités opposées qui ressortent comme constituantes de la temporalité de la catastrophe. Le spleen est-il un renversement dialectique du même ? Est-ce le spleen une apparition de l'idéal, qui, par la critique se transforme dans sa négation ? Pouvons nous dire que le *spleen* apparaît toujours préalablement comme *idéal*, mais qui étant soupesé dans la balance de la catastrophe, sur laquelle le mythe ne peut subsister, il se transforme dans le sentiment totale de la perte ? Que produit le spleenétique quand il juge de l'autrefois de l'idéal, c'est-à-dire quand il juge ces « jours notables » à l'aune du présent destructeur du spleen qui jette sur eux « l'essaim des secondes » ?

Spleen et temps réifié

> Pour l'être qui ne peut plus avoir d'expérience, il n'est aucune consolation[1175]

Le spleen est analogue au sentiment qui surgit à travers « la conscience du temps écoulé »[1176], qui traduit par le biais des correspondances, et donc avec son lien avec l'idéal, l'expérience d'un « effondrement intérieur »[1177] que nous avons préalablement introduit. Les correspondances baudelairiennes permettent de mettre en lumière l'abîme sur lequel se confronte celui qui sait qu'il n'a plus d'expérience. La tristesse qui jadis s'accordait au mutisme de la nature inconnaissable à l'âge baroque, se retraduit dans la modernité au sein du

1173 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 193.
1174 *Ibid*, p. 189.
1175 *Ibid.,* p. 194.
1176 *Ibid.*, p. 193.
1177 *Ibid*.

sujet lui-même, qui dans le désespoir le plus total reconnaît l'ampleur de ses fausses illusions et ne peut être consolé[1178]. Le spleen en tant que sentiment de perte et de solitude face au néant, est traduit par Benjamin comme une dimension qui reflète un heurt avec le réel. Le spleenétique, le mélancolique moderne, tente d'exprimer par des allégories l'impossibilité de son expérience et de son existence. Il est littéralement « englouti »[1179] par le temps.

À travers le sentiment de la catastrophe le « temps s'est réifié » pour le spleenétique[1180]. Nous percevons ici de façon beaucoup plus claire l'interdépendance nécessaire de la relation entre le *spleen* et l'*idéal*. Chez le spleenétique le temps est le réservoir de la temporalité de l'*idéal.* Dans la temporalité de l'idéal le passé se montre contradictoirement comme achevé, mais hors mortalité. Face au *spleen,* l'*idéal* réapparaît dans l'actualité, ce qui dans d'autres termes signifie qu'à travers le *spleen* le passé se donne en tant que remémoration. Mais cette apparition de la remémoration comme jugement de *l'idéal* par le *spleen*, se redouble d'une temporalité où la remémoration se confronte avec le fait de ne pas être réelle. Dans d'autres termes le contenu idéal de la remémoration émerge ouvertement comme étant l'irréel, et devient par là, en acte, l'expérience vécue d'une rêverie impossible. L'*idéal* se confronte à la réalité, et semble s'exprimer ou exister comme un manque. Dans le sentiment contenu dans le *spleen* le temps « s'est réifié » au sens où les données de la remémoration comme *idéal* se présentent dans le présent comme une prison imaginaire. Cependant la temporalité de l'idéal est celle d'une réalité empreinte de contenus utopiques. Ce temps est ce qui dans *l'idéal* se donne comme un passage interrompu de ce qu'il peut y avoir de plus désirable. Mais qui dans une confrontation avec le *spleen* devient passage ininterrompu de ce qui n'existe plus, ou encore de ce qui n'a jamais existé.

À travers la prise de conscience de l'irréalisable et de l'irréalité de l'idéal, le sentiment liée à la catastrophe devient décalage et source d'angoisse permanente. Dans d'autres mots, un écart apparaît manifestement entre le présent du néant et l'autrefois rêvé. La réalité du temps comme continuité vorace habite et hante la réalité du spleenétique. La temporalité du *spleen* est une forme d'anéantissement perpétuel de l'*idéal*. Le spleenétique n'est pas maître du temps, au contraire le temps s'exprime comme destruction de l'autrefois, et s'affirme comme maître de son existence. L'expérience du temps qui correspond au *spleen* est l'expérience du temps en tant que perte incessante et nécessaire de soi et du monde, celle d'un temps réifié. Un temps qui se donne comme un mouvement de destruction et de passage. À différence de la durée bergsonienne, la temporalité du spleen et la temporalité de l'idéal sont construites à partir de valeurs morales. Entre l'*idéal* et le *spleen*, il s'agit de valeurs contraires. L'être qui remémore est celui qui incarne la déchirante lutte entre l'*idéal* et le *spleen.*

En proie au spleen

Mais le spleenétique va plus loin encore, il semble s'être fait à l'exercice de la perte, voir même de désirer cette perte. Le spleenétique est en « proie » à l'expérience du *spleen*, c'est-à-dire qu'il cherche à rendre le *spleen* maître du jeu de ses facultés[1181]. Car le spleenétique a conscience de la destruction à laquelle se mesurent toutes les choses, quand elles se révèlent à la lumière du passage incessant du temps destructeur du *Spleen.* Le spleenétique mesure la réalité à partir de cet exercice de la destruction dont il est tout autant

1178 « Et c'est pourquoi le vers de Baudelaire traduit un insondable désespoir. Pour l'être qui ne peut plus avoir d'expérience, il n'est aucune consolation », *Ibid.*, p. 193-194.
1179 BAUDELAIRE Charles, Le « goût du Néant », I, p. 89 in *Ibid*.
1180 *Ibid,* p. 194.
1181 *Ibid*., p. 194.

proie et auteur. Le mélancolique, habitué donc à la destruction, comprend le temps qu'il construit sur les bases du *spleen*, c'est-à-dire à partir de l'annihilation de l'*idéal*. Si le sentiment de catastrophe « aiguise la perception du temps », c'est à cause du fait que l'expérience de la destruction, dont il est témoin, et qu'il recherche, lui permet d'effectuer un jugement sur l'*idéal,* qui devient par là une force mythique détruite ou à détruire.

Il s'agit, en ce qui concerne l'expérience du choc qu'est la dialectique entre le spleen et l'idéal*,* non pas du temps historique, mais d'*une expérience qui permet de concevoir* le temps historique. L'expérience historique s'affirme comme une dialectique du choc entre l'oubli et la mémoire involontaire, comme entre l'idéal, et l'expérience de l'effondrement, le spleen. Dans cette dialectique s'affirme la conception de l'expérience vécue comme passage incessant et dénudée du mythe, et donc comme une expérience de l'effondrement. Cette expérience en tant que produit d'une évaluation qui permet l'effondrement, donne naissance à son tour à une nouvelle évaluation qui est celle de la catastrophe. L'expérience historique peut émerger dès le moment où la réalité de la catastrophe peut être jugée.

La temporalité du *spleen* constitue une destruction totale du monde mythique et illusoire de l'*idéal*. La temporalité qui correspond à l'expérience du *spleen,* mais qui n'est pas encore une temporalité historique, doit pouvoir aider à la construction des soubassements de la théorie critique qui cherche à caractériser la catastrophe de la modernité. Le temps réifié comme expérience consciente d'un effondrement intérieur apparaît alors comme le contenu des remémorations.

a. 2. 2. 3. Sujet transcendantal de l'histoire et Spleen

Au spleen correspond une temporalité où le temps « s'est réifié », et est un temps « hors de l'Histoire »[1182]. Benjamin ajoute que : « Pour le *Spleen* l'homme enseveli est le « sujet transcendantal » de l'histoire. »[1183]. L'« homme enseveli » qui fait l'expérience du *Spleen,* signifie que pour la position épistémologique à laquelle correspond le sentiment de catastrophe en permanence correspond un sujet pour une connaissance historique. La condition de possibilité de la connaissance historique repose sur l'expérience de l'homme enseveli. La manière dont l'homme enseveli expérimente et connaît fonde la possibilité *transcendantale* d'une connaissance historique. Cependant la question sous-jacente est celle de savoir si ce « sujet transcendantal » qu'est l'« homme enseveli », reste un sujet aliéné. Ainsi que de savoir de quelle manière s'exprime ce temps comme « hors de l'Histoire », de la même manière que la « mémoire involontaire »[1184] est aussi hors Histoire ?

La destruction de l'*idéal* effectuée par le spleenétique est un point de vue qui prend naissance depuis le cercueil, voire même d'un point de vue sur l'histoire qui part d'un être existant depuis l'en dessous de la pierre tombale. Le spleenétique incarne « la *facies hippocratica* de l'histoire »[1185], qui était jadis une histoire devenue nature, et qui maintenant est une *nature incarnée*. Le point zéro de l'histoire moderne naît à partit de l'expérience de l'« homme enseveli »[1186], point de vue depuis lequel l'homme moderne peut appréhender le monde de sa propre catastrophe intérieure et environnante. Le spleenétique, rappelons-le, est selon

1182 *Ibid*.
1183 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 57, 5]*, p. 345.
1184 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 194
1185 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 227.
1186 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 57, 5]*, p. 345.

Benjamin celui dont la conscience est « prête à subir le choc »[1187] de l'expérience vécue. Quel degré de conscience développe le spleenétique à propos de sa propre situation historique ? Selon Benjamin, le spleenétique éprouve le passage du temps à travers le sentiment de la catastrophe, mais rappelons-le encore, ce temps est un temps qui *s'est réifié*.

Le spleenétique semble avoir conscience tout autant de la réification qu'il tente de démasquer à travers son chant mélancolique, que de l'anéantissement produit par la catastrophe en lui et sur le monde. Le spleenétique est un naufragé du temps, ou encore un être enseveli par le temps de la catastrophe. Il a donc conscience que les êtres qui vivent dans l'*idéal* sont tous des naufragés, mais à différence de lui ils sont en plus aveugles à la catastrophe. Mais le tempo du naufragé, ou encore le tempo de l'« homme enseveli », est un temps « hors de l'Histoire », de même que la « mémoire involontaire » chez Proust.

> Le spleen met des siècles entre l'instant présent et celui qui vient d'être vécu. C'est lui qui, inlassablement, produit de l'« Antiquité ».[1188]

L'expérience du *spleen* reste une expérience qui permet d'approcher certaines des manifestations sensibles de la réification de l'expérience de la modernité à l'œuvre et cependant reste aussi un temps « hors de l'Histoire ». De quelle manière participe cette temporalité dans la constitution de la temporalité proprement historique ?

a. 2. 3. Temps historique, mémoire involontaire, spleen et choc

> « La vie antérieure » ouvre l'abîme du temps dans les choses ; la solitude ouvre celui de l'espace devant l'homme.[1189]

Baudelaire décrit à travers le sentiment lié au s*pleen* une voie par laquelle l'expérience peut être confrontée à la réalité de l'*Idéal,* dans ce que l'*Idéal* à d'illusoire. Benjamin affirme qu'à travers la lecture baudelairienne de la modernité l'on peut percevoir comment Baudelaire tenait « en main des fragments disjoints d'une véritable expérience historique »[1190]. Comment comprendre le chemin de pensée qui va du s*pleen,* comme destruction de l'*Idéal,* jusqu'à l'« expérience historique » ? Comment fonctionnent ces deux pôles opposés de la pensée-poésie de Baudelaire ? Et comment peuvent-ils faire naître une « expérience historique » ? Si l'on joint le s*pleen* à l'*idéal* cela donne un regard de la beauté imaginaire et irréelle appréciée depuis l'enfer. Le beau n'est un absolu que comme inachèvement et insatiable souhait de complétude. Que peut devenir l'expérience historique dans ces conditions ? Et comment l'allégorie moderne participe t-elle au sein de la construction du concept d'histoire et d'expérience historique ? De quelle façon le spleen « aiguise-t-il la perception du temps de façon surnaturelle » ? Et de quelle façon à travers l'exercice lié au spleen « la conscience est-elle prête à subir le choc qu'il provoque en elle »[1191] ? Pour y répondre Benjamin écrivit quelques mots à propos du « « Colloque » mystique entre Monos et Una » d'Edgar Allan Poe.

1187 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 194.
1188 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 4*, p. 217.
1189 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 31*, p. 238.
1190 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.
1191 *Ibid.*, p. 194.

Una et Monos

Dans ce récit des *Nouvelles Histoires extraordinaires* qui fut traduit de l'anglais en langue française par Baudelaire, Benjamin trouve un développement en prose de l'existence des êtres qui vivraient exempts de l'angoisse du passage du temps. Dans ce colloque l'on retrouve une expression de la conscience de la temporalité d'un être qui vit dans une réalité où l'idéal s'est aguerri de la temporalité et des sentiments liées au spleen. Existences qui cependant s'affirment comme celles d'êtres qui existent dans une temporalité perçue depuis la perspective du spleen incarnée jusqu'à ses dernières conséquences, c'est-à-dire l'éternité de la mort. Ici ce n'est pas le mort-vivant qui raconte le monde depuis une vue de cercueil, il n'est pas question de l'« homme enseveli ». Il ne s'agit donc pas du point de vue du spleenétique comme une vue du monde depuis le cercueil, en tant que regard angoissé de celui qui est prisonnier de la finitude et des fausses illusions. Le point de vue du « mort » à travers le colloque entre Monos et Una, est plutôt celui de la perspective d'un être libéré de l'angoisse de la mort[1192]. Il s'agit ici d'êtres imaginaires, qui tout en ayant encore conscience de la temporalité humaine de la finitude, et ne vivant plus en elle, s'essayent à comprendre ce nouvel *infini-éternel* dans lequel ils doivent recommencer à exister.

Dans la discussion entre Una et Monos l'*idéal* prend un sens tout autre, puisqu'il s'agit d'un idéal transfiguré en annulation du temps de la vie, comme une transposition de l'existence au sein même de la durée bergsonienne. La mise en perspective de l'accablement spirituel du spleenétique, personnifié par la temporalité de la vie, confrontée avec la temporalité qu'expérimente celui qui se trouve hors du temps, le « mort », doit permettre de saisir ici l'expérience du choc à travers une nouvelle perspective. Le temps, depuis le point de vue de Una et Monos, est inséré par Poe, selon Benjamin, « dans la durée », dans une certaine forme de durée. Le « mort » saisit une nouvelle expression du temps. De même que chez le spleenétique qui tente de se réfugier dans l'idéal, cette temporalité reste une forme d'« harmonie que le tic-tac de l'aiguille des secondes n'aura cependant pas de peine à détruire »[1193]. Le tempo des vivants est perçu par le mort, chez Poe, comme un division du temps en parties homogènes, partitions qui figurent le rythme des secondes de l'expression humaine du temps. Le « mort » au contraire saisit le tempo de son existence à partir d'une forme d'« harmonie » qui émane du « déroulement vide du temps » dans la durée.

Le choc pour le mort s'exprime ici dans la césure, ou le décalage, avec la mesure du rythme de l'« harmonie » temporelle qu'il expérimente, face à celle de l'homogénéisation du temps des secondes mécaniques et humaines du temps des horloges. Chez le mort l'« harmonie » de la durée est définie comme « vibration du pendule mental » ou encore comme « personnification morale de l'idée humaine abstraite de temps »[1194]. Il y a pour le mort une forme de « vibration », ou de battement temporel entre les instants de temps qui durent. Il

1192 « Dans son « colloque » mystique entre Monos et Una, Poe a pour ainsi dire inséré dans la durée ce déroulement vide du temps qui accable le spleenétique, et il semble que ce soit pour lui une béatitude que d'avoir échappé aux frayeurs que faisait naître ce déroulement. [POE E.A., *Nouvelles histoires extraordinaires,* p.135]. » In *Ibid*, p. 194.

1193 « C'est un sixième sens dont est doté le mort et qui doit tirer du déroulement vide du temps une harmonie que le tic-tac de l'aiguille des secondes n'aura cependant pas grande-peine à détruire. [POE E.A., *Nouvelles histoires extraordinaires,* p.135]. », In *Ibid.*

1194 « Il me semblait que dans mon cerveau était né ce *quelque chose* dont aucuns mots ne peuvent traduire à une intelligence purement humaine une conception, même confuse. Permets-moi de définir cela : vibration du pendule mental. C'était la personnification morale de l'idée humaine abstraite du Temps. C'est par l'absolue égalisation de ce mouvement – ou de quelque autre analogie- que les cycles des globes célestes ont été réglés […].[POE E.A., *Nouvelles histoires extraordinaires, loc. Cit.,* p.135 in *Ibid.*]. », p. 194-195.

s'agit ici d'une conception qualitative du temps dans le sens d'une « personnification morale » de celle-ci.

Dans ce récit le point de vue de « l'idée humaine abstraite de temps » transforme le temps en quantité en égalisant à l'intérieur de celle-ci son contenu sous forme d'instants homogénéisés. Cette temporalité finit par peupler la perception et l'expression humaine intérieure du temps. Le « mort » subit un choc à partir du décalage entre le battement harmonique du « temps vide » et des « légères déviations de la mesure juste »[1195] qui s'expriment dans l'homogénéisation des horloges. Le choc est ici défini comme un décalage qui s'affirme dans l'apparition d'« irrégularités » marquées à travers les instruments de mesure du temps humain, celles de « la pendule de la cheminé et des montres ». Depuis le point de vue du « mort » il y aurait une forme *juste* de la mesure du temps et une forme *forcée* de celle-ci.

Le tempo forcé de la mesure correspond à une « égalisation de ce mouvement »[1196], devenu temps quantitatif. La mesure juste paraît s'exprimer, pour le mort, comme un mouvement ou cadence hétérogène de temps qualitatif. L'expérience du choc s'exprime ici comme quelque chose qui affecte le mort de façon « morale ». Le mort dit être touché par la mesure forcée, de la même façon que quand « parmi les vivants, les violations de la vérité abstraite affectaient [s]on sens moral ».

> À propos du « sectionnement du temps », en particulier de « L'Horloge », le *Colloque entre Monos et Una* de Poe : […]. Cette description n'est rien d'autre qu'un seul et unique euphémisme pour le vide total de l'écoulement du temps auquel l'homme est livré dans le *spleen*.[1197]

Le décalage entre une temporalité de l' « harmonie » et celle du spleen permettent de repenser le choc comme « affectation du sens moral » de la personnification de l'idée humaine et abstraite de temps chez le spleenétique. Pouvons-nous dire que le choc en tant que « violation de la vérité abstraite » qui affectent *Una et Monos* touche moralement de la même manière le spleenétique ?

La façon dont le spleen « aiguise la perception du temps de façon surnaturelle »[1198] s'explique dans un double sens. Le fait qu'à travers ce sentiment, qu'est le spleen, « la conscience est prête à chaque seconde à subir le choc qu'il provoque en elle » signifie d'un côté que le spleen est toujours une forme de tentative de sublimation de la souffrance. Mais d'un autre côté le spleen est aussi en tant que consolation inefficace l'instance à travers laquelle « la conscience du temps » qui s'inscrit dans l'idée de catastrophe peut être définie comme « violation de la vérité abstraite » ou au « sens moral »[1199].

1195 « C'est ainsi que je mesurai les irrégularités de la pendule de la cheminé et des montres des personnes présentes. Leur tic-tac remplissait mes oreilles de leurs sonorités. Les plus légères déviations de la mesure juste […] m'affectait exactement comme, parmi les vivants, les violations de la vérité abstraite affectaient mon sens moral. », [POE E.A., *Nouvelles histoires extraordinaires, loc. Cit.,* p.135]. », *Ibid*., p. 195.

1196 [POE A.E., *Nouvelles histoires extraordinaires, loc. Cit.,* p.135.], *Ibid*.

1197 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 69a, 1]*, p. 367.

1198 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 194.

1199 « La conscience du temps qui s'écoule dans le vide et le *taedium vitae* sont les deux poids qui font fonctionner les rouages de la mélancolie. À cet égard, le dernier poème du cycle « Spleen et Idéal » et le cycle « La Mort » se correspondent exactement. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 69,5]*, p. 366.

a. 2. 3. 1. La commémoration du temps

> La mesure du temps suppose la division de la durée en parties homogènes ; elle ne peut renoncer cependant à y laisser subsister des fragments hétérogènes, de valeur supérieure. En attribuant en quelque sorte aux jours fériées un rôle commémoratif, le calendrier a su lier la reconnaissance d'une qualité à la mesure d'une quantité.[1200]

Que peut subsister dans l'expérience du temps comme « vide total de l'écoulement du temps »[1201] ? Le temps que perçoit le spleenétique est comparable à celui de la durée, ainsi qu'à celui qu'expérimentent *Una et Monos*[1202]*,* mais leur différence réside dans la manière à travers laquelle ils sont interprétés soit comme *écroulement intérieur,* soit comme *totalité créatrice* ou encore comme *mesure harmonieuse.* Depuis le point de vue de la durée de Bergson la « mesure » scinde le mouvement créateur de la durée en « parties homogènes », arrêtant par là son mouvement intérieur. Ces instants dont l'équivalent correspond, depuis le point de vue des personnages de Poe, à des « irrégularités » et de « légères déviations de la mesure juste »[1203]. Benjamin affirme qu'il y a une forme de mesure du temps qui « ne peut renoncer cependant à y laisser subsister des fragments hétérogènes, de valeur supérieure. »[1204]. Qu'est-ce cette mesure du temps ? Benjamin souligne qu'il n'est pas question pour cette mesure de « parties homogènes » de temps mais de « fragments hétérogènes » de temps. Est-ce dire qu'ils n'arrêtent pas totalement la durée qui s'affirme en eux, à laquelle ils appartiennent, et dont ils font référence ?

Ces fragments correspondent à la forme *commémorative* du temps, qui est une forme qualitative et historique d'expression du temps. En eux, à travers l'exemple du « jour férié » et la même façon que les « jours de fête »[1205], et les « jours notables »[1206], le temps s'exprime à travers cet « étrange sectionnement »[1207] propre à Baudelaire. Pour Benjamin, une certaine fonctionnalité du « calendrier » permet de faire surgir, et subsister, des « fragments hétérogènes » de temps. Au sein du calendrier, comme inscription historique des instants mémorables du passé, « le jour férié » apparaît comme une forme de surgissement du passé dans le présent. Une forme d'arrêt de la continuité qui laisse place à un jour du passé dans le présent. Le passé peut émerger ainsi par la célébration de sa « qualité » d'être mémorable, c'est-à-dire du fait d'être digne d'être remémoré. L'arrêt de la continuité, par l'inscription d'un fragment de temps dans un calendrier, émerge ici à travers la « reconnaissance d'une qualité » qui marque le temps. Cette « qualité », qui est une forme « hétérogène » se trouve associée, toujours dans le calendrier, « à la mesure d'une quantité » qui est celle du temps

---

1200 « La mesure du temps suppose la division de la durée en parties homogènes ; elle ne peut renoncer cependant à y laisser subsister des fragments hétérogènes, de valeur supérieure. En attribuant en quelque sorte aux jours fériées un rôle commémoratif, le calendrier a su lier la reconnaissance d'une qualité à la mesure d'une quantité. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.

1201 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXèm XIX^ème^ e siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 69a, 1]*, p. 367.

1202 POE E.A., *Nouvelles histoires extraordinaires.,* p. 135, in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.

1203 *Ibid.*

1204 « La mesure du temps suppose la division de la durée en parties homogènes ; elle ne peut renoncer cependant à y laisser subsister des fragments hétérogènes, de valeur supérieure. En attribuant en quelque sorte aux jours fériées un rôle commémoratif, le calendrier a su lier la reconnaissance d'une qualité à la mesure d'une quantité. », *Ibid.*

1205 *Ibid.*

1206 *Ibid.*, p. 188.

1207 *Ibid*.

homogène. À travers le « jour férié » s'associent des « fragments » à des instants, l'hétérogénéité comme mesure qualitative à l'homogénéité du temps de la continuité.

Les cloches et les habitants des villes

Pourtant la forme commémorative du calendrier suppose l'expérience traditionnelle[1208] et l'homme qui habite la modernité ne reproduit plus cette forme de tradition et de transmission par le contact social. Chez Baudelaire ce manque d'expérience, cette pauvreté, est parée par des « éléments cultuels » auxquels nous avons déjà fait référence[1209]. Mais il semble cependant que le flâneur spleenétique, selon Benjamin, tient tout de même entre sens mains « des fragments disjoints », qui constituent le secret « d'une véritable expérience historique »[1210]. Le spleenétique est pourtant la figure qui caractérise l'existence de l'habitant des grandes villes qui se confronte aux « jours de fêtes » et au « calendrier » et vis-à-vis desquels il ressent une forme d'écart, une exclusion de cette forme commémorative du temps. Cette exclusion est due au fait que la temporalité de la vie des habitants des grandes villes ne correspond plus à la temporalité du calendrier.

Le calendrier est une division du temps, voire une mesure du temps, qui morcelant le temps de façon cyclique transforme celui-ci en années, en semaines, et en jours de manière homogène. Mais d'un autre côté le calendrier représente aussi une mesure commémorative d'un temps, c'est-à-dire un registre des moments qui ont marqué l'histoire et qui évoquent des qualités hétérogènes entre les instants tout en étant des marques au sein d'un temps cyclique. Un calendrier est donc aussi un rappel formel d'évocation historique, à travers lequel certains jours ou périodes données, toujours les mêmes, correspondent à des faits sensées être dignes de mémoire. Le calendrier peut donc aussi servir d'aide mémoire historique, et dans cette perspective il peut marquer le temps d'événements qui peuplent un imaginaire collectif à partir de sa propre histoire comme commémoration de celle-ci. Dans les instants de « remémoration », et donc sous le point de vue des « correspondances », le temps s'inscrit comme un fragment hétérogène qui dure, tout en ouvrant la possibilité d'une évaluation historique, comme achèvement. Les éléments cultuels permettent alors d'exprimer, dans l'expérience de la commémoration, la dimension temporelle comme un « abîme du temps dans les choses »[1211], ouvrant par là une possibilité de perspective historique à leur égard comme forme d'évaluation. Le spleen ouvre, à travers la perspective temporelle de l'idéal, sur une forme de détachement de la catastrophe visant à agir en elle.

a. 2. 3. 2. Manque d'expérience collective

Qui n'a plus d'expérience se sent exclu de ce calendrier.[1212]

Cependant la discordance entre ces deux temporalités celle du calendrier et celle des habitants des villes, signe, pour Benjamin, le fait d'un manque d'expérience collective. Le

1208 « Qui n'a plus d'expérience se sent exclu de ce calendrier. Tel est le sentiment qu'éprouvent le dimanche les habitants des grandes villes ; Baudelaire l'a noté *avant la lettre* dans un des poèmes intitulés « Spleen ». », *Ibid.*, p. 195.
1209 *Ibid.,* p. 189.
1210 *Ibid.*, p. 195.
1211« « La vie antérieure » ouvre l'abîme du temps dans les choses ; la solitude ouvre celui de l'espace devant l'homme. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 31*, Paris, p. 238.
1212 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.

sentiment liée à la catastrophe permanente, qui est celle d'un engloutissent de l'existence par la voracité du temps, est aussi liée au manque d'expérience traditionnelle. Le « dimanche » par exemple en tant que jour férié ne représente plus un jour commémoratif, mais un arrêt habituel du temps, une mesure homogène et non pas un fragment hétérogène d'histoire comme ayant un sens. De la même manière le signal des « cloches » qui autrefois signalaient le rassemblement des habitants des villages n'appartiennent plus à la commémoration du temps[1213]. Ce qui signifie que la temporalité de la catastrophe qui hante le spleenétique s'exprime comme une temporalité vide et totalisante, et donc comme une temporalité stérile de temps dans laquelle rien ne peut s'inscrire historiquement, rien ne surgit comme arrêt de l'écoulement. Les « jours de fête » ne permettent plus de joindre l'expérience individuelle et l'expérience collective. La collectivité éclatée de la masse devient pour le spleenétique un bal d' « âmes » errantes et sans histoire.

> Chez Baudelaire, Paris, comme emblème de l'antiquité, contraste avec sa masse, comme emblème de la modernité.[1214]

À travers le spleen baudelairien Benjamin tente de développer une temporalité faite de fragments qui sont toujours liées à une totalité qui les englobe et leur donne sens. À partir de la conception temporelle bergsonienne, la « mort » est exclue du paysage théorique de la « durée »[1215], en excluant par là toute possibilité d'une pensée historique à travers elle. Cependant, pour Benjamin, la mort comme sentiment premier de l'existence historique et l'expérience de « l'homme enseveli »[1216] couplés à la durée, dans une conception du temps historique comme commémoration, font apparaître la temporalité de l'idéal comme une temporalité hypothétique faite de fragments hétérogènes de temps liés à une expérience partagée de l'inscription du temps.

Sous les coups des cloches dominicales les conditions dans lesquelles vivent les habitants des grandes agglomérations du XIXe siècle font apparaître ces derniers comme des êtres « sans histoire »[1217], sans expérience, sans calendrier et sans jours de fête. Cette solitude résulte de l'atomisation et individualisation poussée due au mode de vie des collectivités, qui deviennent des collectivités disloquées à l'ère de la modernité. Cette dislocation sociale apparaît aussi, chez Proust, mais celui-ci affirme cependant que la réalisation ultime de l'existence peut s'effectuer dans la solitude.

> Chez Proust, le déclin de l'expérience s'annonce par la réalisation intégrale de l'intention ultime. Rien n'est plus adroit que la manière incidente, rien n'est plus loyal que sa manière constante de rappeler à son lecteur que la rédemption est son affaire privée.[1218]

Pour Proust la croyance de la possibilité de « la rédemption est une affaire privée ». Par « rédemption » nous entendons une expérience du temps qui traduit une temporalité de la vie confronté au sentiment de la mort, ainsi que le sentiment d'appartenance réciproque des individus à un monde commun, faisant apparaître les fondement du sauvetage historique comme une forme de mémorabilité partagée. Chez Proust l'on assiste à la réalisation ultime

---

1213 « Comme les hommes, les cloches qui, autrefois, annonçaient les jours de fête sont exclues, elles aussi, du calendrier. Elles ressemblent aux pauvres âmes, qui s'agitent beaucoup mais n'ont pas d'histoire. », *Ibid.*

1214 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66a, 2]*, p. 361.

1215 « Parce qu'elle ne fait aucune place à la mort, la durée bergsonienne se coupe de tout ordre historique (et préhistorique). […] Une fois la mort exclue, la durée n'a que la mauvaise infinité d'un pur ornement. Elle ne peut accueillir aucune tradition. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195-196.

1216 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 57, 5]*, p. 345.

1217 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 195.

1218 *Ibid.*, p. 196.

de l'individu comme la réalisation du bonheur à partir de l'affirmation de l'unique qui s'exprime dans chaque expérience particulière de l'individu. De manière collective, l'impossibilité d'une temporalité commémorative s'affirme par le fait que les habitants des villes naissantes sont effectivement parvenus au point de « réalisation de l'intention ultime » de la solitude proustienne. Ils considèrent la solitude de l'être individuel comme vérité première de l'existence, c'est dire que l'affirmation de leurs existences uniques est validée par chaque individu pris isolément et à travers leur solitude hors de tout lien social.

La perte de la tradition, aussi définie sous le signe du déclin de l'expérience collective, traduit l'aveu terrible d'une dislocation sociale presque totale. Ce que Benjamin développe comme étant une qualité collective, l'expérience, conçue essentiellement comme tradition, n'apparaît pas chez Proust chez qui elle disparaît au profit de l'individualité la plus totale. Cette expérience s'exprime, chez Proust, sur un visage purement solitaire, voire même à travers le rappel constant du fait qu'il n'y a d'expérience que pour l'individu. Ce qui fait apparaître à son tour l'effort de remémoration proustien comme quelque chose d'individuel. La « masse » apparaît comme une somme d'individualités disloquée et comme ayant réalisé l'illusion de l'intention proustienne ultime[1219].

Transition :

Pensée critique sur le présent, mélancolie et spleen comme propédeutique

Chez Benjamin la remémoration est redéfinie de Proust à Baudelaire, à partir de l'individualité de la mémoire involontaire pour être appliquée à la teneur destructrice du présent de la modernité. L'« étrange sectionnement du temps »[1220] que Benjamin fait émaner de la critique de Baudelaire, correspond à une interprétation du temps comme achèvement. Le temps qui « achève » est celui qui doit naître, *a posteriori* à partir de vrais jours de remémorations. Cependant avec eux l'on reste dans le domaine de la « préhistoire » et non pas encore dans celui de l'histoire[1221]. Benjamin développe, à travers la poésie lyrique de Baudelaire qui s'exerçait à mesurer la catastrophe, un tissage conceptuel qui se pose comme une propédeutique à l'histoire. Benjamin trouve chez Baudelaire, dans sa « poésie de la réification »[1222] ainsi que l'appelle Jean Lacoste, des éléments qui lui permettent et d'analyser le phénomène de la réification de l'expérience à l'époque de la modernité, et des éléments qui rendent possible, en même temps, d'affirmer la construction de la conception d'une l'expérience historique.

Fragmentaire, cette expérience se formule en partie à travers des « éléments cultuels »[1223], et en partie à partir du sentiment profond du désespoir. Le désespoir du mélancolique est à la

1219 « La masse en tant que telle, abstraction faite des différentes classes sociales qui la composent, n'a pas de signification sociale primaire. Sa signification secondaire dépend des circonstances qui président à sa formation dans chaque cas particulier. Le public d'un théâtre, une armée, la population d'une ville forment des masses qui, en tant que telles, n'appartiennent pas à une classe déterminée. Le libre marché multiplie à perte de vue ces masses, dans la mesure où chaque marchandise rassemble autour d'elle la masse de ses acheteurs. Les États totalitaires ont pris cette masse comme modèle. La « communauté nationale » cherche à expulser des individus pris isolément tout ce qui fait obstacle à leur complète dissolution dans une masse de clients. L'État, qui représente, dans cette entreprise acharnée, l'agent du capitalisme monopolistique, n'a pour seul adversaire irréductible que le prolétariat révolutionnaire. Celui-ci dissipe l'apparence de la masse par la réalité de la classe. Ni Hugo ni Baudelaire ne peuvent se trouver immédiatement à ses côtés. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 81a, 1]*, p. 387.

1220 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 188.

1221 *Ibid.*, p. 191.

1222 LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Préface,* Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 19.

mesure de la désolation du monde qu'il habite, et apparaît par des éléments d'ordre « cultuel » qui permettent de fixer la désolation sur l'expérience. La conception de l'expérience qui transparaît, chez Baudelaire oscille entre la douleur d'un monde destructeur où rien ne s'inscrit, et la déception de celui qui se sait aliéné. Cette expérience « qui tente de s'établir sans crises »[1224], celle de la remémoration, s'effectue à travers un au-delà qu'est du domaine du cultuel. Cet ailleurs ou cet autre qu'est le domaine du cultuel redéfinit à son tour les bases du contenu de la remémoration, dans laquelle ce qui est considéré comme catastrophe est mesuré à travers une forme idéalisée de « préhistoire ». Chez le poète, à la nostalgie des nuages s'opposent les douleurs de l'horloge, et le mélancolique moderne ramène ainsi toujours au présent le vol tragique de son albatros déchu. Le sentiment qui correspond à celui qui se sait aliéné est celui de la mélancolie, celui de la tristesse infinie et inconsolable de ne plus avoir de mémoire, et donc de ne trouver réfugie nulle part, pas même dans la nostalgie. Ceci correspond au sentiment de la catastrophe en permanence.

Le monde à perdu son « auréole » et le poète est obligé de se vendre[1225]. Le spleen comme sentiment qui émane de la catastrophe continuelle de la modernité présente l'état de l'expérience en tant qu'expérience vécue[1226]. Cette présentation est rendue possible par la confrontation d'une expérience vécue formulée comme rêve de temps, avec l'expérience d'un être qui tente de s'arracher à celui-ci. Ce rêve est une aperception vide de temps, ou encore évidé de temps historique. La temporalité de la nature, chez Baudelaire, réapparaît alors comme apparentée à la celle de la durée bergsonienne, comme passage continuel évidé d'une conscience réflexive. Pour Benjamin, la durée ne permet pas de poser le retour à soi comme temporalité historique, et lègue par là la découverte créatrice à l'inerte, c'est-à-dire à la nature entendue comme mouvement incessant toujours nouveau et toujours au présent. Le spleen se donne comme l'effroi de la créature spéculative qui se débat contre-nature, contre un temps vorace dans lequel rien ne s'inscrit. Le spleenétique se bat contre l'horloge, et Benjamin affirme par là que la nature a perdu son aura, et que plus aucun « souffle de préhistoire ne l'enveloppe plus »[1227].

La perte d'aura de la nature qui émerge du point de vue du spleenétique, redéfinit à son tour la conception de la préhistoire, qui se redéfinit à travers celle de l'aura[1228]. Étrangement Baudelaire cherche à se laisser entraîner par l'« avalanche » du temps de l'idéal[1229], se laisser, en somme, emporter par l'élément cultuel qui apparaît comme le dernier refuge impossible, celui de l'imaginaire, de l'aura perdue de la nature. La pensée de la catastrophe, comme perte de l'aura, surgit d'une forme allégorique et lyrique dans une expression poétique. Forme par laquelle le poète, par l'expérience nue de la douleur, orne l'expérience vécue d'une modernité,

1223 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 189.
1224 *Ibid.*, p. 189.
1225 « Chez Baudelaire, le poète déclare pour la première fois sa prétention à une valeur d'exposition. Baudelaire a été son propre imprésario. La perte d'auréole touche en tout premier lieu le poète. D'où sa mythomanie. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 222.
1226 « Elle résume toutes les « expériences vécues » qui se parent des plumes de l'expérience. Le spleen, bien au contraire, révèle l'« expérience vécue » dans toute sa nudité. Le mélancolique s'effraie de voir la terre retourner au simple état de nature. Aucun souffle de préhistoire ne l'enveloppe plus. Aucune aura. Ainsi surgit, dans le poème qu'on a déjà cité, le « goût du néant ». ». BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 196.
1227 *Ibid.*
1228 LACOSTE Jean *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 31*, p. 276.
1229 Poème : *Le goût du néant,* in *Ibid.*, p. 196.

par un chemin de croix dans lequel des « fleurs décorent chacune des stations de ce Calvaire »[1230] sous la forme d'allégories de la modernité.

B. Méditations sur la marchandise

Pour Benjamin la question de l'expression allégorique, qui ouvre sur la signification du monde des objets, se pose à travers Baudelaire comme une médiations étrange qui porte sur la ruine de la signification du monde moderne. À travers cette médiation destructrice apparaît à nouveau la question de l'aura. La physionomie de l'article de masse se dessine peu à peu entre une médiation des ruines et les fantaisies de l'inapprochable du poète. Pour Benjamin la définition de l'expérience fantasmagorique se précise à travers une singulière définition de l'aura qui émane du monde des choses créées en tant que marchandises. Nous explorerons ici des *Méditations sur la marchandise*. À travers les correspondance et la remémoration s'ébauche la question d'une évaluation du mythe au sein de l'expérience. L'article de masse dans les mains de l'allégoricien réapparaît à travers un nouveau visage. À quoi correspond la méditation de l'allégoricien ? Quelle est cette nouvelle aura de la marchandise ? De quelle manière s'exprime ce nouveau déclin de l'aura, et que signifie t-il ?

b. 1. La méditation comme le chemin de croix du mélancolique

b. 1. 1. La fantaisie des correspondances et la pensée allégorique

> Si ce sont les rêveries qui offrent les correspondances au ressouvenir, c'est la pensée qui lui consacre l'allégorie. Le ressouvenir fait se rencontrer les rêveries et la pensée.[1231]
>
> Si c'est la fantaisie qui offre au souvenir les correspondances, c'est la pensée qui lui dédie les allégories. Le souvenir fait se rencontrer les deux.[1232]

Chez Baudelaire, ainsi que le souligne Benjamin, il n'y a pas un lien directement énoncé comme tel entre la conception des « correspondances » et « l'œuvre de l'imagination allégorique »[1233]. Benjamin comprend la production sémantique de l'allégorie baudelairienne comme ayant une parenté avec le « filage ». Ce qui définit l'allégorie comme une forme d'expression au sein de laquelle la cohésion entre « significations » ressemble à la dynamique mouvante entre les « images » et le « mot » au sein des « correspondances ». L'allégorie s'affirme comme les moments où se matérialisent les intuitions mélancoliques, spleenétiques, dans des *mots* comme « les stations du chemin de croix du mélancolique »[1234].

1230 « Des fleur décorent chacune des stations de ce Calvaire. Ce sont *Les Fleurs du Mal.* », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 13*, p. 222.

1231 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 3]*, p. 360.

1232 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 17*, p. 225.

1233 « Tenter de répondre à la question de savoir s'il existe une corrélation entre les œuvres de l'imagination allégorique et les « correspondances ». Il s'agit en tout cas des deux sources tout à fait distinctes de la production de Baudelaire. Il est certain que la première contribue pour une part majeure aux qualités spécifiques de sa poésie. La connexion des significations pourrait avoir des parentés avec celle du filage. Si l'on peut distinguer chez les poètes une activité de filage et une activité de tissage, l'imagination allégorique relève de la première. - D'un autre côté, il n'est pas impossible que les correspondances jouent ici au moins un rôle marginal, dans la mesure où un mot peut évoquer une image ; l'image pourrait alors déterminer la signification du mot ou inversement le mot celle de l'image. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 24, 3]*, p. 286.

1234 « Les allégories sont les stations sur le chemin de croix du mélancolique. La place du squelette dans l'érotologie de Baudelaire. « L'élégance sans nom de l'humaine armature. ». », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 10*, p. 219.

Le mélancolique poursuit une recherche d'expression de la catastrophe qui se matérialise donc par des allégories. Cette recherche est apparentée à la recherche baroque. Cette dernière à travers la méditation mélancolique s'aventure dans une forme d'abîme sans fond, rendant à la tristesse initiale le mobile d'une descente, qui marche par marche, amène jusqu'aux entrailles de l'enfer.

Baudelaire de même que le mélancolique baroque, à travers sa « méditation », tente d'atteindre l'objet de celle-ci dans une forme de progression infinie vers l'« objet » de sa contemplation[1235]. À l'age baroque cette contemplation s'est définie comme une forme « politique » de l'interprétation historique. Dans ce contexte le chemin d'interprétation du mélancolique fait sans cesse retour sur la destinée funèbre de l'existence, ce qui estampe la réalité du mélancolique « jusqu'à l'empire du désespoir ». La méditation s'élance dans une forme d'« abîme sans fond » dans lequel aucune voie ne permet de s'évader de la destinée mortelle[1236]. Tout déchiffrement s'effectue à partir d'un dégoût profond et sans issue amenant au désespoir. L'histoire humaine, « ces grandes constellations de la chronique universelle »[1237] tout comme l'intrigue baroque, sont assimilées à la vaine volonté de la destinée des puissants pour s'extraire des « complications sataniques de l'histoire »[1238]. Réalité face à laquelle le commun des mortels, personnifié par tout le mouvement baroque de l'histoire, fait un sujet « politique ».

La « théorie de l'humeur mélancolique » permet de saisir la destinée humaine, à partir du point de vue de la réalité d'une créature spéculative mortelle, et par là comme touchant aussi la réalité des puissants, c'est-à-dire celle du prince, comme étant tout entière dominée par la puissance indéniable et inflexible de la mort. À l'age baroque cette « progression infinie » de la méditation mélancolique s'effectue par la multitude de formes que peut prendre la métamorphose du monde des choses en signifiants différents, et à partir de la mortalité comme vérité première[1239]. L'allégorie s'affirme comme la forme qui permet d'exprimer ces différentes « métamorphoses » du sens. Cependant à l'âge baroque cette forme de progression infinie du savoir est vécue comme une forme de trahison, ainsi que comme une forme de reconnaissance du mal dans la recherche de la connaissance[1240]. Le mal se révèle être « le mirage d'un royaume de la spiritualité absolue » « sans Dieu ».

1235 « Le premier trait du mélancolique, c'est la méditation profonde. Cette intention s'avance sur la route qui mène à l'objet – non : sur la voie qui est dans l'objet lui-même – avec la même lenteur et la même solennité que le cortège des puissants. L'intérêt passionné que l'on porte à la pompe des actions principales à sujet politique, qui représente en partie le désir de s'évader hors des limites de la quotidienneté vertueuse, est né pour une autre part de cette tendance de la méditation profonde à se sentir attirée par la majesté solennelle. Elle y reconnaît son rythme propre. C'est ici que s'enracine la parenté entre tristesse et ostentation, telle que l'attestent si magistralement les formations verbales du baroque ; tout comme la pensée plongée en elle-même, qui voit se dérouler sous ses yeux, comme un jeu, ces grandes constellations de la chronique universelle : elle consent à accorder quelque valeur à ce spectacle en vertu du sens que l'on peut être sûr d'y déchiffrer, mais sa répétition infinie étend le dégoût de vivre de la race des mélancoliques jusqu'à l'empire du désespoir. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 191-192.

1236 « La vaine agitation de l'intrigant était vue comme la réplique vulgaire de la contemplation passionnée, à laquelle on n'accordait en tout et pour tout que le don de délivrer le personnage de haut rang des complications sataniques de l'histoire, où le baroque ne voyait que politique. Et pourtant : l'immersion dans la pensée elle aussi ne menait que trop facilement vers un abîme sans fond. Voilà ce qu'enseigne la théorie de l'humeur mélancolique. », *Ibid.,* p. 194.

1237 *Ibid.,* p. 192.

1238 *Ibid.,* p. 194.

1239 « Semblable au roi Midas, Elle change en signifiant tout ce dont elle s'empare. La métamorphose en tous genres, tel était son élément ; et le schéma de cette métamorphose, c'était l'allégorie. », *Ibid.*, p. 316.

1240 « Le mode d'existence par excellence du mal, c'est le savoir, et non l'action. Et par conséquent, la tentation physique, au sens strictement sensuel, sous la forme de la luxure, de la goinfrerie ou de la paresse, est loin d'être l'unique, et même, à proprement parler, l'exacte et ultime fondement de son être. Celui-ci se révèle au contraire dans le mirage d'un royaume de la spiritualité absolue, c'est-à-dire sans Dieu, un royaume lié à la matière comme sa réplique symétrique, dont le mal seul permet de faire l'expérience concrète. », *Ibid.*, p. 316.

> L'humeur qui y règne c'est la tristesse, qui est à la fois la mère des allégories et leur contenu. Et c'est de lui que procèdent trois promesses primitives de Satan.[1241]

Sans rentrer dans le développement des « trois promesses primitives de Satan », nous pouvons dire que le mal à l'époque baroque est lié à la recherche de la connaissance, qui s'affirme comme une forme de spiritualité appliquée au monde matériel. Cette spiritualité est alors caractérisée comme une « réplique symétrique » à la matière. La métamorphose des signifiants et signifiés se transpose exactement au monde des choses et de la vie.

La pensée allégorique de Baudelaire

Au moment historique qui correspond à celui de l'apogée du capitalisme, le poète lyrique exprime une forme semblable à celle de la méditation de l'allégoricien de l'âge baroque. Les ruines du monde qui apparaissent entre ses mains, par le biais des remémorations, nées des correspondances entre le spleen et l'idéal, entaillent sa chair, ouvrant en lui la blessure du présent. Ce qui amène avec elle la triste méditation à se reposer sur la méditation elle-même[1242].

À partir de là l'allégoricien de la modernité, en tant que nouvelle figure du méditatif, tente de retracer le chemin qui l'amena jusqu'aux ruines. Son attention se perd « sur la réflexion qu'il a menée jadis à son sujet ». La pensée qui s'applique à cette réflexion s'apparente à celle de la méditation baroque. Pour comprendre cette similitude, il faut distinguer le travail du « penseur » de celui du « méditatif ». Le penseur pèse son objet, alors que le méditatif le transforme en ruine. L'acte de réflexion qui correspond à celui du méditatif, est double. Non seulement il pose son attention sur la forme et le contenu de l'objet qu'il tente de déchiffrer, mais aussi il s'interroge à propos de la façon dont il pose son attention sur l'objet de sa réflexion, et donc sur la forme que prend la réflexion elle-même. Dans la contemplation mélancolique, objet et sujet, ainsi que forme et contenu semblent se joindre.

Benjamin traduit la « situation du méditatif » comme se trouvant d'emblée dans le domaine de la mémoire, c'est-à-dire dans une forme de recherche qui se constitue à partir du « ressouvenir ». Benjamin affirme que le méditatif se trouve dans une situation particulière, il « aurait déjà possédé la solution du grand problème mais l'a oublié ensuite ». Le méditatif pose sa réflexion à partir de la solution retrouvée mais oubliée, dont il doit retracer le chemin inverse pour la comprendre. Un oubli initial apparaît comme constitutif de l'acte de la recherche mélancolique. Le chemin des ruines et des « fragments » semble s'imposer à la réflexion du mélancolique comme une forme de recherche qui se fait à partir d'elles, pour réussir à retracer le chemin de leur brisure, c'est-à-dire retracer le chemin de leur devenir fragment. Pour ce faire, le seul recours qu'il possède est celui de l'œuvre de la mémoire et de l'imagination, à travers ce qui constitue le « ressouvenir »[1243]. Dans le chemin de sa méditation, la ruine est première et le chemin de *réflexion* vient ensuite. Le chemin qui mène jusqu'au « fragment » représente ce qu'il a « oublié » et qu'il s'efforce de retracer.

1241 *Ibid.*

1242 « Ce qui distingue radicalement le méditatif du penseur, c'est qu'il ne médite pas seulement sur une chose, mais sur sa propre réflexion à ce sujet. La situation du méditatif est celle d'un homme qui a déjà possédé la solution du grand problème mais l'a oubliée ensuite. Et maintenant il médite, moins sur la chose que sur la réflexion qu'il a menée jadis à son sujet. La pensée du méditatif est donc placée sous le signe du ressouvenir. Le méditatif et l'allégoricien sont faits du même bois. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 79a, 1]*, p. 384.

1243 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 79a, 1]*p. 384.

> Le méditatif dont le regard, terrorisé, tombe sur le fragment dans sa main, devient allégoricien[1244]

Le méditatif « devient » allégoricien, nous dit Benjamin, quand il traduit en pensée, en mots, en ruines, ce qui correspond aux données des « correspondances ». Les données des correspondances sont donc comprises ici en tant que données de la rêverie et de la « fantaisie »[1245]. L'élément cultuel traduit par le spleen apparaît aux yeux de l'allégoricien sous l'aspect du « fragment » ou de la ruine. Le « ressouvenir » semble se poser comme une forme proche de la *remémoration.* Si la remémoration baudelairienne peut être définie comme le « souvenir » à travers lequel la pensée et la fantaisie se rencontrent[1246], alors c'est à travers l'expression lyrique de la catastrophe, chez Baudelaire, que Benjamin retrouve une forme de chemin pour joindre réflexion et « sensibilité »[1247]. Cette tentative se traduit par une « tension » qui fonde le rapport entre le contenu des « correspondances » et celui des « allégories ».

> Dans la théorie de l'art de Baudelaire, le thème du choc n'intervient pas seulement comme maxime de la prosodie. Le même thème est à l'œuvre, au contraire, lorsque Baudelaire s'approche de la théorie de Poe concernant l'importance de la « surprise » dans l'œuvre d'art. - Dans une autre perspective, le thème du choc apparaît dans le « rire sarcastique de l'enfer » qui arrache l'allégoricien terrorisé à ses méditations.[1248]

Aux « correspondances » se rapportent les éléments sensibles, les *sentiments* produit par la catastrophe, comme celui du spleen ou encore celui de la nostalgie dans l'idéal ; aux « allégories » viennent se joindre les éléments liés à la « méditation » en tant que telle, comme sa forme d'expression, matérialisation qui permet de retracer leur éclosion. Cependant, selon Benjamin, Baudelaire n'affirme pas une forme de corrélation entre ces deux « idées spéculatives »[1249] inhérentes à sa poésie.

Le calvaire spleenétique se matérialise dans des allégories qui expriment, *filent,* ou encore qui manufacturent le fil, avec lequel se *tissent* les liens créés à travers les « correspondances »[1250]. L'allégorie, en tant qu'expression par laquelle « la connexion des signifiants » est multiple, permet d'exprimer l'aspect contradictoire et changeant du contenu des « correspondances », tout en préservant une forme infinie de réflexion qui permet à son tour de préserver le fait même de l'essence mouvante à laquelle elles s'appliquent.

1244 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 235.

1245 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 3]*, p. 360.

1246 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 17*, p. 225.

1247 « La base décisive de la production de Baudelaire est la tension qui caractérise chez lui le rapport entre une « sensitivité » extrêmement aiguë et une contemplation extrêmement concentrée. Ce rapport se retrouve, sur le plan de la théorie, entre la doctrine des correspondances et la doctrine de l'allégorie. Baudelaire n'a jamais fait la moindre tentative pour établir une quelconque relation entre ces deux idées spéculatives si importantes pour lui. Sa poésie jaillit de la coopération de ces tendances qui lui étaient naturelles. Ce qui fut repris plus tard (Pechméja) et se continua dans la poésie pure était l'aspect sensitif de son génie propre. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 24*, p. 232.

1248 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 90, 3]*, p. 400.

1249 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 24*, p. 232.

1250 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 24, 3]*, p. 286.

Le ressouvenir du méditatif et la forme de l'objet devenu marchandise

Benjamin affirme que le contenu du ressouvenir se compose, pour l'allégoricien de la modernité, de « la masse désordonnée du savoir mort »[1251]. Le méditatif conçoit « le savoir humain », à travers sa méditation, comme quelque chose de « fragmentaire ». La connaissance humaine se définit, dans son imperfection et inachèvement, comme de « morceaux arbitrairement découpés ». Le méditatif, collectionneur chaotique de morceaux brisés, juxtapose ces morceaux en vue de faire jaillir imprévisiblement du sens en construisant des images avec eux[1252]. La reconstitution que suppose l'allégorie correspond alors à une construction de sens dont le présupposé initial est celui d'une forme d'imprévisibilité qui naît d'une méditation entre des objets, ces derniers pouvant être des images et des significations qui n'ont pas de « médiation naturelle entre les deux ». Le lien entre l'« image » et la « signification » qu'établit l'allégoricien de la modernité est un chemin ouvertement artificiel et prémédité, et qui n'existe pas à l'état naturel mais est de toutes pièces créé.

Benjamin fait cependant un parallèle entre « la marchandise et le prix » avec la forme à travers laquelle le méditatif définit des liens entre les objets de sa connaissance[1253]. Benjamin soutient que cette forme de « médiation » *artificielle* entre « image » et « signification », qui s'affirme chez le méditatif, correspond aussi à la manière dont la marchandise établit un lien entre l'objet et « le prix ». Les objets devenus marchandises, correspondent à un « amas confus », un entassement de choses pour lesquelles nulle signification ou image n'est une médiation naturelle. La « médiation » artificielle, comme conciliation ou arbitrage entre la « marchandise » et son « prix », est ici considérée dans les termes d'« arguties métaphysiques auxquelles la marchandise se complaît ». S'affirme alors dans la forme marchandise une imprévisibilité propre à la donation de valeur à l'objet marchand. Le statut « métaphysique » de la marchandise s'apparente à celui de « l'objet dans son existence allégorique »[1254]. De la même manière que la « signification » de l'objet pour l'allégoricien répond aux conditions que lui impose la forme de sa recherche, l'objet devenu marchandise répond lui aussi à une forme non-nécessaire, artificielle et mouvante de la donation de sens.

Benjamin affirme que « la signification de la marchandise, c'est son prix »[1255]. Le prix, en tant que forme abstraite de la valeur, permet à son tour d'attribuer à la marchandise des significations multiples. Ici « l'âme de la marchandise », sa structure interne, apparaît comme

1251 « Le ressouvenir du méditatif dispose de la masse désordonnée du savoir mort. Pour lui, le savoir humain est fragmentaire en un sens particulièrement prégnant : il ressemble à l'amas de morceaux arbitrairement découpés avec lesquels on construit un puzzle. Une époque qui est ennemie de la méditation en a conservé le geste dans le puzzle. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 80, 2] [J, 80a, 1]*, p. 385.

1252 « Ce geste est, en particulier, le geste de l'allégoricien qui prend ici ou là un morceau dans l'amas confus que son savoir met à sa disposition, pose ce morceau à côté d'un autre et essaie de les faire aller ensemble : telle signification avec telle image, telle image avec telle signification. On ne peut jamais prévoir le résultat, car il n'y a pas de médiation naturelle entre les deux. », *Ibid*.

1253 « Mais il en va de même avec la marchandise et le prix. Les arguties métaphysiques auxquelles la marchandise se complaît d'après Marx sont d'abord les arguties de la formation du prix. Pourquoi telle marchandise a tel prix, c'est ce qu'on ne peut jamais vraiment voir, ni au cours de la fabrication de la marchandise, ni, plus tard, lorsqu'elle arrive sur le marché. », *Ibid.*

1254 « Or, il en va tout a fait de même pour l'objet dans son existence allégorique. Aucune fée n'a déterminé à sa naissance la signification que l'esprit pénétrant de l'allégoricien allait lui attribuer, et dès qu'il a acquis cette signification, on peut à tout moment lui en substituer une autre. », *Ibid.*

1255 « Les modes de signification changent presque aussi vite que le prix des marchandises. De fait, la signification de la marchandise, c'est son prix ; en tant que marchandise, elle n'en a pas d'autre. C'est pour cette raison que l'allégoricien est dans son élément avec la marchandise. Comme le flâneur, il s'est identifié <*eingefühl*> à l'âme de la marchandise ; comme allégoricien, il retrouve l'objet de sa méditation – la signification – dans l'étiquette avec laquelle la marchandise se vend au marché à un prix déterminé. », *Ibid.*

celle un objet qui se transforme en un *réservoir ouvert* et *vide* toujours prêt à accueillir une donation de signification nouvelle. Cette forme ouverte et mouvante contribue à une destruction de la signification sociale de l'objet, plutôt qu'à une construction de celle-ci. Pour Benjamin « [l]e monde dans l'intimité » auquel fait pénétrer le caractère ouvert de l'objet devenu marchandise correspond à une intimité avec l'infernal[1256]. L'objet devenu réservoir ouvert et vide, l'est du fait de ne plus appartenir à un univers sémantique qui naît de rapports sociaux, et qui permet de les faire renaître à leur tour dans les mêmes conditions. L'objet est un réservoir vide car il n'est qu'un « prix », car la valeur d'échange marchande tend à détruire dans l'objet ce qui rend possible de rentrer en contact par l'objet avec un monde de « l'intimité », cette dernière entendue comme une forme *amicale* et l'on suppose sociale du rapport aux choses. Tel est l'« enfer » qui s'affirme et « se déchaîne » comme une tempête dans la structure même de ce qui constitue les objets devenus marchandises.

C'est particulièrement « le prix », comme donation de valeur unique, des marchandises, qui rendent celles-ci des formes vides et ouvertes, ainsi que des morceaux brisés de rapports sociaux, des ruines, raisons pour lesquelles le méditatif peut de se rapporter librement à elles. Le monde des marchandises digère les objets, les détruit et les évide de la même manière que le fait la méditation du mélancolique à l'âge baroque, mais avec une volonté certes différente. Dans la modernité le monde d'objets que constituent les marchandises se rapporte à la méditation de l'allégoricien comme préalablement évidé et ouvert, dans ces conditions le contenu du « ressouvenir » apparaît alors déjà comme une forme analogue à celle d'un objet purement allégorique. L'objet est déjà constitué par « la masse désordonnée du savoir mort » que lui offrent et son expérience vécue et la multiplicité de significations possibles que peuvent lui attribuer son imagination. Le « ressouvenir » de la marchandise repose préalablement sur le présupposé de la destruction de l'unité et de l'univocité entre image et signification.

Patrimoine allégorique, correspondances et nature, ressouvenir et expérience vécue

Benjamin affirme que le « ressouvenir de l'expérience vécue » permet de dépasser l'opposition qui existe, chez Baudelaire, entre la « nature » et les « correspondances »[1257]. L'analyse allégorique de la forme valeur de l'objet devenu marchandise, comme un réservoir à significations, permet de mieux comprendre comment « les impressions sont détachées dans le ressouvenir de l'expérience vécue ». Les marchandises, par la méditation allégorique, sont d'emblée considérées comme des ruines d'objet, ce qui permet de saisir l'abstraction du prix en elles comme destruction et attribution de valeur. L'expérience vécue de l'objet se détache de la pure valeur pour rendre possible de saisir les significations et médiations artificielles comme des donations de sens qui font apparaître l'enfer de la marchandise, et non pas les virtualités infinies d'un objet qui reflète son caractère social.

Benjamin définit le « ressouvenir » comme le « milieu » dans lequel ont lieu les « correspondances » baudelairiennes[1258]. Les « correspondances » en tant qu'expériences

1256 « Le monde dans l'intimité duquel cette toute nouvelle signification le fait pénétrer, n'est pas devenu un monde plus amical. Un enfer se déchaîne dans l'âme de la marchandise, qui trouve pourtant en apparence sa paix dans le prix. », *Ibid.*

1257 « Il y a entre la théorie des correspondances naturelles et le renoncement à la nature une contradiction qui se résout lorsque les impressions sont détachées dans le ressouvenir de l'expérience vécue. Alors, l'expérience qui était renfermée en elles se libère et peut être jointe au patrimoine allégorique. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 5]*, p. 361.

1258 « Ce serait une erreur de considérer l'expérience renfermée dans les « correspondances » comme le simple pendant de certaines expérimentations réalisées dans des laboratoires de psychologie avec la synesthésie (l'audition des couleurs et la perception visuelle des sons). Ce qui importe chez Baudelaire, ce sont moins les réactions bien connues, dont la critique

synesthésiques sont alors considérées à partir de l'origine du « ressouvenir ». Les origines du « ressouvenir » baudelairien s'énoncent à partir du domaine de la « vie antérieure », l'élément cultuel et sublimatoire du spleen. C'est à travers les éléments cultuels que le méditatif face aux ruines de la modernité mesure les ruines que sont les objets devenus marchandise. Le méditatif moderne établit l'attribution de significations à travers des données qui s'affirment comme étant de l'ordre de l'imaginaire et de la mémoire en tant que remémoration. L'attribution de signification s'effectue alors à partir des remémorations, attirées par l'expérience vécue et retraduites en tant que « ressouvenir ».

Le milieu qu'est le « ressouvenir » est une forme indistincte d'expérience, de souvenir et de mémoire. La part de mémoire inscrite dans le ressouvenir baudelairien semble correspondre à un choix méthodologique de sélection historique de l'objet poétique. Benjamin affirme que dans la poésie de Baudelaire les objets à travers lesquels s'exprime le « ressouvenir » sont des objets qui ont vieilli, « qui ont fait leur temps »[1259]. Ces objets à travers la perspective allégorique se transforment en « réceptacles inépuisables de ressouvenirs ». L'on voit alors réapparaître la valeur du « suranné » retranscrite cette fois-ci par Benjamin en une variation qui s'exprime comme figure de l'« immémorial ». Les choses démodées, les « vieilles femmes », les « défuntes années », les « roses fanées » correspondent dans le ressouvenir avec les marchandises. Dans le ressouvenir l'« immémorial » permet d'évaluer ce qui n'a plus de temps inscrit en lui ; et le « suranné » apparaît comme la mesure à travers laquelle l'objet évidé peut apparaître comme tel.

b. 1. 2. Le génie baudelairien et Saturne

Le rire est une articulation mise en pièces.[1260]

La quête de la spiritualité baroque, qui correspond à celle du monde de l'ici-bas des créatures spéculatives, s'effectue à travers la profonde tristesse de la destinée mortelle. Le seul « salut » possible de « la nature » s'exprime alors par une interprétation allégorique[1261]. Car l'expression allégorique épouse la matérialité de la nature en s'essayant comme une pensée qui se veut tout aussi matérielle et mouvante que celle-ci. Au cours du XIX^{ème} siècle, le regard du poète lyrique de la modernité urbaine naissante perçoit la matérialité aussi à travers le sentiment de la mélancolie, mais cette fois-ci inspiré par des correspondances. Aux remémorations baudelairiennes s'accorde la tristesse extrême produite par la méditation de l'objet du poète lyrique à l'apogée du capitalisme, la marchandise.

La méditation que les poètes baroques portent sur leurs objets est inspirée par le dualisme entre la matérialité et la spiritualité des objets. À partir de la mélancolie produite

---

d'art des snobs ou des beaux esprits a tant fait cas, que l'élément, le milieu dans lequel ces réactions ont lieu. Ce milieu, c'est le ressouvenir, qui a eu chez Baudelaire une densité inhabituelle. Ces données des sens qui sont en correspondance correspondent au sein de ce milieu, elles sont lourdes de ressouvenirs qui affluent avec une telle densité qu'ils semblent provenir non de cette vie-ci, mais d'une « vie antérieure » plus vaste et plus ample. C'est à elle, à cette « vie antérieure » que font allusions les « regards familiers » qu'ont ces expériences pour celui qui les fait. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 79, 6]*, p. 383-384.

1259 « « Suranné » et « immémorial » vont ensemble chez Baudelaire. Les <choses> qui ont fait leur temps sont devenues des réceptacles inépuisables de ressouvenirs. C'est ainsi que les vieilles femmes apparaissent dans la poésie de Baudelaire (« Les Petites Vieilles »), comme les défuntes années (« Recueillement »), et le poète se compare lui-même à un « vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannés ». (« Spleen », II.). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 71, 2]*, p. 370.

1260 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 54, 1]*, p. 338.

1261 « D'un autre côté, plus la nature et l'Antiquité étaient ressenties comme chargées de culpabilité, plus leur interprétation allégorique s'imposait obligatoirement comme le seul salut qui puisse être envisagé malgré tout. Car au milieu de cette dévalorisation voulue de l'objet, l'intention mélancolique reste néanmoins singulièrement fidèle à son caractère de chose. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 309.

par l'état de créature et de l'inconnaissabilité de la nature, l'allégoricien tente de refaire le chemin brisée de la signification entre ces deux réalités. Le génie, à l'âge baroque correspond à la quête de ceux qui veulent surprendre Saturne pour lui dérober le savoir de la nature, sans être aperçus par lui[1262]. Le génie de Baudelaire s'exprime, selon Benjamin, par cette même tentative. On trouve alors chez Baudelaire une forme héroïque de la mélancolie, sous la forme d'une réinterprétation de la « *Melencolia* « *illa heroica* » » propre au baroque.

Cette mélancolie héroïque s'exprime, chez le poète du XIX^{ème} siècle, dans la figure revisitée de Saturne transformée dans celle du cadran maléfique et moqueur de l'Horloge[1263]. Tournure qui ne reste pas seulement dans une présentation emblématique du « cadavre », mais s'amplifie dans une pensée des objets spiritualisés, que sont les marchandises. À travers la remémoration, qui rappelons-le, se définit comme un espace sémantique où se joignent l'imaginaire allégorique et les correspondances, ainsi que la méditation et la sensibilité posées sur l'objet devenu marchandise, la marchandise est redéfinie. La « remémoration » apparaît comme le « chemin de métamorphose de la marchandise pour le collectionneur ». Le *tissage* sémantique à l'intérieur des allégories est analogue à la structure interne de la marchandise comme objet illusoire et réel, ainsi que comme objet de désir et de crainte. Le génie allégorique de Baudelaire consiste dans une tentative pour dérober la connaissance au temps infernal de la marchandise sans se laisser happer par celle-ci. Temporalité infernale qui anéantit et transfigure tout sur son passage sans rien laisser s'y inscrire dans les objets.

À l'âge baroque le génie allégorique porte son intérêt « vers le monde créé des choses »[1264]. La pensée qui s'effectue à travers des emblèmes s'affirme comme une recherche autour de la connaissance des objets crées. La dépouille cadavérique chosifiée, le cadavre comme « emblème », est présenté alors comme la seule expression humaine pouvant être contenue dans les choses. Le méditatif se montre alors comme *trahissant* le monde des hommes pour s'engager et sauver celui des objets, par « amour au savoir »[1265]. La recherche d'une compréhension de la spiritualité de la matière est le principe moteur de la recherche allégorique baroque. La « matière » pour le méditatif, siège du diabolique, est une forme profane et périlleuse de connaissance[1266]. L'on croit à l'époque que de cette quête peut émaner de l'objet, à tout moment, le diable en personne. Son rire défiant et comique s'oppose à la tragédie mélancolique inhérente à l'expression allégorique, tout comme la matière spiritualisée et gaie s'oppose à la nature muette et inconnaissable, qui inspire la « tristesse terrestre » des créatures spéculatives[1267].

1262 « Mais pour cette époque, où l'on s'efforçait de découvrir à tout prix les forces occultes de la connaissance de la nature, l'image du mélancolique posait la question de savoir comment il serait possible de surprendre Saturne et de lui dérober les forces des esprits, sans toutefois succomber à la folie. Il s'agissait de séparer la mélancolie sublime, *Melencolia « illa hérioca »*, celle de Marsile Ficin et de Melanchthon, de la mélancolie commune et néfaste. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 206.

1263 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 44*, p. 250.

1264 « Si l'intention allégorique se tourne vers le monde créé des choses, vers ce qui est mort ou tout au plus à demi vivant, l'homme n'entre pas dans son champ de vision. Si elle s'attache uniquement aux emblèmes, un retournement, un salut n'est pas impensable. Mais il peut arriver qu'au mépris de tout déguisement emblématique, la face grimaçante du diable, dans sa vivacité et sa nudité triomphale, surgisse à visage découvert du sein de la terre devant les yeux de l'allégoriste. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 312.

1265 « La mélancolie trahit le monde pour l'amour du savoir. Mais en s'abîmant sans relâche dans sa méditation, elle recueille les objets morts dans sa contemplation pour les sauver. », *Ibid.,* p. 213-214.

1266 « C'est le Moyen Âge qui le premier a gravé les traits aigus, acérés de Satan sur la tête primitivement plus grande du démon antique. La matière, qui selon la gnose manichéenne a été créée en vue de « détartariser » le monde, et qui est donc destinée à recueillir le diabolique, afin que le monde se trouve purifié après l'avoir éliminée, se souvient, en la personne du diable, qu'elle est issue du Tartare ; et elle oppose une attitude de défi à sa « signification » allégorique, et de dérision à tous ceux qui s'imaginent pouvoir l'étudier impunément dans les profondeurs. », *Ibid.,* p. 312.

1267 « Ainsi, de même que la tristesse terrestre appartient à l'allégorèse, la gaîté infernale appartient à sa nostalgie, que le triomphe de la matière réduit à néant. D'où le comique infernal de l'intrigant, son intellectualité, sa connaissance de la

Le rire infernal s'exprime comme l'élément nostalgique de la « tristesse terrestre ». Chez Baudelaire le « rire satanique »[1268] s'apparente au rire infernal de la matière spiritualisée du méditatif à l'âge baroque. La pensée allégorique, qui s'efforce de penser à travers des emblèmes, réapparaît à l'age de la modernité à travers celui de la marchandise.

> C'est justement dans le rire, par un travestissement suprêmement excentrique, que la matière reçoit une surabondance d'esprit. Elle est tellement spiritualisée qu'elle excède le langage. Elle aspire à s'élever encore plus haut et finit dans un éclat de rire strident. Quelle que soit l'impression de bestialité qu'elle donne de l'extérieur, la déraison intérieure n'a conscience d'elle que comme spiritualité.[1269]

Le « rire » des objets baroques est conçu comme une expression de la matière qui « reçoit une surabondance d'esprit », ce qui repose la question de la définition de l'objet à travers les limites d'une forme de subjectivité. L'*excès* de signification, comme une forme de « spiritualisation » de la matière, pose la détermination d'un sujet comme directement contenue dans les objet de sa pensée. Les frontières entre le sujet et l'objet de la connaissance s'expriment, à travers l'expression allégorique baroque, dans une forme floue, dans laquelle la matière semble revêtir une forme de subjectivité, et le sujet semble se pétrifier, l'un et l'autre faisant alors partie d'un rapport ambigu. Dans le « rire satanique » s'exprime la dernière instance de la transformation allégorique de la matière, la dernière marche de la descente aux enfers de l'univers des mélancoliques baroques.

Le caractère héroïque de la recherche à l'age baroque, ainsi que la conception du génie allégorique s'affirment comme une forme de défiance contre les puissances démoniaques et surnaturelles des dieux de la nature[1270]. Saturne, en héritage de la Renaissance, est conçu contradictoirement comme un dieu terrible et bienfaiteur[1271]. La conception de Saturne, « maître des saisons », devient peu à peu celle du moissonneur du « genre humain », et fait incarner chez les hommes le sentiment de la crainte de la mort, ainsi que l'incessante marche funèbre de toute existence vers son extinction[1272]. Saturne, le dieux « des extrêmes », « le *daimon* des oppositions »[1273], émerge comme l'expression théologique de la destiné humaine se jouant au centre de la problématique du mélancolique. La mélancolie ressort, tout comme les sentiments et actions inspirés par la crainte et l'admiration envers Saturne, c'est-à-dire

---

signification. La créature muette est en mesure d'espérer le salut par le signifié. La versatilité rusée de l'homme s'exprime elle-même, et tandis que par le calcul le plus dépravé elle donne un aspect humain à sa nature matérielle, dans la conscience que le personnage a de soi, elle oppose à l'allégorie le rire sardonique de l'enfer. Certes, le mutisme de la matière est ainsi surmonté. », *Ibid.,* p. 312-313.

1268 « « L'essence du rire » ne contient rien d'autre que la théorie du rire satanique. Baudelaire va même jusqu'à juger le sourire à partir du rire satanique. Ses contemporains ont souvent souligné ce qu'il y avait d'effrayant dans sa façon de rire. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 32*, p. 239.

1269 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 313.

1270 « Pour la Renaissance, qui accomplit la transformation de la mélancolie saturnienne dans le sens d'une théorie du génie plus radicalement encore que ne l'avait jamais fait la pensée antique, « la crainte de Saturne […] était le point central de la croyance astrologique », selon l'expression de Warburg. », [WARBURG Abi, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, Heidelberg, 1920 (*Sitzungsbeichte der Heidelberger Akademie des Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. 1920. 26. Abhandlung*), p. 24], in BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 206.

1271 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985, p. 206.

1272 « Le maître des saisons, « le dieu grec du temps et le démon romain des semailles » sont devenus la Faucheuse, dont la faux ne moissonne plus le blé en herbe mais le genre humain, de même que ce n'est plus le cycle de l'année avec l'alternance des semailles, des moissons et de la jachère hivernale qui régit le temps, mais la course impitoyable de toute vie vers la mort. », *Ibid.*

1273 « Comme la mélancolie, Saturne, le *daimon* des oppositions, confère à l'âme d'une part l'inertie et l'indifférence, d'autre part la faculté de l'intelligence et de la contemplation. », [PANOFSKY, Erwin, et SAXL, Fritz, *Dürers* Melencolia I. *Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Berlin, 1923 (*Studien des Bibliotek Warburg*), p. 18-19.] *in* BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 204.

tout autant comme moteur de l'« inertie et l'indifférence », ainsi que comme « faculté de l'intelligence et de la contemplation ». La « dialectique saturnienne » qui correspond à l'oscillation exprimée à travers « la structure interne de l'idée mythologique de Chronos », comme destiné tragique et comme roi des secrets de la nature resurgit chez le mélancolique. Le destin du dieu de l'élément froid est doublement problématique, « roi de l'âge d'or » et dieu « détrôné »[1274], ce dernier tourne les hommes vers la matérialité la plus simple et vers la spiritualité la plus complexe[1275]. Inspirée par Saturne, la méditation de la créature oscille entre la bestialité et la béatitude, et le mélancolique se retrouve en esclave du monde des « profondeurs » de la matière spiritualisée[1276].

À l'âge baroque, à travers la quête des profondeurs du savoir, se présentent deux formes de mélancolie. L'une « néfaste » et destructrice, *acedia* et folie, et l'autre héroïque, « mélancolie sublime »[1277]. Le génie s'affirme comme forme mélancolique qui au-delà de l'immobilisme et de l'impuissance, tente de réussir sans sombrer dans la « folie », à découvrir « les forces occultes de la connaissance de la nature ». Ce qui permet de comprendre la particularité du génie héroïque de la recherche lyrique de Baudelaire, comme une recherche des secrets inhérents aux objets du monde moderne devenus marchandise sans succomber au spleen, produit par chronos, résurgence du dieu antique transfiguré en horloge. Cette quête se manifeste, chez Baudelaire, selon Benjamin, par « la forme sublime sous laquelle le démonique se manifeste », c'est-à-dire à travers la manière dont se présente la spiritualité de la matière devenue marchandise pour le poète[1278]. Chez Baudelaire la marchandise émerge sous ses traits démoniques. La mélancolie qui se traduit dans le spleen est le sentiment d'une créature doublement condamnée, et par sa condition mortelle et par celle de l'objet qui la condamne. L'objet qui condamne le spleenétique à ne pas admettre sa propre condition, est ce qui inspire le chemin de recherche comme méditation de l'origine des fragments de ce qui reste des objets devenus marchandises. Le spleen apparaît alors comme « la forme vile et barbare » sous laquelle se présente la marchandise comme la nouvelle figure de l'objet pour le méditatif de la modernité.

Ceci fait émerger une dialectique de la mélancolie, qui, de l'impuissance doit pouvoir surgir comme mélancolie sublime pour permettre une connaissance de la nature de l'objet, et de la nature qu'est devenu le monde des objets. Benjamin considère que Baudelaire réussit un tour de force vis-à-vis de la mélancolie à partir de la réinterprétation du sentiment lié à l'objet comme destruction du sujet[1279]. Il attribue cette réinterprétation de la mélancolie, à partir d'une transposition du sentiment mélancolique comme conscience de « l'aliénation de soi ». Il s'agit d'une pensée qui transforme l'impuissance liée au mode destructeur de l'objet en une

1274 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 1985, p. 204-205.

1275 « « Jacopo della Lana, le commentateur de Dante, […] a encore développé cette antithèse immanente et l'a expliquée avec beaucoup de finesse, en exposant que Saturne, de par sa qualité d'astre lourd froid et sec, produit des hommes entièrement tournés vers les choses matérielles, aptes seulement aux durs travaux de la terre – mais à l'inverse, de part sa positions d'astre le plus élevé, il produit les *religiosi contemplativi,* entièrement tournés vers les choses de l'esprit, détachés de toute forme de vie terrestre. », [PANOFSKY, Erwin, et SAXL, Fritz, *Dürers* Melencolia I. *Eine quellen und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Berlin, 1923 (*Studien des Bibliotek Warburg*), p. 14.], in BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand,* p. 205.

1276 « Car toute la sagesse du mélancolique est l'esclave de la profondeur ; il l'acquiert en se plongeant dans la vie des choses créées et il est sourd à toute révélation. Tout ce qui est saturnien renvoie aux profondeurs de la terre, et c'est à cela que se reconnaît la nature de l'ancien dieu des semailles. », *Ibid.,* p. 208.

1277 *Ibid.*, p. 206

1278 « L'héroïque chez Baudelaire est la forme sublime sous laquelle le démonique se manifeste, et le spleen la forme vile et barbare. Il faut bien entendu déchiffrer ces catégories de son « esthétique ». Elles ne doivent pas rester intactes. L'héroïque se rattache à l'Antiquité latine. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 228.

1279 « Le ferment nouveau qui, pénétrant dans le *taedium vitae*, le transforme en spleen, est l'aliénation à soi-même. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67a, 4]*, p. 363.

conscience des effets de celui-ci sur le sujet connaissant. La méditation baudelairienne, s'établit à partir d'une expérience vécue du choc de la modernité, et s'affirme comme une recherche du « ricanement de l'enfer »[1280]. Une forme de recherche du « choc » en vue d'une retranscription allégorique de celui-ci[1281]. Baudelaire recherche à mettre en évidence « la rigidité cadavérique » qui envahit le monde[1282]. Pour Baudelaire cette « rigidité » est le propre d'une « foi dans le progrès » contre laquelle il cherche à s'opposer[1283].

L'appareil de la destruction : le monde des ruines de la modernité

Cette « haine » liée à « la foi dans le progrès » permet de mieux saisir la volonté destructive de l'allégorie baudelairienne. Il ne s'agit donc pas de « se mesurer » au progrès mais de s'opposer à la forme de pensée qu'il inspire et qui le soutient. Pour Benjamin l'allégorie baudelairienne s'affirme comme rendant visible le monde d'apparences lié au progrès[1284]. Ce qui à son tour rend manifeste une forme de « violence » qui se pose comme « nécessaire » au démantèlement des apparences liées à l'idéal du progrès. Chez Baudelaire les emblèmes contribuent à exprimer cette nécessité[1285]. Selon Benjamin, la « machinerie » des emblèmes baudelairiens en tant qu'appareil de la destruction des apparences se rapportent au « chiffre des forces productives ». Les allégories baudelairiennes s'affirment comme un mécanisme expressif dont le milieu ambiant est celui d'une destruction des apparences[1286].

Cependant l'allégorie s'attache à « la fugacité éternelle »[1287]. L'« appareil sanglant de la destruction » tend alors à rendre manifeste le lien, au sein de l'expérience allégorique, entre les ruines et la brièveté. L'allégorie par sa machinerie expressive, produit une destruction de l'objet. Celui-ci se révèle dans toute sa puissance, chez Baudelaire, dans la figure de « la prostituée » en tant que matière ou objet spiritualisé[1288]. Cette machinerie destructrice de l'objet devenu marchandise est « l'appareil éparpillé aux pieds de la prostituée qui a hérité des pleins pouvoirs de l'allégorie baroque ». Le propre de la machinerie allégorique est une forme de destruction qui permet de balayer l'unité du monde des choses et des choses en tant que telles. Le poème de Baudelaire intitulé « La destruction » témoigne, pour Benjamin, du pouvoir de transmutation et de bouleversement inhérent à l'allégorie. L'allégorie morcelle le monde et les objets, détruisant leur unité, l'objet devient un champ de « fragments défigurés et mis en pièces ». Le fractionnement du monde des objets rend possible en retour de faire entrer au sein des fragments des significations nouvelles. Selon Benjamin Baudelaire voit le

1280 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 54a, 4]*, p. 338.
1281 « La caractéristique de l'héroïsme chez Baudelaire vivre au cœur de l'irréalité (de l'illusion). À cela vient s'ajouter le fait que Baudelaire n'a pas connu la nostalgie. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 22*, p. 230.
1282 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 58, 6]*, p. 347.
1283 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 40*, p. 247.
1284 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 55a, 3]*, p. 342.
1285 « La machinerie devient chez Baudelaire le chiffre des forces productives. Le squelette en particulier est une machinerie de ce genre, et pas la moindre. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 36*, p. 244.
1286 « « L'appareil sanglant de la Destruction » est le halo de l'allégorie. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 65a, 4]*, p. 360.
1287 « L'expérience de l'allégorie qui s'attache aux ruines est véritablement celle de la fugacité éternelle. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67, 4]*, p. 362.
1288 « L'appareil sanglant de la Destruction », c'est – dans la chambre la plus secrète de la poésie de Baudelaire - l'appareil éparpillé aux pieds de la prostituée qui a hérité des pleins pouvoirs de l'allégorie baroque. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 27*, p. 235.

travail poétique et allégorique, « l'atelier de l'art lui-même » s'affirmant pour lui « comme un lieu de confusion »[1289].

Benjamin considère que « l'intention allégorique » permet de scinder au sein des objets ce qui revient aux « corrélations ordinaires de la vie » et à l'objet lui-même[1290]. En ruinant l'unité entre l'objet et sa signification, l'allégorie remplit un double rôle : l'unité est « brisée » et en même temps « conservée ». Par sa transfiguration en ruine l'objet est « mis en pièces et conservé »[1291]. Pour Benjamin la machinerie allégorique chez Baudelaire s'attache à une destruction des apparences, et pour Jean Lacoste, Benjamin s'attache lui aussi à une destruction des apparences semblable à celle de l'intention allégorique que l'on retrouve chez Baudelaire[1292]. De quelle façon l'appareil destructeur inhérent à l'intention allégorique tardive permet t-il en même temps d'effectuer un sauvetage de l'objet ? Et comment ce sauvetage réapparaît-il au sein de la constitution de l'objet historique ?

b. 2. L'aura de la marchandise

b. 2. 1. Physionomie de la marchandise

Benjamin considère qu'au cours du stade de développement de la modernité dans lequel vécut Baudelaire, la nature environnante se transforme en un « monde d'objets », produits à partir d'une volonté économique destructrice. La nature prend, dans les termes de Benjamin, « de façon toujours plus brutale l'expression de la marchandise »[1293]. L'expression de ce « monde d'objets » est assurée comme dans l'exemple de la « publicité ». Dans celle-ci le caractère « marchand » apparaît rappelé incessamment, et donc publiquement, mais comme un forme valeur qui ne s'exprime pas comme telle. La publicité affiche la valeur de l'objet représentée de façon brouillée, et tend à signifier une multiplicité de signifiants pour un même objet, mais en omettant délibérément « le caractère marchand des choses ». Il s'agit

1289 « Baudelaire voit l'atelier de l'art lui-même [comme un lieu de confusion], comme l'« appareil de la destruction » que les allégoristes aiment représenter. On lit dans les notes pour une préface à la troisième édition des *Fleurs du Mal* dont Baudelaire avait eu le projet : « Montre-t-on au public … les mécanismes des trucs ? … Lui révèle-t-on toutes les loques, les fards, les poulies, les chaînes, les repentirs, les épreuves barbouillées, bref, toutes les horreurs qui composent le sanctuaire de l'art ? Ch. Baudelaire, Œuvres, I, p. 582. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 56, 4]*, p. 343.

1290 « Une chose que l'intention allégorique vient frapper se trouve séparée des corrélations ordinaires de la vie : elle est à la fois brisée et conservée. L'allégorie s'attache aux ruines. Elle offre l'image de l'agitation figée. L'impulsion destructrice chez Baudelaire n'est jamais intéressée par abolition de ce qui lui échoit. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 13*, p. 222.

1291 « L'objet frappé par l'intention allégorique est détaché des corrélations de la vie ; il est à la fois mis en pièces et conservé. L'allégorie s'accroche aux ruines. L'élan destructeur de Baudelaire n'est jamais intéressé par l'abolition de ce sur quoi il se porte. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 56, 1]*, p. 343.

1292 « L'œuvre d'art s'apparente, dans la tradition idéaliste, à un objet de culte, c'est l'incarnation visible d'une Idée divine, la belle totalité où l'idéal s'exprime. Telle est l'apparence que Benjamin veut détruire. Le critique, en effet, a pour tâche de manifester la vérité dans l'œuvre par un art singulier de la citation. Il ne doit pas respecter l'œuvre comme totalité organique et vivante, il doit la détruire, la transformer en ruine. Alors seulement la signification (*Bedeutung*) peut transparaître. La signification s'oppose à l'apparence (*Schein*) comme l'« armature » et le squelette chez Baudelaire s'opposent à la belle surface visible. De ce point de vue la signification qui apparaît au milieu des ruines est le contraire de l'expression. La ruine, comme citation, est l'inexpressif (*das Ausdrucklose*). Le squelette est inexpressif. Le regard du critique, sous lequel l'œuvre devient un champ de ruines et donc de citations, est un regard allégorique. L'intention allégorique, pour Benjamin, est toujours destruction (cf. un passage très significatif dans *Zentralpark* 19*),* mais destruction sobre (*nüchtern*), le contraire de l'ivresse et de la fantasmagorie. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 274.

1293 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

ici de traiter la forme valeur comme analogue au caractère illusoire premier de la marchandise.

Le caractère fétiche de la marchandise est affirmé à travers l'idée d'une forme d'« oubli » délibéré, propre à ses modes d'expression, et à sa forme propre. L'expérience vécue du choc de la modernité se montre comme liée à un oubli, que Benjamin, associe à une insensibilisation aux « impressions particulières »[1294], due à la transformation structurelle de l'expérience vécue au contact d'un monde environnant de plus en plus hostile. Cette insensibilisation joue le rôle sublimatoire d'un pare-choc vis-à-vis des impressions extérieures trop intenses, et affirme le rôle croissant de l'expérience vécue comme forme de sublimation permanente du choc. Benjamin effectue alors une distinction entre l'expression allégorique et « la transformation trompeuse du monde des marchandises »[1295].

L'expression allégorique est définie comme une « défiguration des choses » qui vise à démasquer le caractère illusoire de la marchandise. L'allégorie déshumanise le monde des choses, alors que la marchandise au contraire, cherche « à se voir elle-même en face », en humanisant le monde des objets produits. La marchandise tend par là à recouvrir d'une nouvelle aura l'existence des objets déshumanisés et déshumanisants. L'exemple de « la prostituée » apparaît alors, chez Baudelaire, comme le summum de cette double caractérisation de l'objet à valeur d'échange, et donc contradictoirement comme cette chose déshumanisée et en même temps humanisée que devient la marchandise. La femme-objet à valeur d'échange est l'exemple incarné de l'objet spiritualisé, ou encore humanisé. Pour Benjamin, la marchandise exprime sa caractéristique majeure à travers l'exemple de la prostituée dans les « grandes villes », qui est celle d'être « un article de masse » humanisé. L'objet marchandise transforme le lien individuel à l'objet en une « expression professionnelle » de l'objet[1296]. La marchandise se pare par là d'une nouvelle forme auratique, et tend à se changer étrangement dans quelque chose qui, du point de vue baroque est l'équivalent démoniaque d'une forme de matière spiritualisée. Benjamin cherche donc à montrer la façon dont le poète a réussi à montrer l'aura de la marchandise[1297].

L'humanisation de la marchandise s'énonce aussi dans le soin avec lequel l'on à tendance à traiter les objets produits. Les exemples des « étuis, des enveloppes et des gaines » communiquent la volonté de traiter les objets comme des êtres vivants qui ont besoin pour leur survie de leurs propres résidences, comme s'ils avaient besoin d'exister dans leur espace quotidien à eux. Ce fait se montre dans le geste étrange d'avoir besoin d'offrir « comme à l'homme, une maison à la marchandise ». L'allégorie baudelairienne, transposée à l'analyse des productions culturelles de l'économie marchande, permet de faire apparaître la nouvelle aura du monde des objets produits, comme le reflet de ce qu'est devenue la valeur de l'expression de la nature environnante de l'homme moderne pour l'homme moderne, et donc comme expression de son aliénation.

La nature moderne ne possède plus d'aura au sens strict car ce qui émergeait jadis à travers « l'apparition unique d'un lointain »[1298] est désormais disparu. Cependant le monde

1294 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 160.
1295 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.
1296 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 39*, p. 247.
1297 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.
1298 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936),* p. 183.

technique des objets reproductibles se pare d'une nouvelle expression auratique, qui se montre au sein du monde d'objets produits et humanisés que sont les marchandises. Cette nouvelle apparition défigurée de l'aura surgit par le biais de l'expérience du « fétichisme lié à la marchandise »[1299]. Étrangement l'aura se transforme, décline et réapparaît à nouveau. La définition de cette notion complexe nous permet d'éclaircir la fonction de la remémoration baudelairienne.

Article de masse

> Baudelaire idéalise l'expérience de la marchandise en lui assignant comme paradigme l'expérience de l'allégorie.[1300]

Selon Benjamin le spleen s'affirme comme le sentiment qui permet d'apercevoir l'« expérience vécue » de la catastrophe dans « toute sa nudité »[1301]. Ce qui nous intéresse maintenant c'est la façon dont l'expérience intérieure, décrite à travers le spleen, rend possible une compréhension de l'aura et des époques qui témoignent d'une forme de « crise de l'aura »[1302]. Le mélancolique, « s'effraie de voir la terre retourner à l'état de nature », et s'épouvante de ce que signifie la perte d'aura, ainsi que sa nouvelle réapparition. Il s'effraie en somme de la perte de significations qu'impose la catastrophe comme forme de passage incessant et stérile. Le thème baudelairien de la « perte d'auréole » rend possible d'énoncer cette double apparition et évaluation de l'aura. Baudelaire tente, selon Benjamin à travers sa poésie lyrique, de « rapporter l'expérience de la marchandise à l'expérience allégorique »[1303]. Cependant l'« expérience de la marchandise » se donne comme une forme difficile à détruire et à démasquer. À cette « expérience » s'accordent des formes d'« apparences » qui reflètent des formes de pensée difficiles à dissiper, qui sont définies comme une « apparence historique ». La « signification » allégorique comme forme destructrice des apparences tente de détruire ses illusions. Mais le « stigmate », la marque même de la marchandise, sa « valeur », se présente par son « caractère fétiche ». Par là elle masque son « stigmate » qui correspond à « la prolétarisation des producteurs », et reste imperméable à l'interprétation allégorique de Baudelaire. L'expérience allégorique tente cependant de montrer, selon Benjamin, le caractère fétiche de la marchandise. L'objet produit ressort non pas comme le réservoir de la « signification » allégorique mais comme réservoir d'une illusion efficiente, celui des fantasmagories.

Selon Benjamin, Baudelaire décrit et incarne ce même processus. Le poète perd son aura, « contraint de s'exprimer personnellement *sur le marché* », et se montre volontairement par une forme de travestissement de la personnalité par le mensonge[1304]. Baudelaire emploie des pratiques liées à la vente de marchandises pour faire entendre sa poésie. Il se sert

1299 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 79a, 4]*, p. 384.
1300 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 2]* , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 360.
1301 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 196.
1302 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 77a, 8]*, p. 381.
1303 « Rapport de la marchandise et de l'allégorie : la « valeur » comme miroir ardent naturel de l'apparence historique l'emporte sur la « signification ». Son apparence est plus difficile à dissiper. Elle est du reste la plus récente. Le caractère fétiche de la marchandise étant encore relativement peu développé à l'âge baroque. La marchandise n'avait pas encore gravé son stigmate – la prolétarisation des producteurs – aussi profondément dans le processus de production. C'est pour cela que l'intuition allégorique était créatrice de style au XVIIe siècle, ce qu'elle n'est plus au XIXe siècle. Comme allégoricien, Baudelaire a été isolé. Il cherchait à rapporter l'expérience de la marchandise à l'expérience allégorique. Cette entreprise était vouée à l'échec et on vit à cette occasion que la brutalité de son attaque était surpassée par la brutalité de la réalité. D'où, dans son œuvre, une visée qui ne semble aujourd'hui sadique ou pathologique que parce qu'elle a manqué la réalité – mais d'un cheveux. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67, 2]*, p. 362.

délibérément des procédés de à la « publicité », dans une forme de « mythomanie » volontaire pour être présent dans le marché littéraire. Par cet exercice Baudelaire affirme, aux yeux de Benjamin, deux choses. D'une, par le poème en prose qu'est « Perte d'auréole », le poète témoigne d'une conscience de sa condition de poète à l'ère de l'apogée du capitalisme en tant que producteur de marchandises. Et de l'autre, il affirme aussi une évaluation de l'état de l'aura au sein de la modernité, car à travers ce poème l'aura se montre comme menacée, par l'« expérience vécue du choc »[1305].

Le modèle de la poésie de Baudelaire, son objet, fut l'« article de masse »[1306]. À travers sa poésie « la marchandise » s'exprime comme « forme allégorique de l'intuition »[1307], ce qui signifie que l'expérience de la marchandise se donne par l'expression allégorique. Si à travers l'allégorie émerge une forme de « dépréciation du monde des choses »[1308], un devenir ruine, la marchandise est décrite par l'allégorie en vertu de son caractère chosal dans des relations sémantiques mouvantes. La forme allégorique surgit comme une expression de la signification des objets qui oscille entre les données de la remémoration et celles du désespoir mélancolique. Cette oscillation allégorique fait apparaître la réalité du « monde des choses » comme une unité composée d'illusion et nostalgie.

Il existe une forme de similitude analogique entre la forme de « dépréciation » allégorique et celle de la marchandise. Si l'allégorie est présentation des ruines, la marchandise est déjà une ruine de l'objet. À travers la déformation allégorique peut être exprimée l'illusion muette propres aux formes marchandes des objets qui existent déjà comme ruines. La forme allégorique peut signifier la particularité de la forme marchandise, car elles ressortent toutes deux comme formes de « dépréciation ». Mais si l'une est évaluation de ruines, alors l'autre est une ruine à réévaluer. Si bien de son côté l'allégorie atteste la multiplicité de significations des objets, la marchandise de son côté affirme la réalisation de la perte de signification de l'objet.

1304 « La « perte d'auréole » concerne en tout premier lieu le poète, qui est contraint de s'exprimer personnellement *sur le marché*. Baudelaire s'y est employé avec énergie. Sa célèbre mythomanie a été une astuce publicitaire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 59, 7]*, p. 349.

1305 « On ne saurait surestimer l'importance du texte « Perte d'auréole ». Il est tout d'abord d'une extraordinaire pertinence que ce texte mette en évidence la menace qui pèse sur l'aura à partir de l'expérience vécue du choc. (Il est peut-être possible d'éclairer cette corrélation en faisant référence aux métaphores de l'épilepsie). La fin, en outre, est tout à fait capitale, car elle fait de l'exhibition de l'aura l'affaire des poètes de cinquième ordre. - Ce qui enfin, est important dans ce poème en prose, c'est que les dangers que court le citadin du fait de la circulation « des chevaux et des voitures » y apparaissent plus grands que ceux qu'il court aujourd'hui du fait des automobiles. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 84a, 5]*, p. 392.

1306 « Baudelaire a eu sous les yeux l'article de masse comme modèle. C'est là que son américanisme trouve son fondement le plus solide. Il voulait produire un « poncif ». Lemaitre lui confirme qu'il y est parvenu. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 39*, p. 246.

1307 « La marchandise a pris la place de la forme allégorique de l'intuition. », *Ibid*.

1308 « La dépréciation du monde des choses dans l'allégorie est dépassée par la marchandise dans le monde des choses lui-même. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 5*, p. 215.

b. 2. 2. Allégorie et marchandise : le regard de l'allégoricien

> Les allégories représentent ce que la marchandise fait des expériences qu'ont les hommes de ce siècle.[1309]

La nature et la mélancolie

Au sein de l'allégorie baudelairienne l'image de la nature émerge étrangement liée et séparée de la modernité[1310]. Le regard de Baudelaire, témoin de la naissance du phénomène de la modernité, éclot d'un désespoir et d'une tristesse qui déteignent sous une forme d'*ennui*. La notion d'allégorie à l'époque moderne de même qu'à l'époque baroque, s'exprime comme étant étroitement liée aux notion de tristesse et de mélancolie[1311]. Mais l'« ennui » se détache caractéristiquement comme lié à la tristesse du moderne. Dans les vers du poète, le flâneur avec ostentation et tristesse récrimine « l'ennui » devant le « processus de production »[1312]. Les ruines entre les mains du mélancolique de la modernité, le spleenétique, scintilleront les reflets brisés d'un monde qui oscille entre les significations mythologiques et celles du désespoir, dans une forme de volonté de destruction du mythe.

La mélancolie de Baudelaire entache toute joie possible au sein du monde moderne. À travers cette amertume, toute « beauté moderne » devient tragiquement passagère, gage d'inéluctable mort et de disparition, la seule beauté acceptable étant celle des ruines. Le poème *Correspondances* devient, aux yeux de Benjamin, une méthode allégorique de description de la modernité. Baudelaire, cet allégoriste, au regard destructeur et sans espérances, fait surgir des images peintes au travers des *correspondances*, images, que Benjamin place sous le signe de la remémoration. À quoi seront liées les vues morcelées du flâneur pour que ses expériences se transforment en remémorations pour l'historien matérialiste ?

La révélation du Spleen

La mélancolie traduit le sentiment de tristesse d'un homme conscient de sa condition, qui est celle de sa disparition. Pour Benjamin, le spleen correspond à l'« expérience la plus personnelle de la douleur »[1313]. Expérience qui permit à Benjamin de caractériser le sentiment éprouvé face au fait d'appartenir à une époque qui n'inclut pas en elle l'existence des hommes autrement que comme expérience d'objets, et donc comme une expression de leur perte, de leur défiguration et de leur oubli. Chez Baudelaire ce sentiment, reprend celui du « *taedium vitae* »[1314] inspiré, selon l'hypothèse de Benjamin, des « poètes satiriques

1309 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 55, 13]*, p. 341.

1310 « Contradiction entre la théorie des correspondances et le renoncement à la nature. Comment la résoudre ? », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 3*, p. 213.

1311« L'allégorie baroque ne saurait se comprendre sans l'horizon de tristesse et de mélancolie où s'inscrit le *Trauerspiel*. […] [Le luthéranisme] après avoir retiré toute valeur salvatrice aux œuvres, le monde devint vide. Face à ce champ de ruines, la vie se révoltait – contre la mort, contre la valeur arrachée aux activités humaines – et se réfugiait dans la tristesse. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 415.

1312 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 31*, p. 238.

1313 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 2*, p. 212.

1314 « Et comme Baudelaire savait que sa douleur, le spleen, le *taedium vitae*, est vieille comme le monde, il était en mesure de discerner de la façon la plus exacte le caractère original de son expérience propre. S'il est permis de formuler un hypothèse, on peut dire que peu de choses ont dû lui donner autant de le sentiment de son originalité que la lecture des poètes satiriques romains. », *Ibid.*

romains ». Nous voyons ici un lien entre l'infernal et le spirituel dans l'allégorie baudelairienne.

Nous cherchons toujours à caractériser les « fragments disjoints d'une véritable expérience historique »[1315], celle que Baudelaire tient en main dans sa méditation de mélancolique à travers les allégories de la modernité. Le *Spleen,* tristesse de la modernité, un mal d'époque, qui s'étend jusqu'à la nôtre, la catastrophe qui l'inspire n'ayant pas cessé d'exister, a une fonction révélatrice. Selon Benjamin, la mélancolie fait naître *l'Erlebnis*, l'expérience vécue du choc. L'apparition de l'*Erlebnis* se fait à partir du point de vue de l'imagination vis-à-vis de la technique. La technique comme une forme de restriction du champ de l'imaginaire crée à son tour une forme d'impossibilité de tout regard critique, masquant la catastrophe du monde moderne.

La spécificité de la redéfinition de la mélancolie comme spleen, correspond à l'ennui qui transforme le « *taedium vitae* » en conscience de « l'aliénation de soi »[1316]. Le spleen est, selon Benjamin, une forme de confrontation, « un tête-à-tête sombre et limpide du sujet avec lui-même ». Le retour à soi qui s'effectue par le sentiment de la perte de soi est le sentiment qu'éprouve l'allégoricien face au monde de la catastrophe. C'est la raison pour laquelle l'idéal, qui s'exprime comme une valeur permettant d'évaluer le spleen, n'est pas assimilée totalement, chez Baudelaire, comme une acceptation des valeur mythologiques. Ces valeurs qui peuvent servir à s'extraire de la réalité de la catastrophe dans un au-delà salvateur, chez Baudelaire, au contraire l'idéal sert à discerner et à creuser le sentiment liée à la catastrophe. L'expérience vécue au cours de la modernité est, du point de vue de l'allégoricien, l'expérience de l'aliénation. Elle est autant une expérience du déclin de l'aura qu'une expérience de l'aura sans aura.

Une nouvelle forme d'apparition de l'aura couronne l'expérience de la forme marchandise. Cette nouvelle apparition de l'aura appliquée à la marchandise est, du point de vue du mélancolique, le sentiment correspondant à cette nouvelle réalité qui est celle de la perte intérieure du monde. Perte qui s'énonce comme l'envahissement de la catégorie marchandise au sein de l'imaginaire des êtres de la modernité. L'allégorie devient alors la forme d'expression d'un phénomène qui se traduit allégoriquement, l'expression d'une illusion réelle. L'« aliénation de soi » est un phénomène réel et efficient d'illusion. Comment est-il possible que le phénomène d'aliénation analysé le soit à travers une forme qui exprime la dynamique de l'aliénation ?

Pour répondre partiellement à cette question nous pouvons reprendre quelques éléments que l'on a déjà développées autour de la conception dialectique et marxiste de la nature. L'on peut dire que la nature, au sein de la modernité, est conçue comme dérivant de la production des conditions matérielles d'existences elles-mêmes. Le monde d'objets que l'homme construit pour survivre au sein du monde environnant matériel et réel est ce que devient la nature environnante de l'homme pour l'homme. À partir du mode de production capitaliste, le monde d'objets devient un monde déréalisant, engendrant l'aliénation de soi, et de l'individu,

1315 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 195.

1316 « Le ferment nouveau qui, en pénétrant dans le *taedium vitae,* le transforme en spleen est l'aliénation de soi. De la régression infinie de la réflexion qui, chez les Romantiques, élargissait l'espace vital comme dans un jeu, en des cercles toujours vastes, en même temps qu'elle le réduisait à des cadres toujours plus étroits, n'est resté chez Baudelaire que la mélancolie (*Trauer*) du tête-à-tête sombre et limpide du sujet avec lui-même. C'est là que réside le « sérieux » spécifique de Baudelaire et c'est précisément ce « sérieux » qui empêcha le poète d'assimiler véritablement la conception catholique du monde ; seule la catégorie du jeu permet de réconcilier cette conception avec la conception allégorique. Chez Baudelaire le caractère illusoire de l'allégorie n'est plus confessé et avoué ; au contraire du baroque. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 4*, p. 213-214.

et de la société. La nature subit le même sort étant la réunion de la totalité des rapports de production et reproduction des conditions matérielles de vie et de survie.

La nature devient peu à peu marchandise, monde d'objets produits par des rapports déréalisants. Ce qui fait que « le monde d'objets qui entourent l'homme » est traduit presque totalement à partir de la catégorie de la marchandise[1317]. Mais l'expérience de la conception de la *nature* à l'ère de la modernité, comme monde matériel environnant de l'homme, recèle et cache le caractère marchand de celle-ci. L'allégorie tente de montrer « l'illusion » de cette nature environnante dont le milieu ambiant s'exprime dans la publicité. L'allégorie qui transforme le monde en « quelque chose d'allégorique » s'applique en même temps à montrer cette illusion. La tromperie marchande consiste à offrir un comportement vivant à la marchandise, et cette dernière émerge par là comme « cherchant à se voir elle-même en face ». L'aura de la nature marchande est une forme d'humanisation terrifiante de l'objet à valeur d'échange. Ainsi la prostituée, par exemple, ressort comme la matérialisation même de cette humanisation de l'objet marchand. La nature est alors une forme d'illusion de pureté, illusion d'éternité cachant un monde d'objets destructeurs et asservissants.

La tragédie de la modernité se manifeste à travers son caractère allégorique et par des allégories[1318]. Le poète se trouve dans une situation qui fait qu'il ne peut plus que mimer l'essence trompeuse de la modernité, et se pare alors du déguisement du mendiant. Il mimera et interprétera le monde moderne à travers le rôle des être qui représentent ceux qui ne peuvent s'adapter à la marche du progrès. Selon Benjamin le rôle du poète n'est ni celui d'être « un sauveur, un martyre, pas même un héros », puisque la modernité devient elle-même un rôle que seul le mime peut jouer. Le mime est un personnage « tragique » qui, n'ayant pas le don de la parole, ne peut s'exprimer que par des gestes. C'est ainsi que Baudelaire cherche, selon Benjamin, à caractériser la réalité illusoire de la nature environnante de l'homme moderne. Le poète à travers son vrai rôle social et son caractère choisi ne peut que vouloir s'extraire de la réalité destructrice qui l'environne, étant donné qu'elle est le mode même de la production et de la reproduction de la catastrophe. Pour Benjamin, ce que Baudelaire tente de mettre en lumière à travers les « correspondances » est la question de l'aura de la marchandise[1319]. Pour ce faire Baudelaire à cherché à « humaniser la marchandise de façon héroïque ». La nouvelle aura de la marchandise correspond à une forme d'humanisation des objets.

1317 « Le monde d'objets qui entoure l'homme prend de façon toujours plus brutale l'expression de la marchandise. En même temps, la publicité tend à effacer le caractère marchand des choses. La défiguration des choses, qui les transforme en quelque chose d'allégorique, s'oppose à la transformation trompeuse du monde des marchandises. La marchandise cherche à se voir elle-même en face. Elle célèbre son humanisation dans la prostituée. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

1318 « Et la modernité devint finalement un rôle que seul peut-être Baudelaire lui-même pouvait tenir. Un rôle tragique, dans lequel le dilettante qui, faute d'autres forces, devait prendre ce rôle, ne jouait souvent qu'un personnage comique, comme les héros que la main de Daumier avait mis en scène sous les applaudissements de Baudelaire. […] Ce n'était certainement pas un sauveur, un martyr, pas même un héros. Mais il avait quelque chose du mime, qui doit jouer le rôle du « poète » devant un parterre et aux yeux d'une société qui n'a déjà plus besoin du poète authentique et qui ne lui accorde un peu d'espace que pour jouer le mime. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 8*, p. 217-218.

1319 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

b. 2. 3. La marchandise et la prostituée

Benjamin considère que la marchandise s'établit dans une forme de « communion avec la masse »[1320]. La simultanéité de l'apparition de « la masse » et de « la production de masse » s'affirme comme correspondant au lien indéfectible entre la naissance des grandes villes et celle de la « production de masse ». La marchandise s'exprime comme revêtant l'objet d'« usage quotidien » d'une qualité nouvelle, qui s'accorde non seulement à la chosification des êtres et à la vente de l'assouvissement de désirs ; mais plus largement à la métamorphose de tout « objet d'usage » en « articles de masse ». Ce qui signifie la transformation de tout objet en marchandise, même des êtres vivants, et inversement cela exprime une nouvelle caractéristique de l'objet marchand comme objet humanisé. L'ambiguïté de la marchandise s'énonce comme une communion entre l'objet inerte et l'expérience humaine. L'article de masse s'affirme comme objet de désir. Au centre de la théorie des correspondances, l'élément nostalgique émerge comme un paradis perdu dans lequel Ève, personnifiée dans le rôle social de la prostitué des rues parisiennes du XIX^{ème} siècle, rejoue naïvement la faute originelle, incarnant tragiquement le rôle du fétiche dans le théâtre de la marchandise.

La « forme allégorique de l'intuition », comme forme d'expérience de la catastrophe, est l'expérience vécue du choc, et donc celle-ci est l'expérience de la marchandise[1321]. Le « contenu social » de l'expérience allégorique est communiqué, par Baudelaire, via la « forme marchandise »[1322]. La figure de la « prostituée » s'affirme dans sa poésie comme « forme et contenu » de l'expression allégorique de la marchandise. Pour Benjamin l'expérience du fétichisme de la marchandise se voit alors décrite au sein même de la modernité par des allégories. La prostituée incarne une forme limite de marchandisation, elle est l'objet désobjectivant et humanisé. L'analyse de la marchandise par la forme que celle-ci prend au sein de la modernité comme « article de masse », est traduite à travers une redéfinition de l'expérience[1323].

L'objet devenu marchandise est un objet maquillé, qui traduit le « travestissement de l'expérience individuelle » que représentent les marchandises pour l'expérience. Dans la catégorie de la marchandise, l'objet s'uniformise. La figure de la prostituée apparaît alors comme le reflet d'un monde dans lequel l'objet s'est revêtu de la seule valeur d'échange comme signification première et invisible de la matière. Ce qui signifie aux yeux de Benjamin que la seule raison pour laquelle la prostitution peut s'affirmer comme « travail »

1320 « La masse est un des arcanes qui ne se sont ouverts à la prostitution qu'avec la grande ville. La prostitution donne la possibilité d'une communion mythique avec la masse. Mais la naissance de la masse est contemporaine de celle de la production de masse. La prostitution semble en même temps avoir en elle l'aptitude à survivre dans un espace vital où les objets d'usage quotidien sont devenus de plus en plus des articles de masse. La femme même est devenue, avec la prostitution des grandes villes, un article de masse. C'est cette caractéristique tout à fait nouvelle de la vie des grandes villes qui donne sa vrai signification à la reprise de Baudelaire du dogme du péché originel. Le concept le plus ancien parut aux yeux de Baudelaire assez éprouvé pour maîtriser un phénomène parfaitement nouveau et parfaitement déconcertant. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 17*, p. 225.

1321 « La marchandise a pris la place de la forme allégorique de l'intuition. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 39*, p. 246.

1322 « La forme de la marchandise se manifeste chez Baudelaire comme le contenu social de la forme allégorique de l'intuition. Forme et contenu se confondent dans une synthèse, qui est la prostituée. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 59, 10]*, p. 349.

1323 « Sous la forme que la prostitution a prise dans les grandes villes, la femme apparaît non seulement comme une marchandise, mais aussi, au sens exacte du terme, comme un article de masse. Le travestissement de l'expression individuelle au profit de l'expression professionnelle, grâce au maquillage, y fait déjà allusion. Plus tard, les girls en uniforme de la revue music-hall viennent le souligner. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 8]*, p. 361.

est dû au fait que le travail, comme moyen de production d'un monde déréalisant, est déjà considéré comme une forme de prostitution[1324]. Le monde d'objets produits par un « travail » qui reproduit un monde d'objets produits, comme monde de la perte, représente le « stigmate »[1325] qui fonde le caractère fétiche des objets. Ce caractère se traduit au sein des représentations que les habitants de la modernité produisent d'eux-mêmes et de ce qui les entoure. La forme allégorique de l'intuition est alors et un mode d'expression de ce phénomène, et la forme même que prend ce phénomène.

Le mode de production et de transmission de la valeur inhérent au capitalisme de la modernité crée des objets qui reproduisent la déréalisation de l'existence. Cependant le caractère déréalisant de la marchandise qui s'affirme dans le rôle marchand de la femme devenue prostituée est considéré, par Benjamin comme déjà contenu en germe sous une forme « annonciatrice de l'économie marchande » bien avant l'apogée du capitalisme[1326]. L'on peut apprécier à travers le rôle de la prostituée l'« extension maximale que peut connaître la marchandise », c'est dire le caractère hautement ambiguë de celle-ci. Tout objet devenu marchandise implique une « fiction », de la même manière que la prostitué ne vend pas « sa force de travail » mais « la fiction qu'elle vend son aptitude à la jouissance ». La marchandise s'affirme dans le sujet de la même manière, c'est-à-dire à travers une fiction. Toute acquisition se présente comme appropriation d'un objet qui a la capacité de rendre une forme de jouissance, et donc comme appropriation de sa fiction.

L'« article de masse » s'enracine dans la « vie pulsionnelle des habitants des grandes villes » de la même manière que la prostitution[1327]. Benjamin affirme analogiquement que de la même manière que l'« un des attraits les plus puissants de la prostitutions n'apparaît qu'avec la grande ville », l'attrait que recèlent les marchandises n'émerge qu'avec l'apparition des dynamiques propres à la grande ville, et donc avec la masse. Benjamin semble dire que la marchandise en tant que telle établit sa position, à ses débuts, via les possibilités ouvertes par un public de masse. La marchandise s'affirme comme objet de désir, de la même manière que le fait la prostituée, à travers la masse et « grâce à la masse ». Le public que représente la masse laisse place à la marchandise, de la même façon que cela est permis grâce à elle pour l'« objet sexuel », « de se refléter en même temps dans des centaines de visions excitantes ».

L'exemple de la prostitution représente la forme exacerbée dont toute marchandise s'assure dans son caractère marchand, comme accès monnayé à la « jouissance » et à la fiction. Ce

---

1324 « La prostitution peut prétendre être considérée comme « travail » dès l'instant où le travail devient prostitution. De fait, la lorette a été la première à avoir radicalement renoncé à se déguiser en amoureuse. Elle se fait déjà payer le temps qu'on passe avec elle ; il n'y a plus très loin entre elle et celles qui réclament un « salaire ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67, 5]*, p. 362-363.

1325 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67, 2]*, p. 362.

1326 « La prostituée ne vend pas sa force de travail ; mais son métier implique la fiction qu'elle vend son aptitude à la jouissance. Dans la mesure où ce commerce représente l'extension maximale que peut connaître la marchandise, la prostituée a été depuis toujours une annonciatrice de l'économie marchande. Mais comme le caractère marchand était par ailleurs peu développé, cet aspect de la prostituée n'avait pas à ressortir crûment que par la suite. De fait, la prostitution médiévale ne montre pas, par exemple, la grossièreté impudente qui fut de règle au XIX siècle. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67a, 1]*, p. 363.

1327 « Un des attraits les plus puissants de la prostitution n'apparaît qu'avec la grande ville. Il s'agit de l'effet qu'elle exerce dans la masse et grâce à elle. Seule la masse permet à la prostitution de se répandre sur de larges parties de la ville alors qu'elle était jadis casernée sinon dans des maisons, du moins dans des rues. Seule la masse permet à l'objet sexuel de se refléter en même temps dans des centaines de visions excitantes. Du reste, la vénalité elle-même peut devenir un excitant sexuel ; et cet attrait s'accroît lorsqu'une offre abondante de femmes souligne leur caractère de marchandise. La revue music-hall, plus tard, a introduit de manière explicite l'article de masse dans la vie pulsionnelle des habitants des grandes villes, en exposant des girls habillées de façon identique. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 61a, 1]*, p. 353.

qui permet d'affirmer par là même que le caractère fictionnel de la marchandise qui rend possible cette illusion de bonheur sexuel et sensuel le fait comme acquisition. La marchandise, à travers la prostituée comme « synthèse »[1328] de la forme et du contenu du caractère fétiche de celle-ci, s'affirme comme objet de désir. La figure de la prostituée s'affirme alors comme la forme la plus proche de l'objet devenu marchandise dans la dialectique qui se joue entre l'objet et sa spiritualisation.

L'énigme de la marchandise et son labyrinthe

Le caractère énigmatique et ambigu de la marchandise s'exprime comme objet de fiction, de désir et de possession, et dans le phénomène historique de « la naissance de la grande ville » et de la masse de ses habitants[1329]. La catégorie de la marchandise transforme la représentation de la grande ville. La représentation de la ville se traduit dans ce que Benjamin nomme des « arcanes ». Ces arcanes sont des figures qui affirment et véhiculent le caractère illusoire de la ville et de la marchandise, et font apparaître celle-ci, pour le flâneur, sous la configuration d'un « labyrinthe ». Mais au-delà du flâneur cette forme qu'est le labyrinthe formule la manière dont apparaissent les valeurs inhérentes aux marchandises aux habitants des grandes villes. Ces valeurs imprègnent de leur forme le rapport dont les habitants se représentent et expérimentent aussi la ville. Le Minotaure qui siège en son centre formule les « forces » déréalisantes et « mortelles » inhérentes à l'objet, et, au monde d'objets produits comme marchandises, que devient la nature environnante de la masse. La masse est décrite de la même manière que la naissance de la grande ville, au contact de la marchandise.

La figure du « labyrinthe » se manifeste, chez Benjamin, comme configuration et la description des actes et pensées de celui qui « hésite »[1330]. Un chemin de l'hésitation guide les pas de celui « qui appréhende de parvenir au but ». Benjamin assimile cette attitude d'hésitation à la manière que prend la « pulsion sexuelle dans les épisodes qui précèdent sa libération ». L'hésitation se donne alors comme ce qui semble guider les actes de l'« humanité […] qui ne veut pas savoir ce qui va advenir d'elle ». Le chemin d'hésitation, qui trace comme chemin celui du labyrinthe, est compris comme la parade tenue contre l'angoisse liée au spleen[1331]. À l'expérience de la catastrophe s'oppose alors celle de la parade du labyrinthe de la ville comme chemin qui détourne la vue de l'amertume de la mort et du passage perpétuel en lui substituant un « frisson de plaisir » [1332]. La description de celui qui

1328 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 59, 10]*, p. 349.

1329 « La prostitution entre en possession de nouveaux arcanes avec la naissance des grandes ville. Un de ces arcanes est le caractère labyrinthique de la ville elle-même. Le labyrinthe, dont l'image est gravée dans le corps même du flâneur, apparaît, avec la prostitution sous de couleurs nouvelles. Le premier arcane qui s'ouvrit à elle est donc l'aspect mythique de la grande ville, en tant que labyrinthe. En son centre se trouve naturellement l'image du Minotaure. Que celui-ci mette à mort l'individu n'est pas décisif. Ce qui l'est, c'est l'image des forces mortelles qu'il incarne. Et cela aussi est pour l'habitant de la grande ville quelque chose de nouveau. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 41*, p. 248.

1330 « Le labyrinthe est la patrie de celui qui hésite. Le chemin de celui qui appréhende de parvenir au but dessinera facilement un labyrinthe. Ainsi fait la pulsion sexuelle dans les épisodes qui précèdent sa libération. Ainsi fait également l'humanité (la classe sociale) qui ne veut pas savoir ce qui va advenir d'elle. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 17*, p. 225.

1331 « Le labyrinthe est le bon chemin pour celui qui arrive assez bien tôt au but. Ce but est le marché. Le jeux de hasard, la flânerie, la collection – ce sont des activités qui sont engagées contre le spleen. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 16*, p. 224.

1332 « Le chemin de celui qui craint de parvenir au but dessinera facilement un labyrinthe. <Ce but pour le flâneur, est le marché>. Fait de même la classe qui ne veut savoir quel sera son sort. Rien n'interdit, du reste, qu'elle savoure ce détour, substituant ainsi le frisson du plaisir à celui de la mort. Ce fut le cas pour la société du Second Empire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 61, 9]*, p. 353.

est en proie au spleen s'affirme comme l'image de « l'homme en proie à la confusion »[1333]. La valeur cryptée de la marchandise cache la vue de la catastrophe en érigeant les marchandises et les villes comme des objets de désir qui permettent d'assouvir tous les besoins. La valeur fictionnelle et pulsionnelle de la marchandise permet de dévier la vue sur la catastrophe qu'elle crée, et d'éviter l'angoisse de la finitude qui continue à peser sur toute existence et toute chose malgré l'illusion d'éternité et de plaisir.

Cette confusion labyrinthique est due à une « apparence illusoire dans l'histoire », et donc au sein même de ce qui permet de construire des représentations historiques[1334]. Cette apparence illusoire s'affirme par et à travers la forme marchandise elle-même. La marchandise et sa forme valeur finit par transparaître dans tout les domaines de l'existence, jusqu'à dans celui de la nature. Car l'image de la nature se voit par là revêtue du « caractère d'une marchandise ». Les liens entre les figures de la marchandise, de la prostitution et, de la nature, se voient alors dépassées par celle de la réalité « sensuelle » liée à la valeur d'échange[1335]. Cette réalité est celle qui transforme le lien social, « sous la domination du fétichisme de la marchandise », en « choses » que l'on peut acheter. Les moyens de communication par lesquels s'exprime la marchandise, comme celui de la publicité et la prostituée, montrent peu à peu une non-distinction entre ce qui caractérise une analogie entre la capacité de « séduction de la femme et celle de la marchandise »[1336]. À travers cet exemple, la marchandise est traduite comme se parant d'une dernier caractère humanisant, celui d'un caractère d'attraction sexuel.

La valeur marchande investit par là jusqu'aux désirs les plus profonds des êtres qui se voient soumis à son pouvoir d'attraction, et donc soumis à son empire passionnel et pulsionnel. Pour ce faire la forme marchandise s'investit de toutes les formes humaines d'expression du bonheur sous condition d'une promesse fictionnelle de leur assouvissement par monnayage. La marchandise investit donc par là le domaine de la « sexualité » et de l'« avenir », à partir des « rêveries » qu'elle affirme comme « pouvoir du capital », et qui n'est autre le pouvoir déréalisant de la valeur d'échange elle-même.

1333 « La description de l'homme en proie à la confusion n'est pas la même chose qu'une description confuse. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 13*, p. 222.

1334 « Aussi longtemps qu'il y aura une apparence illusoire dans l'histoire, elle trouvera dans la nature son ultime refuge. La marchandise, qui est le dernier miroir ardent de l'apparence historique, triomphe lorsque la nature prend elle-même le caractère d'une marchandise. Cette apparence, qui donne à la nature le caractère d'une marchandise, s'incarne dans la prostituée. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 65a, 6]*, p. 360.

1335 « « L'argent rend sensuel », dit-on, et cette formule ne donne elle-même que les contours les plus grossiers d'un état de fait qui va bien au-delà de la prostitution. Sous la domination du fétichisme de la marchandise, le sex-appeal de la femme prend plus ou moins intensément les couleurs de l'appel de la marchandise. Ce n'est pas par hasard si les relations du souteneur avec sa femme, qu'il considère comme une « chose » qu'il a acheté au marché, ont tant enflammé les rêveries sexuelles de la bourgeoisie. », *Ibid.*

1336 « La publicité moderne montre, d'un autre côté, à quel point la séduction de la femme et celle de la marchandise peuvent se confondre. La sexualité qui, d'un point de vue social, avait été auparavant stimulée par les rêveries sur l'avenir des forces productrices, l'est désormais par les rêveries sur le pouvoir du capital. », *Ibid.*

b. 3. Les époques de la crise de l'aura

> Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse.[1337]

b. 3. 1. Le labyrinthe de l'expérience de la marchandise

L'expérience labyrinthique de la ville et celle du caractère marchand de la nature affirment une « expérience vécue », qui s'exprime chez spleenétique, « dans toute sa nudité ». Par le sentiment de la catastrophe jaillit, chez Baudelaire, une position contre la nature qui se manifeste dans la figure de la prostituée et celle du labyrinthe de la grande ville. Benjamin considère que, pour Baudelaire, la prostitution et la prostituée font ressortir l'image d'une nature devenue marchandise. Par cette humanisation de la marchandise, le travail et l'homme sont devenus à leur tour marchandises, et moteurs de l'effroi du mélancolique. Si « le mélancolique s'effraie de voir la terre retourner à l'état de nature », c'est parce qu'à travers la catégorie de la marchandise la nature se réalise, pour le poète, comme le lieu de la perte totale de l'aura. Tragiquement l'aura qui s'affirme comme « projection dans la nature d'une expérience sociale », dans la nature devenue marchandise, à travers la prostituée, ce qui rend le regard au passant, dans la forêt de la foule, est une emblème cadavérique et le murmure de sa perte.

Le « Minotaure » représente, au centre du labyrinthe qu'est devenu la ville et l'objet, les « forces mortelles » du regard de la marchandise sur le monde et la nature[1338]. La marchandise concrétise sa nouvelle aura dans le fait qu'elle « désire se voir elle-même en face » et que à travers l'expérience des passants elle y réussit[1339]. Au sein de l'objet devenu marchandise la fonction sociale première de l'aura se voit alors transfigurée. Cette expérience de l'aura voit ses termes redéfinis terme à terme à travers l'objet spiritualisé que devient la marchandise. L'aura qui dans un premier temps constitue une « expérience sociale »[1340], s'efface pour laisser la place à une expérience tétanisante. Ce qui dans l'aura est « réponse »[1341] au regard, entendue comme une projection humaine dans la nature, un regard social que l'on projette sur le monde des choses, devient à travers la marchandise affirmation de la valeur de la marchandise dans et de l'objet.

Ce qui se présente à travers l'expérience de la marchandise humanisée, dans l'exemple de la prostituée, correspond à une forme strictement destructrice du lien social. Cette destruction ressort étrangement par un regard social entre objets, ou encore un regard de l'objet vers le sujet aliéné. Cette étrange manifestation que la nouvelle forme auratique de la nature se donne comme comme réponse au regard que l'on projette sur les choses par une réponse de l'objet devenu marchandise. L'aura de la marchandise est entendue comme ce qui, du monde de l'inanimé créé dans le but d'un échange marchand, s'affirme comme une nouvelle « réponse » au regard de celui qui lui prête attention. Cette nouvelle réponse au regard confère une projection chosale, pétrifiante, sur celui qui la contemple.

1337 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 19*, p. 227.
1338 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 41*, p. 248.
1339 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.
1340 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 19*, p. 227.
1341 *Ibid.*

La *réponse* du regard de la marchandise correspond à une transformation en chose de celui à qui elle répond au regard. La réponse auratique du monde des marchandises apparaît comme fétichisante. Cependant l'illusion de cette forme auratique consiste à se présenter toujours comme une une projection dans la nature d'une expérience sociale, alors que l'expérience sociale qui en ressort est celle de la dislocation de la société.

Aura et allégorie

L'« aura d'un objet » est définie, par Benjamin, comme ce qui correspond à « l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se regrouper autour » de ce même objet[1342]. Plus loin Benjamin ajoute que « l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience qu'accumule l'exercice dans les objets d'usage ». Premièrement, il faut remarquer que l'aura se montre dans un certain type d'objets, et auxquels correspondent des expériences particulières. Comme l'aura est ici en lien avec un objet d'usage, elle se rapporte donc à sa valeur d'usage, et à l'« exercice » et à l'« expérience » qui lui correspondent, et non pas à sa valeur d'échange. Benjamin semble ici reprendre la distinction propre à Marx, entre « dressage et exercice »[1343], que l'on à déjà précédemment mentionné. L'on s'attache à rappeler que la définition de l'exercice propre au travail de l'artisan constitue une « expérience » qui nourrit l'entièreté du domaine de son métier. Ce qui nous intéresse est la façon dont l'« exercice », qui cette fois-ci est lié à l'utilisation des objets, tend à nourrir l'ensemble de la « mémoire involontaire », tout comme l'exercice d'un métier profite à l'ensemble d'un métier. À travers l'expérience qui se donne comme aura d'un objet, en tant que « réponse » sociale, le regard rend le regard ; tout comme comme l'activité même de l'artisan lui rend tout son effort, dans la constitution du savoir faire, qui, par l'exercice même contribue à créer son métier.

Mais dans l'expérience liée à la marchandise, ce qui en elle rend le regard l'aura qui s'affirme comme « réponse », s'affirme en même temps comme chosification. Cette chosification s'énonce comme une forme *d'aura sans aura*. Si l'aura correspond au pouvoir de conférer aux objets la faculté de répondre au regard qu'on leur confère, alors elle est par là-même une forme réfléchie de la subjectivité sur les choses. La nature qui devient marchandise rend non pas une forme du sujet reflété dans ses objets, mais une réponse qui se transmet en retour comme quelque chose de purement choséifié reflété sur les objets. En tant que marchandise, l'aura de l'objet n'affirme pas la même expérience sociale projetée sur les choses comme objets de la nature. L'objet en tant que porteur d'une valeur d'échange inclut une forme de « transformation trompeuse » et qui traduit une expérience qui lui est particulière[1344]. Cette expérience ne s'emploie pas à faire grandir ce qui revient au domaine de la « mémoire involontaire » et qui s'affirme dans la première définition de l'aura[1345]. L'expérience qui correspond à l'expérience vécue, comme celle d'une aliénation croissante, ne fait que grandir l'illusion pétrifiante des objets, qui autorise à les considérer toujours comme quelque chose qui revêt d'un caractère auratique.

1342 « Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience qu'accumule l'exercice dans les objets d'usage. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 196.

1343 BENJAMIN Walter, *Ibid.*, p. 181.

1344 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

1345 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 196.

Si l'aura permet de conférer une sorte de capacité réactive aux objets de la nature comme objet d'une « réponse »[1346], l'allégorie emprunte un chemin qui permet d'exprimer cette transformation, déplaçant l'objet à l'intérieur d'un monde de significations multiples et mouvantes. La nouvelle aura, comme une aura sans aura de la marchandise, inclut l'objet dans un monde dans lequel la seule valeur qu'il peut posséder est celle de la fluctuation de sa valeur d'échange, ce qui assure par là l'anéantissement de valeurs sémantiques qui pouvaient émaner jusqu'à là de sa valeur comme exercice. Si Baudelaire s'emploie à traduire la forme marchande de l'objet à travers la forme allégorique, il le fait dans le but, selon Benjamin, de « mettre en évidence dans la marchandise l'aura qui lui appartient en propre »[1347]. Cette aura transforme les modes de perception.

L'allégorie est définie, par Benjamin, comme un « triomphe de la subjectivité, en tant qu'aube d'un pouvoir discrétionnaire exercé sur les choses »[1348].« La fonction de l'allégorie »[1349] est née, à l'âge baroque, comme « aptitude »[1350] au discernement et au langage, et permet de lier l'idée d'une âme, ou d'une forme de spiritualisation liée aux objet. L'aura, en tant qu'expérience qui s'effectue vis-à-vis de certains objets, s'apparente à cette forme de spiritualisation baroque des objets. Benjamin dit que l'expérience de l'aura s'effectue par le biais d'un « transfert »[1351]. Ce transfert repose sur la transposition d'une capacité subjective et sociale sur l'objet de la contemplation. Elle s'affirme dans un rapport entre « l'inanimé », ou encore « la nature », et l'animé, « l'homme ». Ce rapport s'énonce comme inhérent à la sociabilité elle-même. Le fait de répondre par le regard à celui qui nous regarde, est présenté comme une expérience sociale en tant que « forme de réaction courante dans la société humaine ». Cette réaction est transposée, au sein de l'expérience auratique, dans la relation d'une subjectivité avec un objet. Faire l'expérience de l'aura, « sentir l'aura d'une chose », correspond à transférer en elle la capacité de nous regarder, et lui « conférer le pouvoir de lever les yeux », de la même manière que préalablement, ou en retour, l'objet se manifeste comme nous interpellant et nous fait lever les yeux.

L'aura sans aura de la marchandise ressort comme l'effacement, et l'oubli, de cette « aube » que représente pour l'homme la subjectivisation des objets de la nature. Car conférer aux objets devenus marchandises le pouvoir de lever les yeux, signale qu'en retour l'aura de la marchandise rend, à celui qui la contemple, un objet évidé de subjectivité, et rempaillé de forme valeur. L'aura de la marchandise rend en retour la monnaie de la perte de l'expérience sociale, transformant celle-ci à son tour en forme valeur d'échange. Telle semble être l'aura qui

---

1346 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 19*, Paris, p. 227.

1347 « Il faut montrer la transformation de la fonction de l'allégorie dans l'économie marchande. L'entreprise de Baudelaire consista à mettre en évidence dans la marchandise l'aura qui lui appartient en propre. Il a cherché à humaniser la marchandise de façon héroïque. Cette tentative trouve trouve son pendant dans la tentative bourgeoise, à la même époque, pour humaniser de façon sentimentale la marchandise : donner, comme à l'homme, une maison à la marchandise. C'est ce qu'on attendait jadis des étuis, des enveloppes et des gaines avec lesquelles on recouvrait les objets et les meubles de l'intérieure bourgeois. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

1348 « Se rapportant à la profondeur du subjectif, elle n'est au fond que la connaissance du mal. C'est un « bavardage », au sens profond où Kierkegaard entend ce mot. En tant que triomphe de la subjectivité, en tant qu'aube d'un pouvoir discrétionnaire exercé sur les choses, cette connaissance est l'origine de toute contemplation allégorique. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 321.

1349 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

1350 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 321.

1351 « L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès que l'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 200.

appartient en propre à la nature comme monde de l'inanimé devenu marchandise. Ceci permet de comprendre pourquoi Benjamin dit que Baudelaire cherche « à humaniser la marchandise de façon héroïque »[1352]. Car il le fait en vue de montrer ce qui est destructeur dans l'humanisation d'un objet qui, en retour, comme réponse, ne rend que l'emblème macabre de la mort de l'expérience sociale, ainsi que l'effacement total de l'existence sociale.

Aura et reproduction de l'image : le champ de l'imaginaire

Pour Benjamin, les causes du déclin de l'aura, au sein de la modernité, s'affirment comme liées, et aux moyens de production des conditions de vie et de survie, et à une crise de la représentation inhérente aux moyens de reproduction de l'expérience, et à sa nouvelle forme de transmission. Ces causes permettent de comprendre plus largement que l'origine de la crise de la représentations apparentée à la crise de l'aura, est liée, pour Benjamin, à la fonction de production et de reproduction de l'imaginaire et de la mémoire au sein de la modernité. Cependant la technique n'est pas considérée, par Baudelaire et par Benjamin, uniquement comme destructrice. La technique est présentée, par Baudelaire, comme menaçant l'imaginaire par le biais de « progrès, mal appliqués »[1353]. Ainsi que, chez Baudelaire, on trouve quelques considérations autour de la photographie comme rendant possible une forme de « sauvetage des ruines » de l'expérience[1354]. Mais ce sauvetage est possible, sans être destructeur, à partir du moment où le « domaine de l'impalpable et de l'imaginaire » est *respecté* par la technique. Quelle doit-être l'utilisation de la technique pour qu'elle assure la dimension du sauvetage de l'expérience ? Et que doit-elle être pour respecter le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire ?

Dans une certaine perspective la technique se montre comme permettant d'*élargir* « le champ de la mémoire volontaire »[1355], dans la mesure où la technique pare un manque, qui est un manque social lié à la capacité de transmission de l'expérience. La photographie et le film s'affirment comme modes modernes de préservation d'événements traduits en « images visuelles et sonores ». Ce qui leur permet d'élargir le domaine de la mémoire volontaire revient contradictoirement aux « conduites » qu'inscrivent dans le quotidien les appareils, tel que celui qui fabrique des photogrammes. Cela est contradictoire car il s'agit de comportements qui reflètent en même temps le manque de lien social à l'intérieur d'un rapport aliéné au monde. Raison pour laquelle les pratiques liées au sauvetage qui s'effectuent mécaniquement apparaissent dans une société qui « fait de moins en moins de place à l'exercice ». Ce qui dans d'autres termes revient à dire que les moyens de reproduction mécaniques des « événements » révèlent l'amplitude de la réalité d'une société qui ne peut reproduire socialement son aptitude à la mémoire sans recours à la technique. Néanmoins la techniques sauve, et donc garde et actualise, ce que le rapport social manquant

1352 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.

1353 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 197.

1354 « Malgré tout, Baudelaire cherche une voie plus conciliante. Il admet que la photographie « sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître, et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire », mais à condition qu'elle respecte « le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire », qu'elle s'arrête au seuil de l'art, de « tout ce qui ne vaut que par ce que l'homme y ajoute de son âme ». », *Ibid*.

1355 « Les conduites fondées sur l'appareil photographique et sur les inventions du même genre, introduites plus tard, élargissent le champ de la mémoire volontaire ; elles permettent en toute occasion, de conserver l'événement en images visuelles et sonores. C'est pourquoi elles sont aujourd'hui des acquisitions essentielles pour une société qui fait de moins en moins de place à l'exercice. », *Ibid.*, p. 196-197.

ne peut plus actualiser et conserver. La technique peut alors être utile « aux archives de notre mémoire », car elle peut offrir une place aux choses qui risquent de se perdre et d'être par là-même oubliées[1356].

Cette assistance technique ne se présente comme valable et possible qu'à partir d'une évaluation. Cette évaluation détermine la place de la technique comme assistant la mémoire à l'intérieur d'un champ restreint par le *respect* du « domaine de l'impalpable et de l'imaginaire ». Pour Benjamin ce domaine est délimité comme s'arrêtant au « seuil de l'art ». Pour Baudelaire, ce seuil correspond à « tout ce qui ne vaut que par ce que l'homme y ajoute une âme ». Là où la technique manque cet impératif c'est l'effet inverse qui s'affirme, car le non respect de l'imaginaire est défini comme une forme de restriction et de préfiguration de celui-ci[1357].

Mémoire volontaire et souvenir mécanique

Benjamin affirme que les pratiques techniquement assistées de production d'images, comme celle de la photographie, vouent le souvenir à demeurer dans le domaine de la mémoire volontaire. La forme de transmission et de reproduction des techniques de production d'images, affectent le souvenir à demeurer hors du domaine de portée de l'aura, qui est celui de la « mémoire involontaire »[1358]. Pourquoi ce phénomène technique a-t-il tendance à éradiquer la capacité au sauvetage de l'expérience ? Puisque en s'arrêtant au seuil de l'art, la technique s'arrête du même coup au seuil de l'aura. Si l'aura est définie comme « l'ensemble des images, qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper »[1359] autour de l'objet perçu, alors il faut qu'il y ai une forme d'aura qui, pour remplir une fonction de sauvetage, puisse surgir des objets reproductibles, pour qu'ils ne tendent pas à délimiter le champ de l'imaginaire.

De l'imaginaire

Nous pouvons d'ores et déjà introduire une première définition benjaminienne de l'imaginaire. L'imaginaire est énoncé comme « le pouvoir de créer des souhaits » dont « la réalisation exige « quelque chose de Beau » »[1360]. L'on voit alors un lien direct entre un jugement d'ordre esthétique et ce qui revient à une définition efficiente de la production de l'imagination. L'imagination est liée à l'expérience de l'aura, et est plus précisément ce qui permet de faire surgir le contenu de la mémoire involontaire. Ce contenu peut ensuite s'appliquer à l'objet perçu. L'imagination est alors définie comme le « pouvoir de créer des souhaits », qui s'affirment comme la réalisation d'un jugement esthétique, comme un libre jeu d'images qui surgissent de la mémoire involontaire. Pour éclaircir cela Benjamin opère une distinction entre la production de la photographie et ce que permet de produire la peinture[1361]. La photographie reste, à différence du beau qui tend à émerger de la production

1356 *Ibid.*, p. 197.
1357 « Cette constante disponibilité, qui caractérise le souvenir discursif et volontaire, et que favorisent les techniques de reproduction, restreint le champ de l'imagination. », *Ibid.*, p. 197-198.
1358 *Ibid.*, p. 196.
1359 *Ibid.*
1360 « On pourrait définir celle-ci comme le pouvoir de créer des souhaits d'un certain genre, ceux dont la réalisation exige « quelque chose de beau. », BENJAMIN Walter, *Ibid.*, p. 198.
1361 « On voit clairement la différence entre la photographie et la peinture, ce qui interdit de leur assigner le même principe structurel ; pour le regard qui, en face d'un tableau, jamais ne se rassasie, la photo est plutôt l'aliment qui apaise la faim, la boisson qui étanche la soif. », *Ibid.*

de la peinture, hors des limites auratiques de l'imaginaire. La photographie correspond à une forme appauvrie du rapport esthétique au beau, comme comblant un besoin, alors que la peinture se montre comme ce qui inspire un besoin toujours renouvelé face à la beauté.

Aura et reproduction massive d'instantanés

Benjamin rattache le déclin de l'aura à une crise liée à la « reproduction » elle-même[1362]. Cette crise montre la nécessité des données de l'expérience qui, chez Baudelaire, relèvent du domaine du cultuel. L'utilisation appropriée de la technique exige, en vue de respecter le domaine qui relève de l'imaginaire, de préserver les éléments cultuels au sein de l'expérience qu'elle doit assurer garantir, et sauvegarder. Mais si l'imagination est une faculté aux souhaits, dont le propre est l'affirmation d'une valeur esthétique comme volonté traduite en exigence de la réalisation de « « quelque chose de beau » »[1363], alors comment une technique qui ne relève d'aucune dimension cultuelle, telle que la reproductibilité, peut-elle assurer pratiquement une utilisation qui préserver le domaine de l'imagination ?

La beauté liée à l'insatiabilité du plaisir ressort, chez Baudelaire, comme relevant du domaine de la nostalgie, voir comme « voilé par les larmes de la nostalgie ». Le beau exige, chez Baudelaire, la dimension d'un « monde antérieur » qui n'existe pas dans l'actuel[1364]. D'un côté à travers la remémoration baudelairienne l'expérience auratique du beau tend à s'affirmer comme une expérience cultuelle du beau, et cette expérience est liée aux données de la préhistoire[1365]. D'un autre côté, selon Benjamin, Proust conçoit la remémoration, comme ce qui surgit des fond de la mémoire involontaire sous la forme d'une unique apparition et qui n'admet pas la dimension du « recommencement »[1366]. La remémoration proustienne se présente comme ce qui dans les jours notables de Baudelaire est du domaine de l'« incomparable » et de l'irreproductible.

La reproduction technique ne peut se mesurer à cette forme de production imaginaire liée à la mémoire, et reste en deçà du beau. Les images reproduites mécaniquement se rapportent à la « mémoire volontaire »[1367]. Benjamin comprend les images surgies de la « mémoire involontaire », comme relevant d'une « aura »[1368]. Ce qui permet de définir de façon plus large la remémoration, en tant que dynamique à travers laquelle peuvent surgir les images de la mémoire involontaire, à partir d'une expérience de l'aura. De ce fait la photographie se

1362 « Ainsi définie, la crise liée à la reproduction des œuvres d'art n'est qu'un aspect d'une crise plus générale, qui concerne la perception elle-même. Ce qui rend insatiable le plaisir qu'on prend aux belles choses, c'est l'image d'un monde antérieur, celui que Baudelaire présente comme voilé par les larmes de la nostalgie. Si le poète rêve qu'en des temps révolus telle femme fut sa sœur ou son épouse, – cet aveu est le tribu que le beau, en tant que tel, peut exiger. Dans quelque mesure que l'art vise le beau et si simplement même qu'il le « rende », c'est du fond même des temps (comme Faust évoque Hélène) qu'il le fait surgir. Rien de tel dans la reproduction technique (le beau n'y trouve aucune place). », *Ibid.*, p. 198-199.
1363 *Ibid.,* p. 198.
1364 *Ibid.*
1365 LACOSTE, Jean, note n°31 in *Ibid.*, p. 276.
1366 « L'instant d'une pareille réussite est lui-même à son tour de ceux qui ne connaissent aucun recommencement. Toute l'œuvre de Proust est bâtie là-dessus : chacune des situations où le narrateur sent passer le souffle du temps perdu devient, par là même, incomparable et se détache sur la suite des jours. », *Ibid., note de Benjamin,* p. 199.
1367 « Lorsque Proust constate l'insuffisance, le manque de profondeur des images de Venise que lui fournit la mémoire volontaire, c'est le mot d'« instantané » qui lui vient aussitôt à l'idée, et ce seul mot suffit à lui rendre Venise « ennuyeuse comme une exposition de photographie », [PROUST, Marcel, [*À la recheche du temps perdu, Le temps retrouvé,* Paris, 1927, I, p. 236.]. », *Ibid.*
1368 « Si l'on admet que les images surgies de la mémoire involontaire se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura, il est clair que, dans le phénomène qu'on peut appeler « le déclin de l'aura », la photographie aura joué un rôle décisif. Ce qui devait paraître inhumain, on pourrait même dire mortel, dans le daguerréotype, c'est qu'il forçait à regarder (longuement d'ailleurs) un appareil qui recevait l'image de l'homme sans lui rendre son regard. Car il n'est point de regard qui n'attende une réponse de l'être auquel il s'adresse. », *Ibid.*

montre intimement liée au « déclin de l'aura ». La photographie, comme moyen mécanique de production d'images, s'exprime comme ce qui ne rend pas le regard à celui qui lui offre son image. Ce qui du même coup transforme l'expérience liée à l'aura. L'aura définie, en tant que forme sociale d'expérience, et donc comme adresse du regard en tant que regard adressé, se donne comme un regard qui attend toujours une forme de correspondance. Par la photographie cette correspondance entre regards disparaît, et se donne comme une forme perdue de lien social, et donc comme une forme perdue de l'image que l'homme cherche de lui-même dans les objets du monde qui l'environne.

Le « déclin de l'aura » lié à la modernité répond donc, selon Benjamin, à deux raisons majeures. D'un côté ce déclin se montre comme liés autant à des causes sociales, que d'un autre à des causes économiques[1369]. Premièrement la « cause économique » du déclin de l'aura correspond à « la production de masse » en tant que telle, c'est-à-dire la reproductibilité et la sérialité marchande, comme s'opposant à l'unique qui permet de fonder le versant traditionnel de la culture.

> Au sein de la production de masse, une chose est d'une importance toute particulière pour le déclin de l'aura : c'est la reproduction massive de l'image.[1370]

Pour Benjamin la cause économique est aussi fondée en partie par une « la cause sociale » du « déclin de l'aura ». Cette cause et origine social du déclin se trouve affirmé par « la lutte des classes » elle-même. La « lutte des classes » émerge, comme un point de vue social de la reproductibilité, et qui engendre à travers la production en série le destin nécessaire du déclin de l'aura. L'accès massif à la culture, tout en exprimant une forme d'émancipation et de démocratisation de celle-ci, tend à détruire l'unique. Ces deux causes distinctes du déclin de l'aura, l'une économique et l'autre sociale, tout en étant essentiellement différentes, produisent le même effet.

Le déclin de l'aura et le regard sans regard : la perte d'auréole

> Avec les nouveaux procédés de fabrication qui permettent toutes sortes d'imitations, l'apparence se concrétise sous forme de marchandise.[1371]

La reproduction massive d'images, les nouvelles techniques de production des conditions de vie qui les transforment en survie techniquement assistée, la croissante réduction du champ de l'imaginaire, ainsi que le travail devenu prostitution, et la prostituée comme représentante de la marchandise et des travailleurs eux-mêmes, font apparaître la modernité sous le regard attristé du poète, et à travers l'interprétation benjaminienne, comme le lieu de la disparition de l'humain. Pour Benjamin, Baudelaire saisit de manière générale que l'entièreté de ces phénomènes conduisent à une métamorphose et à un affaiblissement de l'aura. Car pour Benjamin tout « regard humain », chez Baudelaire, est exprimé comme évidé de la dimension première de l'aura, puisque le regard ne présente jamais l'instance d'une réponse sociale.

1369 « La production de masse est la principale cause économique, et la lutte de classes la principale cause sociale du déclin de l'aura. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 64a, 1]*, p. 358.

1370 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 60a, 4]*, p. 351.

1371 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 4]*, p. 360.

L'expérience de l'aura n'apparaît jamais chez Baudelaire. Le regard de poète se montre comme le lieu de l'avènement d'un « chiffre », c'est-à-dire sous la forme de caractères représentant un nombre, qui s'assimilent à une forme de convention d'écriture secrète[1372]. Le regard se donne d'une manière cryptée, ou brouillée, dans laquelle son message est inintelligible sans une clé qui permet de le déchiffrer. La clé ne correspond pas à ce que l'« on attend d'un regard humain », comme étant le propre de l'expérience de l'aura, c'est-à-dire le pouvoir de lever les yeux, et de retrouver une réponse sociale dans les choses qui se communique par un autre regard.

La clé qui déchiffre le regard qui s'affirme sous la forme d'un « chiffre » chez le poète c'est l'aveuglement. Tout simplement il est absence de vue. Baudelaire énonce cela, dans les mots de Benjamin, comme « les yeux qui ont perdu, pour ainsi dire, le pouvoir de regarder ». Le « chiffre » renvoie au manque et à l'incapacité d'expérience traditionnelle, tout comme ils renvoient à l'absence d'aura et à l'absence de vue ; ce regard absent montre l'aveuglement de l'homme moderne. Le chiffre auquel renvoie ce regard s'accorde avec un regard redevenu animal, exprimant ce qui relève du besoin des instincts.

La *réponse* au regard affiche « un pouvoir d'attraction » et non pas l'expression reflétée en eux d'une subjectivité sociale ressemblante. Dans l'exemple du regard de la prostituée on voit l'avènement de la « magie » métamorphique propre à l'objet humanisé. Cette « magie » concorde avec la transformation de la pulsion sexuelle, qui se change d'un désir de reproduction en érotisme. Au sein de l'objet les besoins des instincts scindent en deux les désirs d'un être appartenant à une espèce de ce à quoi ils correspondent, et ils réfléchissent seulement les désirs qui se lient à la pulsion de survie. Il n'y a pas de sexualité éprouvée envers un objet devenu marchandise, mais uniquement une pulsion sexuelle devenue « érotisme ».

Le « pouvoir d'attraction » est la seule chose qui reste dans l'humanisation du regard de la marchandise. La proximité qui s'affirmait dans l'expérience de l'aura, entre une subjectivité et un objet, n'existe plus de la même manière dans la marchandises. Dans l'expérience inhérente à l'aura d'un objet, s'affirme le reflet d'une existence sociale étincelant aussi sur les objets de son expérience. Mais à travers le regard de la marchandise, cette même expérience, affirme la subjectivité humaine dans les objets de son expérience comme « distance »[1373]. Cette distance est l'expérience d'un abîme, l'expérience de ses yeux, qui dans leur regard aveuglé, étrangement « ne connaissent pas les lointains ». Que s'affirmera t-il à travers cette « distance » irréductible ? Et que s'affirmait alors à travers « les lointains » évoqués par l'aura ?

Par sa poésie Baudelaire semble rechercher la distance de ce regard, tenter de rendre cette distance manifeste. Selon Benjamin « les lointains » pourtant *familiers*, qui évoquent le contenu cultuel de la remémoration baudelairienne, sont décrits comme quelque chose qui se trouve hors de ce monde-ci, comme n'appartenant « plus à la famille humaine », et comme

1372 « C'est sans doute parce que Baudelaire avait, plus que quiconque, conscience de ce phénomène, que le déclin de l'aura s'est inscrit dans son œuvre lyrique d'une évidente manière – sous la forme d'une chiffre, qui se présente presque chaque fois que *Les Fleurs du Mal* décrivent le regard d'un œil humain. (Il va de soi que ce chiffre ne correspond chez l'auteur à aucun dessein délibéré). Ce qu'on attend d'un regard humain, jamais on ne le rencontre chez Baudelaire. Il décrit les yeux qui ont perdu, pour ainsi dire, le pouvoir de regarder. Mais ils ont un pouvoir d'attraction, qui pourvoit pour une grande part – pour la plus grande peut-être – aux besoins de ses instincts. C'est la magie d'un tel regard qui a dissocié chez Baudelaire la sexualité de l'érotisme. Si l'on peut considérer comme la description classique de cet amour que sature l'expérience de l'aura ces vers de « Bienheureuses nostalgie » :[…]. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 201-202.

1373 « Mais rien, dans les yeux qui ressemblent à des miroirs, ne vient réduire cette distance. Et c'est pourquoi précisément ceux-ci ne connaissent pas les lointains. », *Ibid.,* p. 202.

« à part »[1374]. Pourtant la familiarité de ce regard vide, qui ne fait qu'affirmer la distance, ce regard évidé, est ce à quoi Baudelaire se « soumet »[1375]. Il se soumet à « l'empire » de l'abîme de l'absence d'humanité, en évitant de relayer à l'idéal tout « lointain » salvateur, « sans illusions ». La réponse de l'objet vide et sans significations, au sein de l'expérience auratique, dans d'autres termes la réponse de la marchandise avec son pouvoir d'attraction, est celle d'un objet qui « tout en guettant sa proie, veille à son propre salut »[1376].

La « vie » de ce regard sans illusions, la volonté qui l'anime répond, selon Benjamin, aux lois animales et pulsionnelles de l'instinct de survie. La prostituée comme être vivant rationnel qui incarne la marchandise, tend à se transformer « épiant tout à la fois le client et l'agent des mœurs ». Son existence s'apparente à l'existence « du fauve », redoutable et féroce carnassier mammifère, famille des moyens et grands félins. Pour survivre, tout autant la prostituée que le citadin, et les habitants des grandes villes en général visent à leur « sécurité »[1377]. La grande ville naissante est une jungle de « besognes » qui détourne le regard de ses habitants par des « forêts de symboles »[1378] tout en les vouant aux lois de la survie. Ces lois, qui sont les lois de la ville et de la marchandise, ne leur autorise de voir que ce qui préserve leur « sécurité ». « Les lointains » disparaissent, à l'intérieur d'un monde qui affirme l'utile, et encore plus « *l'utile illusion* » de la distance[1379]. Baudelaire cherche à qualifier le paysage de l'illusion « à l'étalon des peintures de boutiques foraines », faisant par là apparaître « la *tragique illusion* » à travers l'« *utile illusion* ». Le poète affirme préférer la brutalité, l'énormité de la fausseté assurée des « décors de théâtre », de préférer ces choses, qui, « parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai », et à travers elles de s'attaquer à la tragique illusion qui s'empare du monde des choses devenues marchandises[1380].

Le thème de la perte d'auréole, et les vers qui correspondent au poème du même titre, appartiennent, selon Benjamin, non pas au personnage du « flâneur »[1381], ni à celui du collectionneur mais, au poète qui emprunte la figure du mendiant ou encore celle du chiffonnier. Baudelaire incarne le mendiant et l'attitude de celui-ci ce constitue en soi « un test décisif pour la société bourgeoise »[1382]. Cette épreuve permet de faire voir les transformations dues au progrès technique et économique de la modernité à travers la misère et la souffrance qu'elle engendre. Tel est aussi le sort de la figure du chiffonnier dans la

1374 « Satyresses et nixes n'appartiennent plus à la famille humaine. Elles sont à part. Il est remarquable que, dans « Correspondances », Baudelaire ait qualifié de « familiers » des regards si mal à l'aise dans les lointains. », *Ibid.*

1375 « Cet homme, qui n'a fondé aucune famille, entend le terme dans un sens plein de promesses et de renoncements. Il est lui-même voué à des yeux sans regard et c'est sans illusion qu'il se soumet à leur empire: […]. », *Ibid.* p. 202-203.

1376 « Si des yeux comme ceux-là ont une vie, c'est celle du fauve, qui, tout en guettant sa proie, veille à son propre salut. [...] Du même genre est le regard de la putain, épiant tout à la fois le client et l'agent des mœurs. », *Ibid.*, p. 203.

1377 « Que l'œil du citadin des grandes villes soit surchargé de besognes qui ne visent qu'a sa sécurité, la chose est claire. […]. Le regard prudent échappe au rêve qui se perd dans les lointains. Il peut même, en fin de compte, trouver une sorte de plaisir à dévaloriser le rêve. », *Ibid.*, p. 203- 204.

1378 BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal, IV. Correspondances, Gallimard, Paris, 1996*, p. 40.

1379 « On voudrait attacher moins de prix à l'*utile illusion* qu'à la *tragique concentration*. Baudelaire insiste sur la magie des lointains ; il jauge précisément le paysage à l'étalon des peintures de boutiques foraines. Désirerait-il voir disparaître l'enchantement des lointains, comme il arrive nécessairement lorsque le spectateur s'approche trop de la perspective ? », *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 204.

1380 « Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m'imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistiquement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai. », Charles Baudelaire, *Œuvres*, éd. Le Dandec, II <Paris 1932>, p. 273 (*Salon de 1859,* VIII, Le paysage). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Q [Panorama], [Q 4a, 4]*, p. 551.

1381 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 207.

1382 « Baudelaire n'a cessé de voir dans l'attitude du mendiant un test décisif pour la société bourgeoise. La dépendance du poète envers sa mère – dépendance qu'il a volontairement provoquée, sinon entretenue – n'a pas seulement une cause relevée par la psychanalyse ; elle a une cause sociale. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 61, 7]*, p. 353.

poésie de Baudelaire[1383]. Le chiffonnier représente « la figure la plus provocatrice de la misère humaine » qui naît des mêmes causes, et témoigne des mêmes origines que celle du mendiant. Selon Benjamin, Baudelaire reconnaît dans la figure du « lumpenprolétaire » une parenté avec la condition de poète à l'apogée du capitalisme, comme ayant une destiné commune. Tout comme le chiffonnier, le poète ramasse « les débris d'une journée de la capitale », et en méditatif, rassemble des ruines, des fragments de la modernité.

Le thème de la perte d'auréole est celui qui transcrit l'existence même du poète qui tente de se défaire du monde d'illusions trompeuses desquelles il est témoin. Par l'utilisation de la figure allégorique il tente de se défaire de toute forme d'illusion, même de celles que recèlent les figures du poète et celles de son auréole. Depuis le point de vue de l'allégoricien, qui est le point de vue de Baudelaire, le monde moderne apparaît, selon l'interprétation de Benjamin, sous le prisme de l'expérience du choc et régit par les fantasmagories du Nouveau, les fantasmagories de la connaissance, et la fantasmagorie du bonheur[1384]. L'allégoricien est celui qui regarde en arrière, tel l'ange de l'histoire de la XI^{ème} des thèse *Sur le concept d'histoire*[1385] ; l'allégoricien est celui pour qui devant la profondeur de l'histoire tout n'est que « désabusement et amertume »[1386]. En face de lui, c'est un « orage » qui se déchaîne, et il est celui des fantasmagories, où il n'y a « ni enseignement ni douleur ».

La véritable expérience historique tend à s'affirmer à travers le dévoilement des illusions propres aux fantasmagories. Les différentes figures de la poésie de Baudelaire dévoilent chacune une fantasmagorie : à travers la figure du flâneur se dévoile l'illusion de l'âme de la foule et la fantasmagorie du Nouveau, par la figure du poète celle de son auréole et la fantasmagorie de la culture et de la marchandise, pour l'allégoricien se dévoilent le poids et la valeur des ruines et la fantasmagorie de l'histoire. Pour finir c'est la fantasmagorie de la modernité, visible à travers la figure de la prostituée et l'illusion de l'objet devenu marchandise au sein de la grande ville et la masse qui l'habite.

C'est donc dans ce qui se manifeste au sein du phénomène des « foules » qu'apparaît, chez Baudelaire, l'ampleur palpable du phénomène de dislocation sociale qui s'affirme visuellement en elles[1387]. Pour Benjamin, l'expression de cette dislocation ressort comme essentielle dans l'entreprise de destruction et de figuration de ce qui constitue les illusions de la modernité. La foule est un phénomène qui se montre comme « un véritable critère, comme une réalité irremplaçable » permettant d'évaluer une certaine dimension de l'illusion de la

1383 « Le chiffonnier est la figure la plus provocatrice de la misère humaine. Lumpenprolétaire en un double sens : vêtu de vieux chiffons il s'occupe de chiffons. « Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, *tout ce qu'elle a brisé*, *il le catalogue, il le collectionne*. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance » (*Du vin et du haschisch*, *Œuvres*, I, p. 249-250). Baudelaire se reconnaît dans le chiffonnier, comme le montre cette description en prose de 1851. Le poème mentionne, en la présentant immédiatement comme telle, une autre parenté avec le poëte : « On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête, / Buttant, et se cognant aux murs comme un poëte, / Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets, / Étanche tout son cœur en glorieux projets. ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 68, 4]*, p. 364-365.

1384 « Ces textes ne sont pas d'un flâneur. Ils enregistrent cette expérience que Baudelaire, sans aucun apprêt, confie en passant à une simple phrase : « Perdu, dans ce vilain monde, *coudoyé par les passants*, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que de désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur. » [*Charles Baudelaire, Œuvres, Fusées,* Le Dantec, Paris, 2931-1932, Bibliothèque de la Pléiade, t. *II, p.* 641]. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 207.

1385 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX*, p. 438.

1386 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 207.

1387 « Avoir pour lot de se laisser « coudoyer par les foules », de toutes les expériences qui ont fait de sa vie ce qu'elle fut, telle est bien celle qu'il met en avant comme un véritable critère, comme une réalité irremplaçable. », *Ibid.*

modernité. Le poète s'attache à la « bassesse de la véritable foule », composée de chiffonniers, de mendiants et de prostituées[1388]. Figures qui représentent l'*autre* de la foule, le lumpenprolétariat, ceux qui doivent pour le poète un jour réussir à condamner l'argent qui les condamne.

Le « flâneur » au contraire, cherche par le contact choquant de la foule à retranscrire les mouvements saccadées de son « âme », et rate la réalité de celle-ci[1389]. La foule et son âme ne sont qu'une forme illusoire de société humaine. Benjamin voit dans la naissance de la société disloquée qu'est la masse, ce qui devient le terreau fertile des idéologies du siècle suivant. Le flâneur représente, selon Benjamin, la figure de l'homme moderne qui croit pourvoir par son « indépendance » et son sens critique, par « sa vivacité » personnelle, se différencier du commun alors qu'il n'est que la figure naissante et tragique de l'homme moderne accompli.

Mais tragiquement la prostituée incarne une version moderne du péché originel, matérialisant en son corps l'argent et la marchandise, et le poète finit par s'ériger contre la foule toute entière[1390], contre la société humaine disloquée toute entière, et affirme à travers cette entreprise l'expérience vécue de son combat[1391]. La valeur de l'expérience des remémorations, à travers les correspondances, entre spleen et idéal, sont alors comprises comme expressions matérialisés en allégories des expériences vécues du choc de la modernité, une expérience figurée et incarnée de l'aliénation moderne. Depuis le point de vue de la *désillusion* la plus totale et la plus nue de la réalité de l'aliénation le poète dresse un portrait de la catastrophe.

1388 « Il a perdu l'illusion d'une foule ayant elle-même son mouvement et son âme, et dont se toquait le flâneur. Pour s'endurcir contre la bassesse de la véritable foule, le poète envisage le jour où les femmes « errantes, les déclassées, celles qui ont eu quelques amants », ne seront qu'« impitoyable sagesse, sagesse qui condamnera tout », même les erreurs des sens, « tout fort l'argent ». », *Ibid.*

1389 « Le flâneur enseigne mieux que personne ce qui est vraiment le Nouveau. Ce qui apaise la soif du Nouveau du flâneur, c'est l'apparence d'une foule qui est animée d'un mouvement propre, ayant son âme propre. Mais, en fait, ce collectif n'est rien d'autre qu'une apparence. Cette « foule » dont le flâneur se délecte est le moule qui a servi soixante-dix ans plus tard à fondre la « communauté nationale ». Le flâneur qui était si fier de sa vivacité d'esprit et de son indépendance à précédé ses contemporains aussi en ceci qu'il a été la première victime d'une attrape qui a, depuis lors, aveuglé des millions d'hommes. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 66, 1]*, p. 360.

1390 « Trahit par ses derniers alliés, il se retourne contre la foule ; il le fait avec la rage impuissante de celui qui se bat contre la pluie ou le vent. Telle est l'expérience vécue que Baudelaire a prétendu élever jusqu'au rang de véritable expérience. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 207.

1391 « Personne ne s'est sentit aussi peu chez lui à Paris que Baudelaire. *Toute* intimité avec les choses est étrangère à l'intention allégorique. Toucher les choses signifie pour elle les violenter. Les connaître signifie pour elle les percer à jour. Là où elle règne, il est exclu que des habitudes puissent se former. A (*sic.*) peine la chose, ou la situation, est-elle saisie par l'intention allégorique que celle-ci la rejette. Elles vieillissent pour elle plus vite qu'un style pour la modiste. Mais vieillir signifie : devenir étranger. Le *spleen* place des siècles entre l'instant présent et celui qui vient d'être vécu. C'est lui qui, inlassablement, fabrique de l'« antiquité ». Et, chez Baudelaire, de fait, la modernité n'est rien d'autre que la « toute dernière antiquité ». Elle n'est pas pour lui uniquement ou principalement l'objet de sa sensibilité ; elle est l'objet d'une conquête ; elle a l'armature de l'intuition allégorique. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 59a, 4]*, p. 350.

b. 3. 2. Effondrement de l'aura et expérience vécue du choc

> Les étoiles représentent chez Baudelaire la devinette de la marchandise. Elles sont l'éternel retour du même des grandes masses.[1392]
>
> Que les étoiles soient absentes chez Baudelaire donne la notion la plus exacte de la tendance propre à sa poésie lyrique : l'absence d'apparence illusoire.[1393]

L'habitant de la modernité, l'« homme moderne » est celui pour qui son expérience est devenue celle de sa croissante aliénation[1394]. La seule sensation qu'il peut expérimenter réellement est celle que lui offre son expérience vécue, qui s'affirme en tant qu'expérience du fétichisme de la marchandise, comme une expérience de la reproductibilité de sa perte. L'effondrement de l'aura advient alors avec la perte des « lointains » entendue comme perte de la temporalité de l'achèvement, et donc comme perte d'une forme d'interprétation de l'existence dans laquelle la dimension du souhait relève de l'affirmation et de la construction qu'est l'expérience. Chez Baudelaire le symbole de l'étoile qui s'affirme comme représentation du souhait n'apparaît pas, mais s'affirme en lieu et place une temporalité dans laquelle l'enfermement et l'incapacité se présentent à chaque instant. Le souhait se transforme en volonté d'échappatoire à l'impuissance, en volonté d'inachèvement.

Le mélancolique conçoit la dimension du lointain par des éléments cultuels. Mais ces éléments cultuels sont un relais inefficace contre les puissances destructrices du spleen. La mélancolie baudelairienne fait surgir la dimension du souhait, mais si « son étoile montre le chemin du lointain » le poète ne l'a pas suivie[1395]. Le « lointain » chez Baudelaire, ressort comme l'image d'un présent démuni de souhaits, démuni d'idéal et démuni d'aura ; permettant de faire surgir au présent de l'expérience une apparition de la proximité de la catastrophe dans toute son ampleur. L'expérience vécue du choc se définit plus précisément, depuis la perspective de la catastrophe, comme une temporalité de l'infernal, qui est tout autant enfermement que répétition[1396]. À ce que nous avons déjà décrit, à travers l'analyse de Benjamin, dans les termes d'une « uniformité absurde »[1397], s'ajoute la perte du souhait au sein de l'effondrement de l'aura. Le « choc » est le propre de cette expérience du monde[1398], et l'expérience vécue devient temporalité infernale, au sein de laquelle ne peuvent s'affirmer les souhaits des sociétés humaines.

1392 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 62, 5]*, p. 354.

1393 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 58a, 3]*, p. 348.

1394 « Il a décrit le prix que l'homme moderne doit payer pour sa sensation : l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc. La connivence de Baudelaire avec cet effondrement lui a coûté cher. Mais c'est la loi de sa poésie, de cette poésie qui brille au ciel du Second Empire comme « un astre sans atmosphère » [Nietzsche, F., *Considérations intempestives,* II, trad. G. Blanqui, Paris, 1979, p. 301]. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 207.

1395« Baudelaire – le mélancolique auquel son étoile montre le chemin du lointain. Mais il ne l'a pas suivie. Les images du lointain apparaissent uniquement [dans ses poèmes] comme des îles qui surgissent de la mer de la vie antérieure ou du brouillard parisien. Il est rare que la négresse en soit absente. Et avec son corps profané, c'est le lointain qui se met aux pieds de ce qui était proche de Baudelaire : le Paris du Second Empire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire],* [J 50, 7], p. 332.

1396 « Dans la symbolique populaire, les lointains de l'espace peuvent remplacer ceux du temps ; c'est pourquoi l'étoile filante qui tombe dans les lointains de l'espace est devenue le symbole même du vœu exaucé. La bille d'ivoire, qui roule vers la case *la plus proche*, la carte du dessus, qui est *la plus proche* du paquet, sont à l'extrême opposé de l'étoile filante. Le temps contenu dans cet instant où brille pour un homme l'éclat de l'astéroïde appartient à ces réalités que Joubert a définies avec la coutumière rigueur. Pour lui, « il y a du temps dans l'éternité même ; mais ce n'est pas un temps terrestre et mondain […] Il ne détruit rien, il achève ». Il est l'antithèse du temps infernal, du temps où se déroule l'existence de ceux qui entreprennent sans rien achever. » [JUBERT, Joseph , *Pensées,* Paris, II, p. 162.]. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 185-186.

1397 *Ibid.*, p. 180.

1398 *Ibid*. p. 182.

L'infernal et l'éternel : L'œuvre d'art et l'infini. L'aura

Benjamin oppose l'infernal à l'éternel, l'infernal ainsi que l'enfermement se révèlent dans l'image de la répétition, et l'éternité s'inscrit dans une figure et une temporalité du souhait comme moment ultime de l'expérience[1399]. Quel est le statut de cette figure *ultime* de l'expérience ? Nous nous retrouvons ici face à une notion à double sens, c'est-à-dire que le sens du choc est compris autant comme le souhait infernal concrétisant une impossibilité, que comme son pendant et donc dans une perspective libératrice. Le souhait est autant une figure de la fantasmagorie, que le « couronnement de l'expérience ». Et tout en étant présentée comme « antithèse du temps infernal »[1400], ici la description de l'éternité est ambiguë. Est-ce dire que dans la continuité de la durée du passage de la foule, par exemple, disparaît la dimension de la volonté ? Si le souhait est, pour Benjamin, « le couronnement de l'expérience »[1401], alors pouvons-nous affirmer que le souhait disparaît dans un enfermement aveuglant ?

Au sein de la modernité on voit jaillir l'évacuation de la capacité de souhaiter. L'homme moderne est celui qui est incapable de souhaiter, car il est tout imbibé de la relation mimétique qu'il entretient avec son environnement sous la forme d'un désir destructif. Il se montre alors comme celui qui a perdu la capacité de souhaiter, et donc comme celui qui a perdu son expérience[1402]. Le flâneur est pris dans les faux semblants d'un désir sans avenir. Benjamin transmute le flâneur en une figure de joueur. Le jeu est décrit comme la construction d'une réalité passagère qui permet l'oubli de la temporalité infernale qui condamne à chaque instant. Il permet également l'oubli de la fonction du souhait et de sa transcendance. L'analyse de Benjamin rejoint ici celle de Lukacs dans la perspective de la temporalité propre à la conscience réifiée. Benjamin caractérise le temps de l'univers marchand comme une temporalité du retour du même[1403]. Ainsi qu'il a déjà été énoncé, cette vision se présente aussi dans une vision d'aquarium que reflète la foule dans les passages[1404]. La nature du temps proprement historique, pour Benjamin, est construite sur le principe de la discontinuité. Le temps mécanique véhicule une certaine conception de la réalité. La volonté politique qui anime le travail de Benjamin s'érige contre une vision de l'histoire qui ne permet pas de faire voire la marche de celle-ci autrement que comme une douce pente vers un avenir nécessairement meilleur.

Bruno Tackels affirme que le travail de Benjamin répond à une volonté de destruction de

1399 À mesure qu'un souhait s'étend dans les lointains du temps, on peut d'avantage espérer qu'il sera exaucé. Or, ce qui fait escorte aux lointains du temps, c'est l'expérience, qui les remplit et les articule. Aussi le souhait qui se réalise est-il le couronnement de l'expérience. », *Ibid*, p. 185.

1400 *Ibid*, p. 186.

1401 *Ibid.,* p. 185.

1402 « Le poète ne joue pas en personne. Il est assis dans un coin, aussi malheureux que les joueurs. », *Ibid*, p. 187.

1403 « L'éternel retour du même, inspiré par Nietzsche et Blanqui, qui désigne pour Benjamin la logique infernale de la marchandise, du culte du « faux nouveau » est aussi entrevu par Lukacs qui insiste sur la perte du caractère « changeant, fluide » du temps au profit d'une temporalité purement mécanique. », [LUKÁCS, Georg, *Histoire et conscience de classe*, « La réification et la conscience du prolétariat », p. 117]. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 455.

1404 « Maurice Renard a raconté dans son livre *Le Péril Bleu* comment les habitants d'une planète lointaine viennent étudier la faune et flore qui vivent au fond de la mer atmosphérique – en d'autres termes la surface de la terre. Ces habitants d'une autre planète voient dans l'homme l'équivalent des poissons minuscules <?> des grands fonds, c'est-à-dire des êtres qui vivent au fond d'un océan. Nous ne percevons pas plus la pression de l'atmosphérique que les poissons celle de l'eau : cela ne change rien au fait que nous restions comme les poissons des créatures vivant au fond d'un océan. On assiste à une réorganisation de l'espace tout à fait semblable quand on étudie les passages. La rue elle-même s'y présente comme [un] intérieur habité : comme demeure du collectif, car les collectifs authentiques, en tant que tels, habitent dans la rue : le collectif est un être sans cesse en mouvement, sans cesse éveillé, qui vit, expérimente, connaît et invente autant de choses entre les façades des immeubles que des individus à l'abri de leurs quatre murs. », BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [A°, 9]*, p. 826.

l'idée « d'une inéluctabilité de l'enchaînement historique »[1405]. L'idée d'inéluctabilité, et donc de nécessité du progrès du temps, comprend les différentes époques de l'histoire comme une succession continue, et est celle d'un enchaînement automatique d'époques, dans un rapport de cause à effet entre instants dans le temps. Le temps continu correspond au temps mécanique, c'est-à-dire à une conception mathématique et physique du temps, un temps quantitatif et non qualitatif. Le temps de la continuité prend la forme d'une représentation qui fait abstraction de toute subjectivité. Appliqué à l'histoire, il s'agit d'une conception du temps qui n'admet pas dans sa constitution la dimension de la conscience qui le perçoit, ce en quoi il est temps mort. La continuité temporelle efface la présence de l'historien et celle de la perception du temps permettant, par là, d'étudier les événements en termes de successions de totalités closes et déterminées.

Déclin de l'aura et névrose du même

Si les étoiles s'expriment chez Baudelaire comme la « devinette de la marchandise » c'est parce qu'elles représentent ce que produit le fétichisme de la marchandise au sein de l'expérience devenue expérience vécue du choc et de la continuité[1406]. L'idée d'un « éternel retour du même des grandes masses » se voit alors étayée et par l'idée de production en série du même, et par l'expérience de l'aura sans aura de la marchandise. Baudelaire tente ainsi, selon Benjamin, de présenter à travers sa poésie une vue du présent exempte « d'apparence illusoire »[1407]. Les masses vivent dans une atmosphère temporelle qui implique une forme d'inachèvement, qui est celle d'un éternel retour. Le temps de l'achèvement et du souhait s'oppose à celui qui s'exprime dans « l'éternel retour du même » dans lequel habitent les masses. La temporalité du souhait, à travers l'image de « l'étoile filante qui tombe dans les lointains de l'espace » s'oppose à celle de la proximité inhérente à la catastrophe qui est apparenté à la temporalité du jeu[1408]. L'étoile inclut l'effectivité du « vœu exaucé » et donc de l'achèvement, au contraire la temporalité du jeu celle d'une possibilité d'un éternel recommencement. Le jeu et l'infernal émergent tout les deux comme la forme de l'« existence de ceux qui entreprennent sans rien achever ».

La « menace » qui s'affirmait alors, contre l'aura, s'achève avec ce qui dans l'expérience du choc s'exprime comme expérience de l'infernal[1409]. Le « fétichisme de la marchandise » s'imprime jusqu'au plus profond de la volonté humaine[1410]. La forme allégorique tente de s'appliquer, dans la poésie de Baudelaire et à travers l'interprétation qu'en fait Benjamin, comme le « modèle » du phénomène du fétichisme de la marchandise. La « physionomie de la marchandise », se reflète alors comme forme agissant au plus profond de la volonté humaine, transformant la dynamique des souhaits de toute la société humaine. Benjamin associe le « *Spleen* » au sentiment que produit « le déclin de l'aura »[1411]. La méditation du

1405 TACKELS Bruno, *Walter Benjamin, Une vie dans les textes*, p. 624.
1406 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 62, 5]*, p. 354.
1407 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 58a, 3]*, p. 348.
1408 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 185-186.
1409 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 84a, 5]*, p. 392.
1410 « Avec la multiplication des étalages et, en particulier, des magasins de nouveautés, la physionomie de la marchandise apparut avec des traits de plus en plus nets. Quelque vive qu'ait été sa sensibilité, Baudelaire n'aurait certes pas enregistré ce phénomène si celui-ci n'avait pas agi comme un aimant sur le « riche métal de notre volonté », sur le gisement de fer de sa rêverie. Le modèle de celle-ci, l'allégorie, correspondait en fait parfaitement au fétichisme de la marchandise. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 79a, 4]*, p. 384.
1411 « Le *Spleen* de Baudelaire est la souffrance que produit le déclin de l'aura. « Le printemps adorable à perdu son odeur ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 64, 5]*, p. 358.

mélancolique s'affirme alors à travers le sentiment nostalgique d'une dimension à tout jamais perdue qui revient à « l'aura », celle du lointain.

L'article de masse qui engendre quelque chose de différent de l'unique, est alors décrit, par une description psychologique d'un comportement pathologique humain, en tant que « névrose ». La production de masse comme forme mécanisée de reproduction infinie du même, ou encore comme « névrose », produit l'objet en série qu'est « l'article de masse »[1412]. La forme de production du même, en tant que névrose, s'imprime dans le paysage mental de l'individu, comme « forme allégorique de l'intuition »[1413] du même. La marchandise, en tant que article de masse, apparaît sous le point de vue du spleenétique, selon Benjamin, comme l'expression obsessionnelle de l'objet produit. L'article de masse, dans sa parenté avec le comportement du « névrosé », s'affirme comme « idée toujours identique »[1414], ajoutant ainsi un dernier trait à la temporalité de l'infernal. S'ajoute à la perte des lointains, comme perte de la capacité de souhait, la production massive du même comme temporalité infernale de l'inachèvement. La marchandise apparaît alors comme l'objet tautologique de la névrose, c'est-à-dire comme production et comme répétition compulsive du même.

Époques de crise de l'aura

L'on trouve dans un fragment des *Passages* une remarque concernant l'aura : dans ce fragment Benjamin suggère que le recours d'une époque à l'expression allégorique constitue éventuellement le signe expressif d'une époque qui a « connu une crise de l'aura »[1415]. Par conséquent l'on peut déduire, de façon plus large, que Benjamin considère que l'utilisation de l'expression allégorique correspond à des crises historiques de la représentation. Ainsi ce qui correspond au domaine de l'aura est peut être le plus perceptible aux moments où des transformations de la représentation et de la perception ont lieu. L'aura apparaît alors comme ayant une signification double, elle représente et le dépôt et l'image de la sociabilité dans les choses. Ce l'aura se consolide par là comme le reflet de l'aptitude humaine à la sociabilité, pouvant se transformer et s'exprimer différemment selon les transformations de cette même capacité. Aux moments historiques qui correspondent à des crises des rapports sociaux il est question de formes d'expressions pouvant admettre une forme mouvante entre significations. L'allégorie se matérialise comme une forme d'indétermination déterminante des rapports de signification, ce par quoi elle permet à l'aura de s'exprimer encore même au sein des bouleversement qui se rapportent à des changement des formes de transmission et donc de tradition.

Dans ce fragment l'allégorie est redéfinie à partir de la notion d'« énigme », ce qui la différenciée de la notion de « mystère »[1416]. L'allégorie repose sur une forme de totalité qui n'est point celle de la totalité révélée ou à tout jamais secrète du « mystère ». L'allégorie se rapporte à une totalité qui fonctionne par *construction*. L'énigme est définie comme ce qui se

1412 « La névrose produit l'article de masse dans l'économie psychique. Cet article prend ici la forme de l'idée obsessionnelle. Elle apparaît à d'innombrables exemplaires dans la vie privé du névrosé comme l'idée toujours identique. À l'inverse, la pensée de l'éternel retour a chez Blanqui lui-même la forme d'une idée obsessionnelle. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 9*, p. 218.

1413 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 39*, p. 246.

1414 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 9*, p. 218.

1415 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 77a, 8]*, p. 381.

1416 « L'allégorie présente de nombreuses énigmes mais n'a pas de mystère. L'énigme est un fragment qui, joint à un autre fragment qui lui convient, forme un tout. », *Ibid.*, p. 381.

montre par la mise en relation de « fragments », ce qui fonde en retour la forme même de l'allégorie à partir d'une visée constructiviste du sens. Si, ainsi que le dit Benjamin, l'« énigme est un fragment qui, joint à un autre fragment qui lui convient, forme un tout », cette totalité compose avec d'autres le maillage de l'allégorie. Mais la construction du sens au sein de l'allégorie est problématique, car l'allégorie est une forme indéterminée qui détermine son contenu de façon multiple et sous la forme d'une question posée. Il s'agit ici de se transposer à une forme de pensée constellaire, une forme de connaissance qui ne fonctionne que par mises en relations de différentes totalités de sens. L'allégorie paraît être le propre d'une pensée qui fonctionne par construction, comme maillage de sens, et qui permettent de faire advenir l'interprétation comme une pesée de significations différentes et mouvantes. L'allégorie se pose ici comme la forme d'expression d'une pensée qui pèse ses objets sous la forme d'une constellation. L'allégorie fonctionne par adjonctions d'énigmes, ces dernières étant elles aussi des adjonctions, mais de fragments.

À différence du « mystère », comme vérité et totalité inatteignable, voire même comme vérité divine, l'allégorie n'est pas la présentation du « voile »[1417]. C'est alors par cette caractéristique, c'est-à-dire celle de ne pas être la présentation de l'inatteignable, que l'allégorie peut être rapprochée de la notion d'aura. Le « voile » relève de l'inapprochable et s'affirme comme quelque chose qui ne peut être approprié. Ce qui reste caché derrière le voile, en tant que « complice du lointain », reste toujours inapprochable, inatteignable et ne peut faire l'objet d'une appropriation, ni d'une construction pour l'approcher. Benjamin remarque que les motifs de la « peinture baroque » témoignent ouvertement d'un positionnement expressif contraire de celui qui relèverait d'une affirmation du « mystère ». La peinture baroque s'efforce de présenter ses objets ouvertement à travers un voile qui s'avère être volontairement abîmé. Le « lointain » est ainsi rapproché, le mystère décousu et rapiécé sur terre, transformant ainsi la pensée autour du lointain dans la réalité de l'ici-bas. Le « lointain » devient « proximité », l'abîme inatteignable sommet à parcourir, et la vérité devient *surprise* et *bouleversement.*

Pour Benjamin le fait qu'il y ait eu des époques qui témoignent du besoin de transformer les rapports représentatifs, est le signe d'une fluctuation inhérente à la perception liée à l'aura[1418]. Le bouleversement que représente la réappropriation et rapprochement de ce qui constituait un lointain, est donc une forme d'affirmation de l'aura. Le rapprochement du *lointain* permet de refonder la connaissance, jusqu'au *débordement* de celle-ci par une restructuration totale des modes perceptifs et représentatifs. La réapparition d'une expression allégorique au cours de la modernité naissante, mise en perspective avec son apparition et sa fonction à l'âge baroque, signifie un double témoignage.

Si comme le suggère Benjamin, l'expression auratique témoigne de « variations », d'un côté cela signifie que les formes perceptives et représentatives se transforment au cours de l'histoire, et de l'autre que celles-ci peuvent être étudiées et exprimées à travers une analyse qui tente de comprendre la teneur auratique contenue en elles. Cette « variation » au cours de la modernité naissante témoigne d'une « querelle entre la valeur cultuelle et la valeur

1417 « Le mystère, au contraire, a toujours été évoqué par l'image du voile, ce vieux complice du lointain. Le lointain apparaît voilé. La peinture baroque, par exemple, à la différence de celle de la Renaissance, s'est abstenue de toute compromission avec ce voile. Elle le déchire même de façon ostentatoire et, comme le montrent les fresques de ses voûtes, rapproche brusquement le lointain même des cieux dans une proximité qui doit surprendre et bouleverser. », *Ibid.,* p. 381.

1418 « Cela suggère que la quantité d'aura que la perception humaine peut absorber jusqu'à en être saturée a été soumise au cours de l'histoire à des variations. (Dans le baroque, pourrait-on dire, la querelle entre la valeur cultuelle et la valeur d'exposition s'est jouée de multiples façons à l'intérieur des limites de l'art sacré.) Même si ces variations ont besoin d'être analysées, on est tenté de penser que les époques qui privilégient une expression allégorique ont connu une crise de l'aura. », *Ibid.*

d'exposition ». Il s'agit d'une dialectique qui renvoie aux liens profonds entre les modes d'existence et les modes perceptifs des communautés humaines. Lien qui nous permet de saisir comment ces deux formes sont étroitement liées, se construisant et transformant mutuellement.

L'étude de l'apparition de l'expression allégorique à l'âge baroque, et de sa réapparition lyrique au cours de l'apogée du capitalisme, permet à Benjamin de conclure ce fragment par une hypothèse concernant le lien entre l'expression allégorique et les fluctuations de la « quantité d'aura que la perception humaine peut absorber jusqu'à en être saturée ». Son hypothèse concerne le fait qu'il est possible de penser qu'au cours de l'histoire, quand une société humaine connaît une crise de la représentation, celle-ci traduit cette crise de manière expressive à travers l'utilisation d'une forme qui peut exprimer l'ambiguïté qu'elle expérimente.

L'expression allégorique permet d'exprimer, de sauvegarder et d'attirer ce qui est à nouveau devenu distance. Cette forme d'expression permet de recourir à nouveau à une forme de proximité. Cette dialectique entre le lointain et la proximité se fait par une forme expressive qui permet de redéfinir à nouveau ce qui est unique, et qui est encore une fois en voie de disparition ou menacé. L'unique apparition d'un lointain apparaît à nouveau, sous forme d'expression allégorique et traduit une crise de la représentation. Ces époques se parent d'une expression qui permet une nouvelle forme de rapprochement de la proximité qui risque de disparaître ou qui s'efface. La notion d'aura apparaît ainsi directement liée à la notion de sauvetage et d'expression allégorique.

b. 3. 3. Représentation historique et éternel retour du même

Benjamin affirme à travers « l'éternel retour du même » des grandes masses une forme anhistorique de la représentation du collectif[1419]. Forme assimilée en partie à l'expression du « rêve » que nous avons déjà largement développée, que l'on retravaillera ici dans la perspective du « tout-nouveau » et du « tout-à-fait-moderne ». L'éternel retour du même s'affirme comme « l'expression » et des conditions de production économiques et de celles de sa « superstructure idéologique »[1420]. L'éternel retour du même en tant qu'« expression » est celle de l'« homme qui dort »[1421], ou du collectif qui ne peut avoir conscience des significations de son expérience. L'expérience du collectif ne devient interprétable, et donc « interprétation », qu'à partir de l'arrêt, et de la discontinuité comme principe méthodologique historique, et donc qu'à partir du moment où celle-ci se revêt d'une forme historique.

Au sein d'un collectif qui n'interroge pas sa forme de production et qui subit les prescriptions de la marchandise, le statut de « la nouveauté du produit » apparaît comme stimulant la production et la consommation[1422]. Cette production s'introduit jusque dans ce

1419 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 14]*, p. 850.

1420 « Quand ces formes se dissipent dans la conscience éclairée, des catégories politico-théologiques apparaissent en leur lieu et place. Et c'est seulement avec ces catégories qui figent le flux des événements que se forme en son sein la constellation cristalline de l'histoire. - Les conditions économiques qui s'imposent à la société n'en déterminent pas seulement l'existence matérielle et la superstructure idéologique : elles trouvent aussi une expression. », *Ibid.,* p. 850-851.

1421 « L'estomac trop rempli d'un homme qui dort ne trouve pas sa superstructure idéologique dans le contenu du rêve. Il en va de même avec les conditions économiques de la vie pour le collectif. Celui-ci les interprète, les explique ; elles trouvent leur *expression* dans le rêve et leur *interprétation* dans le réveil. », *Ibid.,* p. 851.

1422 « La dialectique de la production des marchandises à l'apogée du capitalisme : la nouveauté du produit acquiert une importance jusqu'ici inconnue, dans la mesure où elle sert à stimuler la demande. En même temps, l'éternel retour du même prend une forme concrète avec la production de masse. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 56a, 10]*, p. 344.

qui permet de produire une représentation historique, rendant par là la représentation de l'« événement historique lui-même un article de masse »[1423]. Dans ces conditions, c'est-à-dire dans celles d'une interprétation historique qui s'effectue par le principe de la continuité, émane alors d'une fantasmagorie du temps historique. Cette fantasmagorie est inspirée par la forme de production des conditions de vie elle-même. Benjamin met en lien la pensée axiomatique de la « doctrine de l'éternel retour » d'origine nietzschéenne, énoncée comme une forme de pensée tournée vers l'avenir, avec l'idée du « sectionnement du temps »[1424]. Est-ce dire que Benjamin tente une forme de réévaluation de ce qui permet de constituer la culture à partir d'une entreprise qui vise une transformation des valeurs qu'elle transmet et qui permettent de la transmettre ? Quel est le statut pour Benjamin de l'*éternel retour du même* appliqué à la destinée tragique et nihiliste des grandes masses ?

Progrès, catastrophe et éternel retour

> La poésie de Baudelaire fait voir le nouveau dans l'éternel retour du même et l'éternel retour du même dans le nouveau.[1425]

Le concept de progrès, chez Benjamin, se construit à partir de « l'idée de catastrophe »[1426]. Le fait que la marche des choses, leur éternel retour soit, tel qu'elles se présentent en tant que catastrophe, c'est ce qui constitue en propre la catastrophe en tant que telle. Ainsi le travail critique autour de l'œuvre de Baudelaire constitue, en partie, cette exigence que de s'opposer à la catastrophe. Mais le caractère « héroïque » de la recherche baudelairienne se redouble par la vie même de l'auteur lyrique « au cœur de l'irréalité (de l'illusion) »[1427]. À partir de là Benjamin constitue autour de la problématique liée à la catastrophe une jonction avec la pensée de l'éternel retour. La conception d'un concept d'histoire interroge alors les présupposés du présent en terme de catastrophe, et rejoint la problématique de la doctrine de l'éternel retour. Problématique que nous ne pouvons pas nous permettre de développer dans sa totalité, et qu'on ne fait que parcourir brièvement. Benjamin considère l'apparition historique de « l'idée d'éternel retour » chez Baudelaire, Blanqui et Nietzsche, comme étant liée à un constat commun chez ces trois auteurs[1428]. Nous lions, par la suite, l'intérêt de ce constat au regard de l'ange de l'histoire de la IXème thèse *Sur le concept d'histoire,* et ce que l'ange en tant que personnification du tenant du matérialisme historique perçoit, c'est-à-dire le passé comme un événement unique inhérent à

1423 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 9*, p. 218.

1424 « Nietzsche définit comme philosophie de l'aurore et du matin les premiers stades de la pensée, pour les distinguer de sa « philosophie du plein midi » – la doctrine de l'éternel retour. Lui aussi connaît le « sectionnement du temps » et ses grandes divisions. On peut légitimement se demander si cette aperception du temps a été un élément du modern style. Si tel était le cas, on comprendrait peut-être mieux que le modern style ait donné naissance, avec Ibsen, à l'un des plus grands techniciens du drame. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 74a, 5]*, p. 376.

1425 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 22*, p. 230.

1426 « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent à « aller ainsi », voilà la catastrophe. Ce n'est pas ce qui va advenir, mais l'état de choses donné à chaque instant. La pensée de Strindberg : l'Enfer n'est nullement ce qui nous attend – mais *cette vie-ci.* », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 35*, p. 242.

1427 « La caractéristique de l'héroïque chez Baudelaire vivre au cœur de l'irréalité (de l'illusion). À cela vient s'ajouter le fait que Baudelaire n'a pas connu la nostalgie. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 22*, p. 230.

1428 « Il faut montrer, en insistant tout particulièrement, comme l'idée d'éternel retour pénètre à peu près au même moment dans le monde de Baudelaire, de Blanqui et de Nietzsche. », *Ibid.*

celui d'une catastrophe continuelle[1429]. Benjamin considère qu'il faut faire correspondre les différentes manières dont « l'idée d'éternel retour » s'est exprimée chez ces trois auteurs[1430].

La question d'un éternel retour est soulignée, chez Baudelaire, dans la façon dont il tente de faire advenir le « nouveau », comme forme d'achèvement au sein de la temporalité de l'inachèvement. Chez Blanqui, Benjamin voit un effort plus proche de Nietzsche, qui a tenté de faire voir « l'éternel retour du même auquel l'homme fait face avec un calme héroïque », et qui chez Blanqui s'exprime avec une forme de « résignation ». L'idée selon laquelle « plus rien de nouveau n'arrive », est alors présente chez ces trois auteurs.

Les étoiles de Blanqui et les soleils éteints de Baudelaire

> Tout tourne, dans la cosmologie de Blanqui, autour des étoiles que Baudelaire bannit de son univers.[1431]

L'on voit chez Benjamin une comparaison entre Blanqui et Baudelaire à travers la dimension du souhait. Baudelaire représente pour Benjamin le visage « comique » de la « petite bourgeoisie »[1432], et Blanqui apparaît comme un représentant « tragique » des opprimés en lutte, enfermé presque jusqu'à sa mort. Si « la défaite de Blanqui fut la victoire de Baudelaire », ceci s'explique par le fait que l'échec du révolutionnaire professionnel est l'affirmation de la victoire de la bourgeoisie, qui se matérialise par le succès posthume de Baudelaire. Baudelaire affirme à travers le spleen le sentiment qui appartient à la catastrophe en permanence, et Benjamin voit là un lien avec la pensée du « nouveau toujours vieux » de Blanqui[1433].

Chez Blanqui cette intuition correspond à celle d'une « agitation figée », qui est transposée par Benjamin à celle de la vie de Baudelaire[1434]. La formulation de l'éternel retour chez Blanqui en tant que « nouveau toujours vieux et du vieux toujours nouveau »[1435], communique, pour Benjamin, l'« expérience » inhérente au sentiment d'une catastrophe permanente, chez Baudelaire. Le « spleen » se montre comme ce à travers quoi par effort héroïque le poète tente d'inscrire du nouveau. Chez Blanqui cette *agitation figée* qu'est l'éternel retour du même correspond alors à la *conception du monde*, comme monde de la machinerie éternelle du *cosmos lui-même*. C'est à partir des conceptions baudelairiennes et

---

1429 « Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant des décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX*, p. 438.

1430 « Chez Baudelaire l'accent porte sur le nouveau qu'un effort héroïque arrache à l'éternel retour du même, chez Nietzsche sur l'éternel retour du même auquel l'homme fait face avec un calme héroïque. Blanqui est beaucoup plus proche de Nietzsche que de Baudelaire, mais chez lui la résignation prédomine. Chez Nietzsche cette expérience se projette sur un plan cosmologique avec la thèse : plus rien de nouveau n'arrive. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 22*, p. 230.

1431 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 56a, 11]*, p. 345.

1432 « Comparaison entre Blanqui et Baudelaire, en suivant en partie la formule de Brecht : la défaite de Blanqui fut la victoire de Baudelaire – de la petite bourgeoisie. Blanqui a succombé, Baudelaire a rencontré le succès. Blanqui apparaît comme une figure tragique ; sa trahison a une grandeur tragique ; il a été vaincu par l'ennemi intérieur. Baudelaire apparaît comme une figure comique : comme le coq dont le chant triomphant annonce l'heure de la trahison. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 84a, 2]*, p. 392.

1433 « La formule de *L'Éternité par les astres* – « C'est du nouveau toujours vieux et du vieux toujours nouveau » correspond de la façon la plus rigoureuse à l'expérience du *spleen* telle que Baudelaire l'a transcrite. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 76, 2]*, p. 378.

1434 « Du reste, l'agitation figée est la formule de la vie de Baudelaire, qui ne connaît aucun développement. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 55a, 5]*, p. 342.

1435 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 76, 2]*, p. 378.

blanquistes de l'éternel retour que Benjamin élabore l'idée de la catastrophe qui guide le concept d'histoire dans les thèses.

Blanqui présente le cours non pas du monde, mais de l'entièreté du cosmos comme étant devenu celui d'une catastrophe[1436]. Si chez Baudelaire le souhait se montre dans le domaine du cultuel et permet de mesurer la catastrophe, alors cette dernière n'est jamais transfigurée par le pouvoir de sublimation, au contraire elle en est approfondie. Le cultuel émerge comme la mesure commémorative de la catastrophe, il est ce qui s'offre en tant qu'abîme total toujours à nouveau comme spleen. Raison pour laquelle l'« abîme de Baudelaire est sans étoiles »[1437]. L'élément cultuel se résume non pas à l'« abîme exotique de la théologie », le cultuel chez Baudelaire est la marque de l'imaginaire, et non pas de la nostalgie. Il n'y a pas chez lui la dimension d'une attente, ni non plus d'un avenir, mais celui d'un imaginaire qui cherche à l'intérieur du domaine sémantique les limites de lui-même. L'intention allégorique cherche à constituer « du savoir et des significations » à travers le choc d'une expérience qui s'affirme comme perte plutôt que comme création. Le *nouveau* n'existe pas à l'intérieur des marges d'une temporalité aveugle à ses propres illusions. L'« abîme » chez Blanqui devient « conception mécaniste de la nature », un éternel retour du même et sans nouveauté[1438]. La « nouveauté » chez Baudelaire s'inscrit là où quelque chose vient rayer la continuité du temps, à travers ce qui annule les postulats du progrès. Alors que chez Blanqui rien ne semble pouvoir annuler cette machinerie infernale.

Ce qui se révèle avec l'abîme ouvert par le « réquisitoire » de Blanqui, correspond pour Benjamin à la « fantasmagorie de l'histoire elle-même » : le progrès comme une « antiquité immémoriale se pavanant dans un apparat de nouveauté dernière »[1439]. Benjamin présente dans l'exposé de 1939 la contribution de *L'Éternité par les astres* d'un Blanqui pour qui l'éternel retour du même est avant tout une critique du « progrès » et de sa fausse nouveauté, et de la tragédie humaine et politique de la modernité. Critique qui se manifeste contre l'illusion constituante du nouveau, ce dernier se donnant comme constituant la fantasmagorie de l'histoire, une fantasmagorie « à caractère cosmique, qui implicitement comprends la critique la plus acerbe de toutes les autres »[1440]. Plus tard l'on voit comment pour Benjamin, Blanqui « tourne silencieusement en dérision » le progrès[1441].

La résolution politique première de Blanqui est, selon Benjamin, « d'en finir avec l'injustice présente », considérant « la haine de classe » comme le moteur politique de cette résolution, et qui porte moins sur une critique du progrès que sur une nécessité de donner une « valeur » à ce qui constitue une « classe révolutionnaire »[1442]. Cette « valeur » repose sur une forme d'« indifférence envers les spéculations sur le progrès ». Nous considérons que Benjamin fait ici autant référence au « progrès » entendu doublement, et comme ce qui s'affirme dans les valeurs de la classe dominante et du faux nouveau, que comme un progrès contenu dans l'idée de progressivité et continuité. La dignité des propos de Blanqui, pour Benjamin, est attestée par le but politique de la valeur portée à la *haine de classe*, qui repose sur le fait pour

1436 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 24, 2]*, p. 286.
1437 *Ibid.*
1438 *Ibid.*
1439 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1939*, p. 58-59.
1440 *Ibid*, p. 58.
1441 « Blanqui n'a fait preuve dans *L'Éternité par les astres* d'aucune animosité à l'égard de la foi dans le progrès. Mais il la tourne silencieusement en dérision. Il n'est nullement avéré qu'il trahit ainsi sont credo politique. L'activité du révolutionnaire professionnel que Blanqui a été suppose non la foi dans le progrès, mais uniquement la volonté résolue d'en finir avec l'injustice présente. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 61a, 3]*, p. 353-354.
1442 « L'irremplaçable valeur politique de la haine de classe consiste précisément à donner à la classe révolutionnaire une saine indifférence envers les spéculations sur le progrès. », *Ibid.,* p. 354.

« l'homme » qui de vouloir « se dresser »[1443]. L'opposition à « l'injustice régnante » est donc ce qui définit la « haine de classe » chez Blanqui. La volonté d'affirmer la dignité humaine s'affirme alors par une proposition semblable à celle de Benjamin, qui est celle d'une « ferme résolution d'arracher au dernier instant l'humanité de la catastrophe qui, chaque fois, la menace »[1444].

La pensée de la catastrophe chez Benjamin s'affirme alors comme inhérente à celle d'un éternel retour du même du progrès et des masses. À travers le progrès s'affirme l'idéal antinomique du bonheur[1445]. Ce dernier est constitué d'un côté par la réalisation de celui-ci comme « éternité », et d'un autre par celui de sa réalisation permanente dans sa répétition comme un « encore une fois ». L'éternel retour du même apparaît alors comme avènement constant de la catastrophe en tant que réalisation de la « fantasmagorie » du bonheur, auquel s'oppose l'instrument de transformation axiomatique de l'éternel retour d'origine nietzschéenne. Benjamin semble appliquer l'élément axiomatique de la pensée de l'éternel retour, en tant qu'instrument pour penser le statut de l'« événement historique » du point de vue des masses[1446]. Ce qui permet ainsi de se demander ce qu'affirme comme valeur la masse, et à travers l'idéal du rêve fantasmagorique du bonheur, et à travers la fantasmagorie de la modernité ?

Cette réinterprétation de la répétition du même fait ressortir « l'événement historique » comme un « article de masse » mais laisse entrevoir, comme une possibilité, pour cet « article de masse » qu'est l'événement, une analyse possible en lui des « conditions économiques » qui lui offrent ce caractère. L*'actualité* d'une pensée de l'éternel retour appliquée au nihilisme de la modernité semble s'affirmer à travers le constat historique qui correspond à un déclin de la « sécurité des conditions de vie »[1447]. Ce qui rompt et invalide la continuité du rêve fantasmagorique émerge en même temps comme ce qui s'oppose à la volonté d'affirmation des illusions de l'idéal du progrès. L'éternité aveuglante que propose le progrès par une nouveauté illusoire se voit ainsi invalidée par les « crises » politiques et économiques. Cependant la transformation profonde des modes d'existence transforme structurellement les modes perceptifs des sociétés humaines[1448]. La rapidité continuelle de ces bouleversement empêche de penser une forme critique qui s'oppose facilement à la catastrophe. Ce qui fait apparaître, chez Blanqui « l'autodidacte », selon Benjamin, « l'obscur pressentiment qu'il faudrait désormais se contenter des constellations cosmiques ». Cette

1443 « Il est, de fait, tout aussi digne de l'homme de se dresser, sous le coup de l'indignation, contre l'injustice régnante que de vouloir améliorer l'existence des générations futures. C'est tout aussi digne de l'homme et ressemble en outre d'avantage à l'homme. », *Ibid.*

1444 « L'indignation ira la main dans la main avec la ferme résolution d'arracher au dernier instant l'humanité de la catastrophe qui, chaque fois, la menace. Ce fut le cas avec Blanqui, qui s'est toujours refusé à tracer des plans pour ce qui allait arriver « plus tard ». », *Ibid.*

1445 « L'éternel retour est une tentative pour réunir les deux principes antinomiques du bonheur : celui de l'éternité et celui du « encore une fois ». La pensée de l'éternel retour fait sortir par magie de la misère du temps l'idée spéculative (ou la fantasmagorie) du bonheur. L'héroïsme chez Nietzsche est le pendant de l'héroïsme de Baudelaire, qui fait sortir par magie de la misère du philistinisme la fantasmagorie de la modernité. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 35*, p. 242.

1446 « La pensée de l'éternel retour fait de l'événement historique lui-même un article de masse. Mais cette conception porte aussi à un autre point de vue – on pourrait dire à son revers – la trace des conditions économiques auxquelles elle doit sa soudaine actualité. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 9*, p. 218.

1447 « Celle-ci se manifeste à un moment où la sécurité des conditions de vie fut très réduite par la succession accélérée des crises. La pensée de l'éternel retour tint son éclat du fait qu'il ne fallait plus compter en toutes circonstances sur le retour à de petits intervalles de situations identiques, retour qui mettait l'éternité à disposition des hommes. », *Ibid.*

1448 « De façon très progressive le retour des constellations quotidiennes se fit un peu plus rare, et c'est ainsi que put naître l'obscur pressentiment qu'il faudrait désormais se contenter des constellations cosmiques. Bref, l'habitude se disposa à céder quelques-uns de ses droits. Nietzsche dit : « J'aime les habitudes courtes » et Baudelaire déjà fut sa vie durant incapable de prendre des habitudes durables. », *Ibid.* p. 218-219.

« vision infernale » qu'est la lecture de la modernité et du progrès selon Blanqui s'affirme comme une forme de défaite[1449].

Dans un fragment des *Passages* et qui complète celui-ci Benjamin ajoute : « Les habitudes sont l'armature de l'expérience <*Erfahrung*> et les expériences vécues <*Erlebnisse*> les désagrègent »[1450]. Les expériences vécues de la modernité, en tant que réservoir de l'aliénation, tendent à écraser les données qui s'affirment par le biais de l'expérience traditionnelle. Si le produit de l'expérience traditionnelle est compris en termes d'« habitudes », alors c'est par le biais d'une « vision infernale » que « l'habitude se disposa à céder quelques-uns de ses droits »[1451]. Alors comment faut il montrer cette *vision infernale* pour que celle-ci réussisse à s'opposer réellement à l'éternel retour de la catastrophe ?

b. 3. 4. L'historien comme allégoricien de la modernité

Triomphe de la subjectivité de la marchandise

> La teneur héroïque de l'inspiration de Baudelaire se manifeste dans le fait que le souvenir disparaît tout à fait au profit de la remémoration. Il est frappant qu'il ait chez lui peu de « souvenirs d'enfance ».[1452]

La production allégorique correspond alors à un chemin qui tente de retracer la vie du fragment jusqu'à son avènement fragmentaire. Le méditatif retrace ce parcours à rebours, par le biais des données de la « remémoration », qui lui apparaissent à mi chemin entre l'imagination nostalgique et la douleur mélancolique, pour finir par former à travers elles d'autres fragments pour reconstituer l'image de la mosaïque du présent. Baudelaire laisse apercevoir, selon Benjamin, grâce à son œuvre lyrique, une nouvelle dimension de la mémoire involontaire contenue dans l'expérience. Benjamin tente d'approfondir cette découverte, en précisant l'aspect politique de la mémoire involontaire. Alors que la mémoire involontaire, chez Proust, s'affirme, dans sa dynamique interne, par une forme d'à-coups qui offrent des figures en mouvement du passé dans le présent, comme des séquences de prises de vues sur l'inconscient, celles-ci se voient redoublées, pour Benjamin, chez Baudelaire par une nouvelle perspective. Elles seront nourries par la dimension sensible, et ancrée dans le temps historique des correspondances appliquées au phénomène de la modernité, et comprises à partir et comme moment de l'apogée du capitalisme.

Le point de vue funèbre affirme une nouvelle prise de position dans l'acte qu'est celui de la remémoration. La remémoration baudelairienne qui appréhende, par l'empreinte du choc de la modernité, vécue à partir des correspondances, donne un nouveau sens au présent comme à-présent[1453]. Il s'agit, pour Benjamin, d'une double dimension de la remémoration, qui se donne, dans les thèses, à la fois à travers le désespoir liée à la catastrophe, ainsi que dans une visée messianique. Double aspect de l'expérience du choc qui prend naissance autour de la remémoration comme le mode messianique d'un sauvetage moderne de l'expérience. On à vu par la critique benjaminienne de Baudelaire, la marchandise envahir le paysage dans lequel s'effectue l'expérience vécue de la modernité. Dans cette analyse la marchandise apparaît comme un objet revêtu de subjectivité. L'allégorie baudelairienne,

1449 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°293 à Max Horkheimer du 6 janvier 1938*, p. *321-232.*
1450 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 62a, 2]*, p. 355.
1451 *Ibid.*
1452 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 44*, p. 250.
1453 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVIII*, p. 442

selon Benjamin, et à différence de l'allégorie baroque, représente l'emblème correspondant au cadavre vu de l'« intérieur »[1454]. La dimension de l'intérieur exprimée dans l'allégorie baudelairienne est essentielle pour comprendre la conception politique et messianique liée à l'image dialectique. L'idée des ruines ou fragments, dans la méditation allégorique de Baudelaire, réapparaît exprimant un monde intérieur empli de significations mythologiques. C'est à partir de cette intériorité qui se manifeste dans la conception des ruines, qu'est repensé le lien entre le mythe et l'image, au sein de la dialectique qui permet de penser la conception des images de l'histoire chez Benjamin.

Ce lien a été compris, par Adorno, de même que le statut de « l'élément figuratif » chez Kierkegaard, comme un rapport et un lien étroit entre le *mythe* et l'*image*[1455]. Ce qui dans l'*Origine du drame baroque allemand*, correspond à la « *facies hippocratica* de l'histoire », devient alors l'emblème du présent pétrifié de la modernité[1456]. À l'age baroque l'emblème de la tête de mort signifie une interprétation de l'histoire non pas à la lumière du salut de la « nature » dans un au-delà symbolique, mais sous la perspective de l'emblème mortuaire comme destiné fatale de toute existence. La temporalité à partir de laquelle prend place l'interprétation de l'histoire se voit redéfinie par une forme qui prend la mesure de l'existence humaine comme repère, en faisant redescendre sur terre tout les problèmes liées à l'histoire humaine.

Plus largement, à l'intérieur du problème de la temporalité historique, qui s'effectue par l'emblème d'une tête de mort, s'exprime aussi celui la problématique de la temporalité historique à partir de l'idée du présent. L'idée d'un « paysage primitif pétrifié » est la représentation et la perspective par laquelle l'objet historique est redéfini à partir du présent. Dans cette image l'objet historique est « pétrifié », arrêté. Si on transpose cette idée de *pétrification* à celle de la signification allégorique développée à partir de Baudelaire, l'on retrouve à nouveau l'idée d'une forme de préhistoire attachée à la notion d'image dialectique. Cette idée de « préhistoire » est présente, selon Benjamin, chez Baudelaire, dans ce qui concerne les « données de la remémoration » comme « correspondances »[1457]. Quelle est alors la dialectique qui s'exprime entre le mythe et l'image au sein des allégories baudelairiennes ? Et comment déterminent-elles la dynamique à l'œuvre au sein des images dialectiques et leur rapport à l'histoire et à la préhistoire ?

1454 « L'allégorie baroque ne voit le cadavre que de l'extérieur ; Baudelaire se le représente de l'intérieur. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 56, 2]*, p. 343.

1455 « Une citation de Kierkegaard chez Wiesengrund, suivie du commentaire : « "On peut arriver à la même conception de l'élément mythique en partant de l'élément figuratif. Quand, à une époque de réflexion, dans une présentation réfléchie, on voit apparaître, de façon très mesurée et de manière à peine perceptible, l'élément figuratif rappelant comme un 'fossile antédiluvien' une autre forme d'existence qui évacuait le doute, on s'étonnera peut-être d'apprendre que l'élément figuratif a pu jouer jadis un si grand rôle". L' "étonnement" est rejeté par Kierkegaard dans ce qui suit. Il annonce pourtant l'intuition la plus profonde sur le rapport de la dialectique, du mythe et de l'image. Car la nature ne s'impose dans la dialectique comme quelque chose d'actuel et de vivant. La dialectique s'arrête dans l'image et, dans l'événement très récent historiquement, elle cite le mythe en tant que passé très ancien : la nature comme préhistoire. De ce fait, les images qui, comme celle de l'intérieur, conduisent au point d'indifférence la dialectique et le mythe sont véritablement des 'fossiles antédiluviens'. On peut les appeler des images dialectiques pour reprendre l'expression de Benjamin dont la frappante définition de l'allégorie vaut aussi pour l'intention allégorique de Kierkegaard comme figure de dialectique historique et de nature mythique. Selon lui, 'dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié'. », [WIESENGRUND-ADORNO, Theodor, *Kierkegaard*, Tübingen 1933, p. 60.] », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 7]*, p. 477-478.

1456 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 227.

1457 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 190-191.

Adorno exprime la parenté décisive, chez Kierkegaard et Benjamin, entre la conception du mythe et son lien avec l'image[1458] à l'œuvre dans le rapport dialectique de présentation historique. L'allégorie permet de présenter l'élément figuratif par les données nostalgiques des correspondances comme des formes fossiles qui font appel à une conception mythique de la nature. Cette idée de nature se formule par une expérience qui admet l'élément cultuel et s'exprime « sans crises »[1459], ou dans les mots rapportés d'Adorno comme une « forme d'existence qui évacuait le doute »[1460].

La « dialectique » benjaminienne qui s'applique à comprendre des « événements très récents historiquement »[1461] transfigure figurativement les événements, et les redéfinit temporellement pour inscrire en eux une perspective temporelle qu'ils n'ont pas en propre, et du fait de leur nouveauté, et surtout de ne pas être naturellement nécessairement en soi des faits historiques. Cela repose sur le présupposé, chez Benjamin, que les faits historiques, sont construits pour devenir historiques, et qu'ils n'existent pas en tant que tels comme faits historiques.

Pour Adorno, au sein de la « dialectique » de l'image, l'idée de « nature » est comprise à travers l'élément figuratif comme arrêté dans l'image, c'est-à-dire à partir d'un point de vue particulier qui présente celle-ci comme un élément appartenant à la « préhistoire »[1462]. Ce qui évacue par là l'idée d'une forme *d'actualité* et de *vie* dans la nature, car tout rapport au monde environnant est compris comme déjà déterminé par des rapports aliénants. Le « mythe » et les rapports d'illusion inhérents à l'aliénation s'expriment dans ce rapport, même s'ils correspondent à l'actualité du monde contemporain de l'historien, comme inhérents à un « passé très ancien ». Le rapport figuratif de la dialectique aide ainsi à construire une image du présent qui permet de voir les transformations à l'œuvre dans le présent d'une nature idéale entendue comme « préhistoire ». La conception de l'« image » du présent, rend possible de mettre en lumière les rapports illusoires et mythologiques du présent. Car les images font émerger dans le présent le rapport étroit, voire le « point d'indifférence », qui existe entre « la dialectique et le mythe », et qui s'exprime dans le rapport dialectique de l'histoire figurative, comme des « fossiles antédiluviens » et donc comme préhistoire.

Au sein du rapport préhistorique, construit à partir du point de vue dialectique, s'inscrit l'idée d'une communion entre le mythe et l'image, comme dialectique entre le mythe et l'image. Par l'image l'on peut non seulement opérer un arrêt temporel et retraduire la nature en préhistoire, mais on peut du même coup citer le mythe. Le fait de réussir à transformer ce qui dans l'« événements récent historiquement » relève du mythe compris comme « passé très ancien » redéfinit l'idée de nature comme appartenant au domaine de la préhistoire[1463]. C'est ainsi que dans le rapport qui se construit dans l'image dialectique, ce qui relève de l'indistinction se présente comme élément de la préhistoire, « fossile antédiluvien », réinterprétant l'image du présent à partir de l'idée du mythe et de nature. Le rapport au passé est encore mis en perspective par celui du présent, qui permet d'analyser le passé aussi à travers le mythe et la nature contenus dans celui-ci compris comme image. La dialectisation de l'image au sein d'une théorie de l'histoire correspond à une forme d'arrêt sur

1458 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 7],* p. 477-478.
1459 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 189.
1460 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 7]*, p. 477.
1461 *Ibid.,* p. *478.*
1462 *Ibid.*
1463 *Ibid.*

image, qui inscrit du temps arrêté dans les événements. On peut alors comprendre comment les « images » dialectiques de « l'intérieur », « conduisent au point d'indifférence la dialectique et le mythe » et s'interprètent aussi à partir d'une conception de la préhistoire[1464].

L'élément figuratif de la dialectique benjaminienne

Benjamin fait surgir les données qui appartiennent à la nature ainsi qu'au rapport mythique, à partir de la conception allégorique liée aux remémorations. Pour Benjamin la figure allégorique baudelairienne conçoit l'essence mythique de la nature comme liée à une retranscription du choc de l'expérience vécue sous la forme de la méditation du spleenétique, en tant qu'élément nostalgique. Si l'histoire se présente à l'age baroque comme « paysage primitif pétrifié », comme « facies hippocratica », au cours de la modernité le visage primitif pétrifié correspond à l'image de la catastrophe et l'élément mythique à celui de l'illusion que produisent les objets devenus marchandises. À la quête de Benjamin, analogue à une description de la transformation structurelle de l'expérience au cours de la modernité, s'accordent les images dialectiques qui représentent une vue *intérieure* de ce processus. Les images dialectiques vont s'inscrire dans une recherche d'émancipation à travers une forme d'ascèse théorique qui tente de retrouver un chemin vers l'histoire entendue en tant que *facies hippocratica* comme une histoire des souffrances des opprimés.

Allégorie moderne et l'illusion réelle

À la différence du destin de l'allégorie baroque, qui selon Benjamin finit par conclure que le mal n'existe qu'en elle, et à travers laquelle l'allégoricien en dernière instance reste « les mains vides »[1465], l'allégorie moderne s'exprime comme expression d'une illusion réelle dans laquelle le mal qu'elle vise à caractériser existe effectivement en dehors d'elle. Cependant le fondement subjectif de l'allégorie baroque s'exprime aussi de façon plus large comme fondement primitif de la subjectivité, qui en ayant un soubassement théologique apparaît, dans les termes de Benjamin, comme l'« aube d'un pouvoir discrétionnaire exercé sur les choses »[1466]. Les origines de la subjectivité se montrent, à l'âge baroque, à partir des soubassements théologiques bibliques inhérents à la conception du bien et du mal[1467]. Conception théologique qui définit l'origine de la connaissance à partir du « plaisir de la connaissance, ou plutôt du jugement ».

1464 *Ibid.*

1465 « L'allégorie reste les mains vides. Le mal par excellence qu'elle abritait comme une profondeur constante n'existe qu'en elle, il n'en est rien qu'allégorie, il signifie autre chose que ce qu'il est. Et ce qu'il signifie, c'est précisément la non-existence de ce qu'il présente. Les vices absolus représentés par les tyrans et les intriguants sont des allégories. Ils ne sont pas réels, et ils n'ont l'apparence de ce qu'ils sont que sous le regard subjectif de la mélancolie ; ils sont ce regard, anéanti par ses propres productions, parce que celles-ci ne signifient que son aveuglement. Ils renvoient à la songerie profonde, par excellence subjective, sans laquelle ils n'auraient pas d'existence. Par sa forme allégorique, le mal par excellence se trahit comme phénomène subjectif. », BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 320-321.

1466 *Ibid.*, p. 321.

1467 « La subjectivité extraordinairement anti-artistique du baroque coïncide ici avec l'essence théologique du subjectif. La Bible introduit le mal avec le concept du savoir. Être de ceux « qui connaissent le bien et le mal » (*La Sainte Bible*, édition de Jérusalem, éditions du Cerf, Paris, 1956, Gen. III, 5), telle est la promesse que le serpent fait aux premiers humains. Mais il est dit de Dieu, après la création du monde : « Dieu vit ce qu'il avait fait : cela était très bon » (La Sainte Bible, éditions de Jérusalem, éditions du Cerf, Paris, 1956, Gen. III, 5.). La connaissance du mal n'a donc pas d'objet. Elle n'est pas dans le monde. Elle ne commence à exister que dans l'homme lui-même, avec le plaisir de la connaissance, ou plutôt du jugement. », *Ibid.*

La conception biblique introduit l'idée du « mal » dans le « concept du savoir ». Ainsi la « connaissance du mal » ; qui est considérée comme « primaire » par rapport à celle du « bien » résultant de la « praxis », résulte finalement de « la contemplation »[1468]. Étant donné que la « praxis », comme la « contemplation », relèvent toutes deux du lien qu'opère le sujet au monde, et non pas à l'objet en tant que tel, « la connaissance du bien et du mal apparaît comme l'opposé de tout savoir des choses ». Mais en marge s'affirme, à l'âge baroque, une forme de connaissance qui pose ses soubassements d'une première forme d'avènement de la subjectivité ou encore d'une forme de connaissance de la subjectivité.

> Dans la chute même, l'unité du péché et de la signification jaillit comme abstraction devant l'arbre de la connaissance. L'allégorie vit dans les abstractions, et en tant qu'abstraction, en tant qu'aptitude de l'esprit du langage lui-même, il demeure au sein de la chute. Car le bien et le mal, innommables, sans nom, restent en dehors du langage des noms dont l'homme édénique s'est servi pour dénommer les choses et qu'il abandonne dans l'abîme de cette interrogation.[1469]

Selon Benjamin, la « contemplation allégorique » qui s'exerce comme connaissance du mal, s'énonce néanmoins comme une forme d'affirmation première et naissante des « profondeurs du subjectif »[1470]. Ce qui fait reposer à son tour l'origine du langage, pour Benjamin, dans la perte de la correspondance entre le mot et la chose qui se montre dans le récit biblique imaginaire et hypothétique de l'« homme édénique ». Pour Benjamin l'homme édénique après la chute est devenu une créature spéculative et mortelle, et perd la capacité de saisir ces correspondances. Il les retrouve en partie par une forme réflexive qu'est la connaissance, qui, en tant que méditation s'exprime à travers les noms comme ruine de cette correspondance initiale. Le méditatif se perd dans la recherche de leur trace, recherche qui s'affirme comme l'« abîme » même de la contemplation. Ce qui fait apparaître l'allégorie comme « aptitude de l'esprit du langage lui-même ». La connaissance du mal, qui s'exprime par celle de l'intuition allégorique à l'age baroque, comme méditation, se montre alors comme avènement d'un premier fondement de la subjectivité dans le développement d'une aptitude au jugement, et que la capacité méditative de l'allégoricien permet de mettre peu à peu en place.

> C'est seulement sous forme de marchandise que la chose exerce son influence aliénante sur les hommes qu'elle rend étrangers les uns aux autres. Cette influence, elle l'exerce par son prix. L'identification à la valeur d'échange de la marchandise, avec son substrat égalisant, voilà l'élément décisif. (L'égalité qualitative absolue du temps dans lequel se déroule le travail qui produit la valeur d'échange, est le fond grisâtre d'où se détachent les couleurs criardes de la sensation.)[1471]

La modernité reprend pour Benjamin, à travers l'œuvre allégorique de Baudelaire, la marque d'une forme de subjectivité qui s'exprime dans et à travers les objets devenus ruines. La marchandise s'énonce, par la méditation du mélancolique moderne, comme emblème de la modernité. La forme allégorique permet d'exprimer l'ambiguïté de la forme de la marchandise. L'aura sans aura de la marchandise extériorise, à travers la pétrification de celui qui la regarde, comme l'expression réelle d'une subjectivité aliénée. La nouvelle aura dont se pare la marchandise retraduit la valeur d'échange de l'objet comme valeur vide et emplie d'une subjectivité réifiée. La nouvelle aura de la marchandise correspond, en tant qu'aura sans aura, à une humanisation de la marchandise, et donc à une humanisation de

1468 « La connaissance du bien, en tant que connaissance, est secondaire. Elle résulte de la praxis. La connaissance du mal, elle, est primaire en tant que connaissance. Elle résulte de la contemplation. La connaissance du bien et du mal est donc l'opposé de tout savoir des choses. », *Ibid.*

1469 *Ibid.*, p. 320-321.

1470 *Ibid*., p. 321.

1471 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 92, 4]*, p. 404.

l'objet[1472]. Benjamin considère que ce n'est qu'en tant que « forme de marchandise que la chose exerce son influence aliénante sur les hommes qu'elle rend étrangers les uns aux autres »[1473], ce qui signifie que c'est la charge pétrifiante mythologisante de la marchandise qui transforme le lien social, en un lien social réifié.

Ce qui signifie, à travers l'expérience auratique, que celle-ci continue à s'exercer mais à travers le primat d'un lien social réifié. Ainsi la première fonction de l'allégorie en tant qu'aptitude au discernement et au langage dans les sociétés humaines, est retraduite dans la modernité, dans son lien avec un objet devenu marchandise, comme « aube »[1474] de la destruction de tout pouvoir discrétionnaire exercé sur les choses. L'aura sans aura de la marchandise devient la spiritualisation d'un objet destructif, qui détruit toute forme de société humaine. Telle est l'« influence » que la marchandise entraîne « par son prix »[1475]. Cette « influence » comme identification de sa valeur d'échange avec ce qui la supporte, identification entre l'objet comme support et sa valeur, et la valeur en tant que telle s'affirme comme une forme égalisante. Cette égalisation fonde la forme destructrice de la marchandise.

Benjamin affirme que « l'élément décisif » de ce rapport « égalisant » réside dans l'« égalité qualitative absolue du temps dans lequel se déroule le travail qui produit la valeur d'échange, [le temps] est le fond grisâtre d'où se détachent les couleurs criardes de la sensation »[1476] . Nous verrons dans le prochain chapitre la manière dont la production de marchandises, la valeur et les automates permettent de comprendre cette affirmation, et de la rattacher à la fonction de l'image dialectique.

Transition Conclusion

Remémoration comme correspondance,

un collectionneur à la recherche de jours notables

L'allégoriste se présente comme ayant un regard destructeur. À travers les allégories le poète de la modernité infernale tente de trouver un antidote au mythe. Baudelaire émet un jugement d'ordre moral sur l'objet de sa méditation mélancolique. Il s'élance contre le monde des illusions de la modernité, et présente toute forme de totalité réalisée comme irréelle et leur imprime le caractère de la suprématie de l'emblème macabre. Pour Benjamin cela se traduit en un jugement étayé par un choix politique apposé à l'histoire, la nécessité linaire et continue correspond à une totalité mythique et illusoire. L'allégorie apparaît alors comme ce que produit et fait la marchandise de l'expérience des hommes modernes, la marchandise morcelle l'expérience. Benjamin tente de fonder en un même rapport signifiant les produits culturels et les rapports humains, les modes de production et les modes de perceptions.

L'allégorie depuis ses origines se rapporte à une vision profane de l'histoire, qui porte la mesure de toute grandeur dans une dimension terrestre, et par celle de l'existence humaine et de sa destinée fatale. Au cours de la modernité, pour Benjamin, l'allégorie se montre comme

1472 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.
1473 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 92, 4]*, p. 404.
1474 BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, p. 321.
1475 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 92, 4]*, p. 404.
1476 *Ibid.*

son armature, elle donne un aperçu du monde d'ambiguïtés qu'est la modernité, tout en étant une forme d'évaluation de celles-ci. Il s'agit de produire à travers les rapports signifiants de l'allégorie une analyse critique des rapports mythiques et idéologiques du progrès et de la modernité.

La fonction de la remémoration s'éclaircit peu à peu à travers une conception fragmentaire du temps, d'une conception de la mémoire comme mémoire des ruines, et d'une dynamique des correspondances qui se jouent entre des éléments cultuels et le désespoir. Le fétichisme dans les mains du poète donne sur une perspective de désolation. Pour lui s'ouvre devant ses yeux un enfer de désespoir et de perte, et le poète mendiant et chiffonnier a délaissé, fait tomber son auréole et la perd à tout jamais en traversant une rue. Pour le critique, la marchandise, qui est l'objet du poète, se pare d'une nouvelle forme auratique, qui ne rend plus que le regard des objets destructeurs, pétrifiant ses contemplateurs et acquéreurs. La marchandise se spiritualise et l'homme se transforme en objet. Pour Benjamin cela fait signe de manière plus ample, à une vérité d'ordre historique, qui place l'utilisation et l'apparition de la forme allégorique dans des époques où l'on assiste à une crise de la représentation et de la tradition. Ces crises se traduisent par des crises de l'aura, un lointain familier qui devient une distance infranchissable. L'allégorie permet encore de signifier ce qui devient insignifiant, de saisir ce qui devient dissemblable.

L'objet qu'est la marchandise pour le collectionneur est appréhendé à travers une figure qui lui est ressemblante mais qui n'est pas, elle, l'allégorie. La marchandise est déjà fragment et ruine de la signification avant de tomber dans les mains du méditatif. Cependant à travers cette forme ressemblante il est possible de déceler en elle ses dynamiques internes, la manière dont ces ruines sont toujours signification de quelque chose. La remémoration et les correspondances baudelairiennes laissent place pour le critique à une théorie de l'interprétation qui est évaluation des origines de ses objets, et une archéologie de leurs valeurs. La remémoration devient méthode pour le méditatif, il décèle par les correspondances, entre spleen et idéal, entre catastrophe et éléments cultuels les propriétés mythologiques et utopiques des objets. Il mesure au sein des origines mêmes de ces ruines leur part de souhait, la tradition à laquelle elles se rapportent, il sonde le monde intérieur qu'elles créent, et la forme d'expérience et de mémoire qu'elles contribuent à actualiser ou à oublier.

Conclusion et transition du chapitre II.

L'image d'un siècle est caractérisée par ce qui apparaît dans les contenus d'une remémoration qui offre une vue sur la mémoire collective. C'est par une caractérisation de la genèse de l'expérience moderne que, pour le critique, émergent peu à peu les origines des représentations modernes et l'image de l'histoire qui lui correspond. Pour l'historien elles sont l'envers d'une histoire matérialiste, car de telles représentations ont le caractère du rêve qui s'abat sur la modernité. Le travail du poète lyrique est celui de remémorer dans les objets de sa contemplation l'origine des ruines, celui-ci jaillit toujours couplé à un contenu cultuel inexistant. C'est à partir de cette expérience là, qui est celle du choc, qui peu à peu éclot, pour le critique, un moyen pour évaluer la catastrophe qu'est le rêve de la modernité comme origines des ruines du méditatif.

Pour l'historien les éléments cultuels prennent un sens apparenté à celui du poète mais encore repensées à travers leurs valeurs utopiques. Il s'agit d'organiser le pessimisme et de ne pas rester dans l'univers morcelé de la vue d'enfer de la catastrophe moderne. Il s'agit de repenser l'idée d'une recherche de jours notables, propre au poète et de les appliquer à la construction d'un récit de l'histoire. Le contenu cultuel réapparaît sous un point de vue constructiviste pour le concept d'histoire. La définition de l'image dialectique réapparaît couplée à la dimension des fantasmagories, comme représentations mythologiques et archaïques structurelles à dialectiser à partir de contenus cultuels utopiques qui leur donnent un sens historique et les évaluent comme des formes illusoires.

De la conception du rêve naît une dimension utopique qui s'apparente à celle du rêve surréaliste, mais que Benjamin cherche à dépasser. Il veut passer de la dimension de la révolte à partir du suranné, à ceux d'une révolution qui s'affirme comme redéfinition des contenus symboliques liées aux phénomènes matériels. La matérialité des phénomènes est alors essentielle pour saisir l'ampleur de cette recherche autour des caractères du rêve des époques. Les représentations apparaissent comme des produits complexes liées à des causes autant sociales, économiques qu'historiques qu'il s'agit de d'éclaircir et de dialectiser. Les phénomènes historiques apparaissent alors comme des constructions qui dépassent le cadre des représentations pour apparaître peu à peu comme des constellations signifiantes, pensées en termes d'images.

Pour réussir à comprendre ces constructions figuratives il est nécessaire de saisir la question du rêve, qui devient une question dialectique. L'image dialectique apparaît comme ce qui permet de dialectiser, comme un arc tendu, le rêve des époques via des figures d'irruption du réveil. L'irruption du réveil est saisit comme ce qui correspond à des moments d'acuité, inhérentes à l'interprétation de la complexité et ambiguïté des phénomènes représentatifs liés aux époques. Il s'agit de saisir ce qui unit et synthétise les différents phénomènes, ce qui permet de configurer en eux l'image d'une constellation signifiante. Il s'agit d'éclairer le phénomène d'aliénation et de donner un sens à l'histoire. L'on voit alors Benjamin dépasser le cadre purement théorique des définitions sémantiques pour se poser dans un domaine qui revient au symbolique. Le rêve réfère à des contenus symboliques structurels pour l'expérience, l'analyse ouvre alors sur une image intérieure du phénomène du fétichisme. Cette description permet alors d'ouvrir sur un paysage confectionné par des images et des significations apposées aux phénomènes historiques, et comme permettant de définir l'objet en histoire à partir de la conscience du présent.

La figure du réveil s'affirme peu à peu comme celle d'une interprétation des origines de l'image du présent, composée de mémoire et d'expérience. S'ouvre alors l'importance du statut des souvenirs et de la mémoire pour l'établissement des faits historiques. Ce qui fait apparaître une mémoire involontaire comme le réservoir total en puissance de l'existence. Pour l'historien il est alors question de dépasser le cadre purement personnel de la recherche de cette mémoire et de ses expériences et de l'appliquer à l'histoire. La question de l'oubli et du tissage d'une mémoire replacent la question de l'expérience et des manières qu'elle a de s'effectuer dans les conditions économiques, sociales et techniques de la modernité. L'objet premier de cette recherche devient la caractérisation de l'état de perte et d'oubli de la société moderne pour laquelle la marchandise apparaît comme structurant toute expérience au monde car elle structure tout l'arsenal productif de la modernité. Les contenus mythologiques de l'idéologie du progrès et de la marchandise sont évalués à travers l'expression lyrique d'un poète qui se sert d'allégories pour signifier de tels phénomènes.

L'histoire de la modernité, ou l'évaluation matérialiste de ce phénomène, apparaît à travers cette perspective comme une époque de crise de la représentation, et plus largement à travers une crise de la transmission et de la tradition. Pour l'historien devient alors manifeste une dialectique entre une temporalité de l'achèvement et de l'inachèvement. Le contenu des correspondances rendent visible l'enfer de la modernité comme une temporalité dans laquelle ses habitants entreprennent sans rien achever, dans laquelle la technique rend une image que l'homme ne reconnaît pas comme étant la sienne, et une mémoire qui n'est plus que le réservoir d'illusions trompeuses. La non-appartenance au monde est la seule réalité réelle pour l'homme moderne, il n'a plus de semblable, plus d'expérience, plus de mémoire, plus d'habitat, plus d'histoire.

Mais la physionomie la catastrophe va plus loin, jusqu'aux confins des origines de la subjectivité, et avec la perte d'aura ou sa transformation, ce qui apparaît comme en train d'être oublié est la capacité réflexive elle-même, comme perte de l'aptitude et au discernement et au langage des sociétés humaines.

L'image dialectique comme insertion d'une perspective historique, la mémoire involontaire de l'humanité délivrée.

> C'est la même nuit de l'histoire à la tombée de laquelle la chouette de Minerve (avec Hegel) prend son vol et Éros (avec Baudelaire), la torche éteinte, songe devant la couche vide aux étreintes d'autrefois.[1477]

> <Articuler historiquement le passé signifie : discerner ce qui, dans ce passé même, sous la constellation d'un seul et même instant, le rassemble.>[1478]

Si la remémoration définit le présent comme constitué d'images du passé, à la manière de fragments qui citent les origines du présent dans son actualité même, alors l'idée d'une histoire matérialiste et figurative écrite à la manière d'une « mémoire involontaire de l'humanité délivrée », exprime l'idée d'une connaissance du passé qui répond à des critères qui s'assimilent à ceux d'une mémoire collective, et qui sont différents que ceux d'une histoire écrite à travers l'idée d'une *progressivité* nécessaire. L'idée d'une « révolution copernicienne » de l'objet historique s'affirme à travers une dialectique au sein de l'image du présent comme étant toujours en rapport avec l'image du passé, de la même manière qu'au sein de cette dialectique temporelle une image du passé doit apparaître comme étant toujours en rapport avec celle du présent. Mais leur lien est ce qui fonde la révolution au sein de l'objet historique. Les rapports temporels sont transformés par une réunion du passé et du présent. Au sein de cette réunion, il ne s'agit plus pour l'historien de comprendre le passé comme un « point fixe »[1479].

Le passé devient un Autrefois lié à un phénomène du présent. Il ne s'agit pas pour l'historien de laisser de côté le présent et son intérêt historique. Il ne s'agit plus pour ce qui cherche à s'affirmer comme l'histoire d'une humanité délivrée de déchiffrer le passé comme élément « fixe » et donc comme seul point de repère pour l'histoire. Le repère historique semble, pour Benjamin s'énoncer comme un repère « politique », c'est-à-dire une interprétation qui permet

1477 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 67, 3]*, p. 362.
1478 BENJAMIN Walter, *Écrits français, Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, nouvelle thèses B*, p. 444.
1479 « 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. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 2]*, p. 405.

de construire le récit historique dans le but de délivrer l'humanité du mythe[1480]. Ce qui s'énonce auparavant comme unique réalité historique, le passé, doit être dépassé par une forme de représentation qui lui donne un sens politique dans le présent et pour le présent, ce qui devrait permettre de comprendre le présent, dans ses potentialités émancipatrices comme dans ses potentialités asservissantes ; du même coup ceci permet au passé d'être saisi à nouveau dans une perspective qui le comprend en termes d'origine des phénomènes du présent.

L'autrefois en tant qu'« irruption de la conscience éveillée », fait référence à une compréhension du présent, dans le but d'une délivrance pour l'humanité, et donc comme une volonté politique d'interprétation. L'irruption de l'autrefois est un présent compris avec ses origines et qui s'efforce de saisir ses potentialités politiques. Dans cette perspective le passé comme le présent, « les faits », réapparaissent comme transformés, transfigurés[1481]. Ils semblent se munir d'une forme de nouveauté. Le réveil est le moment dialectique qui s'affirme comme un Maintenant de la connaissabilité, et ce Maintenant est le propre de la remémoration proustienne. Mais au sein de cette remémoration se cristallise un morceau de la mémoire involontaire, comme une image de l'autrefois, qui a pour but de soulever l'existence de la mémoire collective toute entière et de permettre d'affirmer l'histoire hors de la catastrophe.

1480 « Désormais, ce rapport doit se renverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. La politique prime désormais l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 2]*, p. 405.

1481« Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir est l'affaire 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. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 2]*, p. 405-406.

Chapitre III.

La valeur des images pour l'histoire

> La préhistoire du 19e siècle qui se reflète dans le regard de l'enfant jouant à son seuil a un tout autre visage que dans les signes qui la gravent sur la carte de l'histoire.[1482]

Dans *Sur le concept d'histoire* la première thèse nous introduit dans un univers qui à première vue est étrange. On est en présence d'une partie d'échecs truquée, qui est une sorte de machinerie habitée par un Nain. Ce dernier se sert de la théologie qui lui permet d'être maître du jeu et gager à chaque coup. Dans cette première thèse la question de la présence au sein de la machine replace le questionnement matérialiste de l'histoire dans celui de la définition d'une intériorité. Benjamin replace au centre de l'appareil théorique de l'histoire la question de la présence d'esprit en la mettant en rapport avec ce qui constitue les soubassements de la mémoire collective d'une tradition.

Le concept d'histoire ouvre sur l'étendu de la mémoire d'une tradition qui se construit à la manière des collections des amateurs d'art, et comme l'établissement d'un héritage culturel qui définit la mémoire de l'humanité à la manière d'une dialectique entre les images. Le jeu du nain fait reposer la question théologique sur les fondements de la mémoire et du souhait comme une recherche de l'accomplissement d'une tradition. À travers cette recherche apparaît une critique contre tout machinisme et contre toute forme mythique liée à l'idéologie du progrès dans l'établissement même du concept d'histoire. La recherche de Benjamin est guidée par une didactique liée à l'utilisation même des images, et il tient à souligner l'importance de celles-ci pour l'histoire. À travers elles l'héritage culturel repose sur une forme généalogique proche de la valeur du souvenir d'enfance pour l'adulte qui l'interprète. Ce processus est semblable à celui qui s'exprime dans l'histoire de l'accomplissement d'une tradition des vaincus comme un rendez-vous entre générations.

Cependant cette forme théologique s'applique une théorie conceptuelle qu'elle complète. Il est question de passer d'une mémoire individuelle à une mémoire partagée, d'un souvenir d'enfance à un souvenir des générations précédentes, d'un souhait messianique à un désir partagé de libération humaine. La question du salut et de la rédemption se posent dans les limites de la définition d'un concept d'histoire qui cherche le sauvetage historique d'une tradition, et la remémoration de son souvenir, en tant que souvenir fondateur. De quelle manière la théologie redéfinit la conception de l'expérience et de la mémoire, influençant par là aussi la conception du matérialisme historique ? De quoi seront composés les matériaux qui composent les images pour devenir des images dialectiques ? Et comment ces images devenues dialectiques permettent-elles de bâtir un matérialisme qui, dans son versant révolutionnaire, se pose comme rédemption accomplie et salut retrouvé d'une humanité affranchie ?

1482 BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°265 à Gretel Adorno du 16 août 1935*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 186.

1. Le matérialisme historique se déguise en poupée :

Présence d'esprit et politique

Comme par enchantement, la première thèse du texte *Sur le concept d'histoire* porte ses lecteurs à l'intérieur d'un automate. Voyage à travers des rouages serrés qui offrent une vision de destruction. La machine habitée, allégorie critique, vise un questionnement du fonctionnement désincarné de l'appareil théorique qui s'est construite autour du concept d'histoire. Cette allégorie est un plongeon au centre d'une critique et d'une redéfinition du matérialisme historique. Le concept d'histoire ne peut être exempt du monde humain ni de sa quotidienneté. Humanité, mémoire, héritage, tradition et quotidienneté agissent en lui comme des causes efficientes. Ces causes redéfinissent les termes de la partie qui se joue ici, et dans laquelle il ne peut y avoir d'histoire sans esprit, ni d'esprit sans hommes, ni d'hommes sans histoire. Ce cercle logique cherche à rompre avec toute possibilité de croire à l'évidence de l'émancipation humaine au sein d'une idéologie du progrès. La mélancolie de Benjamin réapparaît encore une dernière fois, étayée toujours par un sentiment amorcé par la réalité de la catastrophe humaine, un sentiment reposant sur le besoin pressant et l'urgence d'éviter la croyance d'une nécessité historique. La mélancolie et le désespoir benjaminien sont une mise en garde, ou encore un *avertissement* allant contre toute croyance en une délivrance humaine qui s'effectuerait sans effort, sans construction et sans évaluation critique. De quelle manière la redéfinition présente du concept d'histoire ramène l'homme au centre de ce récit qui est le sien ?

Cette présence au sein de l'appareil est marqué par l'usage de la théologie, introduisant au sein de la théorie une nouvelle dimension au récit historique. La valeur de ce personnage est essentielle à la redéfinition du concept. Que se joue dans cette configuration étrange qu'est cette partie truquée du matérialisme historique ? De quelle manière le matérialisme historique est redéfini par cette présence qu'est la théologie ?

A. Le jeu du Nain

> Le joueur automatique aurait été une poupée, affublée d'un habit turc, installée dans un fauteuil, la bouche garnie d'un narghileh.[1483]

Les thèses *Sur le concept d'histoire* ouvrent sur l'image d'un échiquier automatique, à l'intérieur duquel se cache un nain. Au sein de cette première thèse on voit se confronter la question du jeu, la figure des miroirs, et la temporalité des machines. Le thème de la présence au sein de la machinerie pose la question de la présence humaine au centre du questionnement théorique et politique du matérialisme historique. La politique, confrontée à la question du jeu, apparaît comme le propre d'un appareil théorique où plus rien n'a de conséquences et la question de la destinée humaine se voir relayée au hasard. Le jeu se déploie comme un appareil, qui créant un sentiment pacificateur et tranquillisant chez le joueur, influence par détournement tout regard de la vue de la catastrophe. Mais étrangement le jeu qui permet d'oublier une temporalité de la répétition, en affirme une nouvelle, celle de l'inachèvement. Le joueur apparaît déterminé, comme celui qui n'a aucune aspiration autre que celle d'oublier le temps de sa perte par une nouvelle temporalité de la perte de soi. Le jeu se présente alors comme la temporalité et le mécanisme des fantasmagories de l'histoire. Au

1483 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* Paris, Gallimard, 1991, p. 432.

centre de la première thèse le problème posé est celui de la manière dont l'homme moderne, les habitants des grandes villes, ou encore l'homme des foules, peut encore, dans un contexte catastrophique, se représenter sa propre histoire. Quelle est la place de l'homme dans ce qui se présente comme une fantasmagorie de l'histoire, et à travers celle-ci quel est *Le jeu du Nain* ?

Nous pensons que les figures du jeu, des miroirs, de l'automate et, pour finir, celle du nain présentent au sein de la première thèse une configuration figurative, voire une composition, qui doit être étudiée comme un ensemble. Cette conjonction imagée nous introduit à une ébauche singulière du concept d'histoire, constituée par une interrogation du temps vécu, par un questionnement dialectique de la dimension du seuil et de l'intériorité, et un questionnement autour de la place et du rôle des machines et de la marchandise, et de la structuration de l'expérience historique. Il s'agit par ces différents points de vue d'examiner la constellation que devient le sujet de l'histoire et l'objet historique, ce dernier structuré à partir de la notion d'image dialectique.

Comment se figure et configure cette constellation d'éléments autour de celle imaginaire d'une faux échiquier automatique sensé représenter l'histoire et sa fantasmagorie ? Le jeu semble paradoxalement être d'un côté liée à la perte de l'expérience et de la mémoire, et d'un autre à l'incarnation de celles-ci, alors quelle est la temporalité du jeu d'échecs de la première thèse ? Que montrent et cachent les miroirs à l'intérieur de la machine ? Et que se joue-il dans cette partie truquée ?

a. 1. Le joueur d'échecs : Une parade

> On raconte qu'il aurait existé un automate qui, construit de façon à parer n'importe quel coup d'un joueur d'échecs, devait nécessairement gagner chaque partie. […] L'échiquier occupait une table dotée d'une installation intérieure qu'un jeu de miroirs savamment agencés rendait invisible aux spectateurs. L'intérieur de la table, en vérité, était occupé par un nain bossu maniant la main de la poupée à l'aide de fils.[1484]

Benjamin commence avec la première thèse par nous amener directement et sans appel au centre d'une fiction. L'image qui en ressort peut être comprise comme celle de la présentation d'un objet bizarre, ce dernier un objet d'amusement exposé dans une foire aux raretés. Il s'agit d'un échiquier automatique capable de jouer aux échecs. À l'intérieur de celui-ci se cache un petit être, « un nain bossu ». Ce petit être n'est pas sensé être vu. Nous sommes donc en présence d'une partie d'échecs atypique, cette dernière, truquée et réelle, nous offre une image peu commune du « matérialisme historique »[1485]. Benjamin introduit dans cette première thèse des notions telles que « automate », « joueur » et « théologie »[1486] sur le même plan que celui de « matérialisme historique ». Dans ce « matérialisme historique », en tant que présentation aux rouages métalliques, se joue une apparition humaine. Cette présence s'affronte à un simulacre de système. Cette parade s'effectue à l'aide de miroitements à fil, par lesquels le nain s'aventure aux échecs de l'histoire à l'aide de la théologie.

Cette situation fait référence à un texte traduit par Baudelaire, *Le Joueur d'échecs de Maetzel*, célèbre nouvelle d'Edgar Allan Poe, qui décrit l'histoire d'une machine, conçue et fabriquée à la fin du XVIII[ème] siècle, plus communément appelée à l'époque le « Turc

1484 *Ibid.*
1485 *Ibid.*
1486 *Ibid.*

Mécanique ». Dans *Le Joueur d'échecs de Maetzel,* Poe cherche à déceler la présence de l'esprit humain à l'intérieur de la machine. Cet examen empirique s'effectue à travers une analyse des attitudes de Maetzel, ainsi qu'à travers les mouvements et les temps de réaction de la machine. De la même manière Benjamin pose la question, tout en faisant référence à cette nouvelle, de la réalité de la *présence humaine* mais, cette fois-ci, à l'intérieur d'une machinerie dans laquelle est pris l'historien quand il tente de se frayer un chemin au sein du « matérialisme historique ».

La présence humaine à l'intérieur de ce semblant de machine, ou encore de système, permet d'interroger et d'analyser la *présence* de l'historien en tant que tenant du matérialisme historique, ainsi que la *présence* humaine, son existence, au centre de l'intérêt de tout matérialisme historique ; toutes deux au centre du problème de la définition de l'objet historique et du concept d'histoire. Il s'agit ici d'un questionnement qui pose comme son fondement premier l'intégration de la présence humaine au sein du récit historique, ce qui signifie une volonté de réintégration de l'homme au centre du récit de sa propre histoire.

Le Joueur d'échecs de Maetzel : À la recherche de l'esprit humain

Dans sa nouvelle, Poe cherche à comprendre la manière dont fonctionne cette machine. Nous savons que le jeu d'échecs fonctionne à partir d'un principe d''incertitude par rapport au jeu de l'adversaire. Le jeu est constitué d'une suite de mouvements possibles, qui transforment à chaque coup la géographie du pouvoir au sein du jeu. Les mouvements d'attaque et de défense dans le territoire du jeu bouleversent cette géographie. À chaque mouvement il est nécessaire de réévaluer la situation du jeu avec ses nouvelles possibilités. Pour Poe, le fait que la machine puisse se confronter à un niveau aussi élevé d'évaluation de possibilités montre qu'il y a un autre facteur agissant en elle, plutôt qu'une simple fonction de calcul automatique. En d'autres termes, il semble à Poe peu probable qu'un automate soit si prompt à réagir à un niveau d'incertitude aussi élevé, ce qui semble un peu dépassé à notre époque. Mais le fait est que pour démontrer cela, Poe fait une comparaison entre un jeu linéaire, dans lequel chaque mouvement peut être calculé d'avance[1487], et l'imprévisibilité[1488] des échecs[1489]. En ce qui concerne les échecs tout dépend du « jugement variable des joueurs ». Pour réussir à croire dans la capacité mécanique à résoudre de tels problèmes aussi changeant, il faut admettre que la machine soit capable d'émettre des jugements.

1487 « Et la question à résoudre marche, ou devrait marcher, vers la solution finale, par une série de points infaillibles qui ne sont passibles d'aucun changement et ne sont soumis à aucune modification. Ceci étant adopté, nous pouvons, sans difficulté, concevoir la *possibilité* de construire une pièce mécanique qui, prenant son point de départ dans les *données* de la question à résoudre, continuera ses mouvements régulièrement, progressivement, sans déviation aucune, vers la solution demandée, puisque ces mouvements, quelque complexes qu'on les suppose, n'ont jamais pu être conçus que finis et déterminés. », POE, Edgar Allan, *Histoires Grotesques et sérieuses, Le joueur d'échecs de Maetzel,* p. 119.

1488 « Mais dans le cas du *Joueur d'échecs* il y a une immense différence. Ici, il n'y a pas de marche déterminée. Aucun coup, dans le jeu des échecs, ne résulte nécessairement d'un autre coup quelconque. D'aucune disposition particulière des pièces, à un point quelconque de la partie, nous ne pouvons déduire leur disposition future à un autre point quelconque. », *Ibid.*

1489 « Supposons le *premier coup* d'une partie d'échecs mis en regard des *données* d'un problème algébrique, et nous saisirons immédiatement l'énorme différence qui les distingue. Dans le cas des *données* algébriques, le second pas de la question, qui en dépend absolument, en résulte inévitablement. Il est créé par la *donnée*. Il faut qu'il soit ce qu'il est et non pas un autre. Mais le premier coup dans une partie d'échecs n'est pas nécessairement suivi d'un second coup déterminé. Pendant que le problème algébrique marche vers la solution, la *certitude* des opérations reste entièrement intacte. Le second pas n'étant que la conséquence des *données*, le troisième est également une conséquence du second, le quatrième du troisième, le cinquième du quatrième, et ainsi de suite, *sans aucune alternative possible*, jusqu'à la fin. Mais, dans les échecs, l'*incertitude* du coup suivant est en proportion de la marche de la partie. Quelques coups ont eu lieu, mais *aucun* pas certain n'a été fait. Différents spectateurs pourront conseiller différents coups. Tout dépend donc ici du jugement variable des joueurs. », *Ibid.*

Si nous suivons le raisonnement de Poe on peut supposer que les machines sont sensées fonctionner à partir de lois mathématiques, de lois de l'algèbre et non pas à partir d'une faculté à appliquer, selon des cas différents, des lois complexes. L'algèbre de l'arabe *āl-jabr* signifie « réduction », réunion des morceaux, ou encore la reconstruction d'un ensemble. La machine doit pouvoir calculer les différentes positions changeantes des pièces. Ce qui est un calcul qui signifie une forme de prévision de la position future possible d'une pièce, et même de plusieurs pièces, à n'importe quel instant *t* du jeu. Il faut à la machine être capable de *reconstituer* l'image du jeu pour parvenir à y jouer. Pour se faire elle doit réunir les morceaux du jeu, dont l'image totale change à chaque coup de l'adversaire. La machine devrait, pour pouvoir réussir jouer, posséder, voir maîtriser, la situation du jeu en prévoyant chaque possibilité de réunion des morceaux du jeu.

Mais pour Poe le jeu d'échecs mécanique ne se prête pas à une telle reconstruction, car cela suppose que l'appareil peut reconstruire une image du jeu, à chaque mouvement de l'adversaire, et que la machine serait capable d'émettre un jugement. Les échecs sont un chamboulement permanent du territoire, et ce n'est qu'à partir de cette transformation permanente qu'il faut penser à reconstruire l'image du jeu. La géographie propre aux échecs est construite à partir de métamorphoses successives et nécessaires du champ de bataille des adversaires. Cette géographie dépend de la position de chaque pièce à chaque moment du jeu. Il n'y a donc selon Poe aucun doute qu'il existe une présence au sein de cette machine. Il s'agit alors pour lui de trouver les traits qui permettent de démasquer l'existence d'un homme à l'intérieur de celle-ci.

La présence d'un esprit et l'intervention humaine

> Il est tout à fait certain que les opérations de *l'Automate* sont réglées par l'*esprit*, et non par autre chose. On peut même dire que cette confirmation est susceptible d'une démonstration mathématique, *a priori*. La seule chose en question est donc la manière dont se produit l'intervention humaine.[1490]

Pour Poe la question liée à « la manière dont se produit l'intervention humaine » apparaîtra à travers le temps de réaction de l'automate. Ce dernier met du temps à réagir puisqu'il doit juger et donc reconstruire l'image du jeu pour placer un coup. Mais hypothétiquement une machine n'a pas besoin de temps, son jeu se construit aussi rapidement qu'automatiquement. Dès que le coup de l'adversaire est posé sur l'échiquier elle a fini son calcul, elle n'a pas besoin de temps pour réagir. L'évidence de la présence humaine et de l'intervention humaine au sein de l'appareil, nous ramène au texte des thèses de Benjamin. Poe cite dans son essai, une hypothèse datant de 1785, et c'est cette même hypothèse que reprend ouvertement Benjamin dans la première des thèses *Sur le concept d'histoire.* Première des thèses qui se pose comme une sorte de continuation de la nouvelle de Poe, mais appliquée cette fois-ci à jouer un coup dans l'échiquier de l'histoire de l'humanité. À travers cette hypothèse il est pour nous question d'appréhender « la façon dont se produit l'intervention humaine » au sein de l'automate des thèses. Le nain doit être capable de pouvoir reconstituer une nouvelle image du jeu, à chaque mouvement de l'adversaire, et parer à tout ces coups de manière victorieuse.

1490 *Ibid.,* p. 121.

a. 1. 1. Le jeu des miroirs

La question du « jeu de miroirs »[1491] qui fonde la parade par laquelle le nain est camouflé aux yeux des spectateurs, réfère et dissimule deux choses : d'un côté la présence humaine, et d'un autre une présence qui se sert de principes contraires à celui d'une capacité rationnelle de calcul, la « théologie ». Il est intéressant de remarquer la façon dont Poe définit l'intérêt des miroirs à l'intérieur de la machine. Le rôle des miroirs est non seulement de cacher la présence du nain, mais aussi de cacher un vide à l'intérieur de la fausse machine[1492]. La complexité des rouages, démultipliée par le jeux de miroirs, rend la machinerie difficilement intelligible. Ce qui signifie, pour Poe, encore une raison de croire qu'elle est fausse, considérant que le fait de rendre un mécanisme facilement compréhensible fonde l'ingéniosité de l'invention et de l'inventeur[1493]. Alors que rendre un mécanisme impénétrable est un gage de malhonnêteté. Benjamin, de son côté, tente de rendre compréhensible le mécanisme lié à l'échiquier automatique, évidente la présence manifeste du nain, et manifeste son rapport à la théologie. Ce qui nous transpose au sein de la réalité d'une machinerie politique autour du matérialisme historique, devenue impénétrable par les vicissitudes de l'histoire, et dont Benjamin cherche à revisiter et redéfinir. L'importance du thème des miroirs, chez Benjamin, est essentielle, car ils ouvrent sur un espace mouvant, un espace du seuil et de l'entrecroisement. Il s'agit de l'espace de l'intériorité du souvenir qui fonde la mémoire à travers laquelle opère son appareil théorique.

Miroirs / srioriM : et l'écriture spéculaire

Dans le livre R des *Passages* l'on trouve quelques fragments concernant le thème des miroirs. Dans ces fragments les miroirs ressortent comme ce qui réfléchissant la lumière agrandissent l'espace et « emportent » l'extérieur vers le domaine de l'intérieur[1494]. Le miroir rend possible « l'entrecroisement des espaces », il amplifie le champ du perceptible, tissant une porte à la manière d'un seuil dans l'horizon existant entre le dehors et l'intérieur des habitats, ainsi qu'entre le dehors et l'intérieur de l'existence. Les passages dans ces fragments représentent, de la même manière que l'intérieur de la machinerie, dans laquelle est pris le nain, un « monde de miroirs »[1495].

Cet espace que sont les passages comme « monde de miroirs » est, en plus d'un espace d'ambiguïtés et d'une « ampleur fabuleuse », défini, par Benjamin, comme

1491 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 432.

1492« L'introduction des miroirs dans le mécanisme ne peut pas avoir pour but d'agir, à un degré quelconque, sur le mécanisme même. Leur action, quelle que soit cette action, ne peut être dirigée que sur l'œil du spectateur. Nous conclûmes tout de suite que ces miroirs étaient disposés pour multiplier aux yeux du public les quelques pièces mécaniques du tronc de manière à faire croire qu'il en est rempli. » POE E.A., *op. cit.,* p. 149.

1493« De ceci nous inférons directement que la machine n'est pas une pure machine ; car, si telle elle était, l'inventeur, bien loin de désirer que son mécanisme parût très-compliqué et d'user de supercherie pour lui donner cette apparence, aurait été particulièrement soigneux de convaincre les spectateurs de la simplicité des moyens par lesquels il obtenait de si miraculeux résultats. », *Ibid.*

1494 « La façon dont les miroirs et les glaces captent l'espace libre de la rue, et l'emportent dans le café, cela aussi fait partie de l'entrecroisement des espaces – le spectacle auquel le flâneur succombe inéluctablement. […] Des horizons larges et clairs comme le jour s'ouvrent dont partout dans la ville au moment où la nuit tombe. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 1, 1]*, 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 552.

1495 « Une façon de percevoir l'ambiguïté, la double signification des passages : leur richesse en miroirs, qui donne aux espaces une ampleur fabuleuse et rend plus difficile l'orientation. Car ce monde de miroirs peut bien avoir plusieurs significations, et même une infinité de significations, il n'en demeure pas moins un monde ambigu à deux significations. Il cligne des yeux, il est toujours cela, et jamais rien, à partir de quoi un autre aussitôt surgit. L'espace qui se métamorphose le fait au sein du néant. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 2a, 3]*, p. 557.

comportant deux significations majeures. D'un côté, pour Benjamin, via la multitude de reflets s'ouvre un espace qui se revêt étrangement d'une forme de subjectivité propre. Cet espace de miroirs, que sont les passages, est un espace qui « cligne des yeux ». D'un autre côté, les passages sont, en tant qu'espace de l'entrecroisement, un « espace qui se métamorphose ». La première de ces caractéristiques est conçue par ce qui constitue l'intériorisation de cet espace par les passants. À travers les vitrines le reflet des passants et le reflet de leur propre regard fondent, au sein des passages, un espace du clignement. Tout dans les passages est fait pour attirer le regard, il est un espace conçu pour être regardé, et fait de miroirs, il rendent ce regard. Mais la deuxième caractéristique donne le ton de cette analyse, car l'intériorisation de l'espace du regard s'affirme comme une « métamorphose » de cet espace, et cette transformation s'effectue à partir « du néant ». Quel est ce « néant » au sein duquel naissent les métamorphoses de l'espace du clignement et de l'entrecroisement des espaces ?

Le « néant » auquel Benjamin fait référence est personnifié par celui duquel sort l'énigmatique personnage de Kaspar Hauser[1496]. Pourquoi K. Hauser ? Est-ce le regard à travers lequel peut regarder le monde celui qui fut élevé en dehors de la culture civilisée ? Et que sont ces *échanges* entre les « choses » et le « néant » ? Benjamin dit qu'il s'agit d'« un clin d'œil à double sens en provenance du nirvana ». Benjamin veut-il caractériser par là le « néant » de l'enfant-sauvage comme étant tout autant le regard de l'incivilité qu'un regard du paradisiaque ? Un éventuelle réponse à cette question se trouve dans le fait que, pour Benjamin, les miroirs semblent renvoyer, au sein des passages, les reflets des objets inertes pour les objets inertes. Cela s'effectue de la même manière que le peintre Redon réussit à intercepter et à rendre comme « regard des choses dans le miroir du néant », ce qui traduit une « complicité des choses avec le non-être ». Dans ce « monde des miroirs », qu'est l'univers de la marchandise se trouve l'espace dans lequel les reflets des objets pour eux-mêmes apparaissent comme un « bruissement de regards »[1497]. Le passant surpris perçoit le bourdonnement muet des objets, mais qu'il ne comprend pas. Nous sommes de l'autre côté du miroir, et l'on entend avec Benjamin le lointain auratique, devenu distance infranchissable. Les objets regardent le passants mais ne lui rendent pas son regard. La nature comme un temple lointain est devenu un bruissement d'objets, qui regardent le passant dans les passages. Tout semble porter à croire que l'on se trouve à l'intérieur même d'une fantasmagorie.

Plus largement les miroirs dépassent les contours étranges des passages et recouvrent de nombreuses surfaces de la ville. « Paris est la ville des miroirs »[1498], en elle et à travers ses innombrables reflets, femmes et hommes sont confrontés à leur propre image en permanence. Les miroirs tournent le regard des êtres vers eux-mêmes[1499]. Mais il n'y pas que leur reflet, leur image, il y a aussi à travers les miroirs le fait que l'homme se confronte à ce

1496 « Dans ses miroirs sales et ternis, les choses échangent un regard à la Gaspard Hauser avec le néant. C'est donc un clin d'œil à double sens en provenance du nirvana. Et nous sentons ici encore une fois nous effleurer se son souffle glacé le nom très gandin d'Odillon Redon qui sut comme personne capter ce regard des choses dans le miroir du néant et qui, comme personne, sut s'introduire dans la complicité des choses avec le non-être. », *Ibid.*

1497 « Un bruissement de regards emplit les passages. Il n'est aucune chose ici qui, au moment où l'on s'y attend le moins, n'ouvre fugitivement un œil pour le fermer dans un clignement rapide. Et, si l'on se rapproche pour mieux voir, il a disparu. L'espace prête son écho au bruissement de ces regards. « Qu'a-t-il bien pu se passe en moi ? » demande t-il en clignant. Nous nous arrêtons, surpris. « Oui, qu'a-t-il bien pu se passer en toi ? » lui demandons-nous en retour, à voix basse. Flâner. », *Ibid.*

1498 « Comme les portes et les murs sont couverts de miroirs, on ne sait que penser devant cette clarté incertaine. Paris est la ville des miroirs. L'asphalte lisse comme un miroir de ses chaussées, et surtout les terrasses vitrées devant chaque café. Une surabondance de glaces et de miroirs dans les cafés pour les rendre plus clairs à l'intérieur et donner une agréable ampleur à tous les compartiments et les recoins minuscules qui composent les établissements parisiens. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 1, 3]*, p. 552.

que son reflet reflète de lui-même. Pour Benjamin, tout aussi rapidement qu'il prend l'habitude de se voir reflété, il « se conforme à cette image ». Ici l'on voit alors apparaître, sous la forme de multiples renvois, la forme d'une représentation qui s'établit à travers celle des reflets et de l'image. Benjamin conçoit alors l'intériorisation du jeu des miroirs comme s'étendant dans la foule, qui par son regard intensifie et approfondit une nuit étoilée reflétée dans « les yeux des passants ». Le jeu de miroirs s'applique aussi à la géographie mouvante du fleuve parisien sur lequel la nuit tombée reflète « le ciel » comme le font les yeux des passants. La Seine « comme le miroir de cristal » réverbère pour finir la voûte céleste « sur les lits bas des maisons de tolérance ». La géographie humaine de la foule, la cartographie du fleuve et le monde des objets humanisés semblent se refléter entre eux, chacun étant le miroir de l'autre, chacun réfléchissant l'image de l'autre.

Les jeux de miroirs ouvrent sur des étendues étranges, sur l'« entrecroisement des espaces »[1500], lieux du « bruissement de regards »[1501] des objets, monde de miroirs et monde de reflets, à l'intérieur desquels les frontières entre objet et sujet sont mouvantes. Benjamin, en reprenant le motif baroque, fait ici une mise en abyme, pour signifier au sein du motif du miroir et du reflet, le thème de l'« infini »[1502]. Paris, comme « ville des miroirs »[1503], est caractérisée, subjectivée, comme ayant « la passion des perspectives en miroir »[1504]. Le thème des miroirs offre en écriture spéculaire, de l'autre côté du reflet, une perspective qui donne sur une dimension de l'*intérieur*. La perspective ouverte par les miroirs, autant dans les *Passages* que dans la première des thèses *Sur le concept d'histoire* nous fait rentrer dans le domaine de l'*intériorité* et de l'*existence*[1505]. Quel est le sens que Benjamin offre à la dimension de l'intérieur à travers le jeu de miroirs qui cachent le nain ? Que permet de réfléchir et de retenir comme image ce jeu de miroirs ?

a. 1. 2. Machines et sadisme

La première thèse est introduite presque à la manière d'un conte. Le « [o]n raconte qu'il aurait existé »[1506] s'offre, chez Benjamin, comme un espace critique qui prend place sur le domaine narratif et temporel du récit. Mais ici le contenu de celui-ci s'applique à la forme

1499 « Mais l'homme aussi entrevoit, l'espace d'un éclair, sa physionomie. Il trouve ici sa propre image plus rapidement qu'ailleurs et il se voit aussi se conformer à cette image plus rapidement. Même les yeux des passants sont des miroirs voilés et le ciel s'étend sur Paris, le grand lit de Seine, comme le miroir de cristal sur les lits bas dans les maisons de tolérance. », *Ibid.*, p. 552 – 553.

1500 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 1, 1]*, p. 552.

1501 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 2a, 3]*, p. 557.

1502 « Si deux glaces se reflètent l'une l'autre, Satan joue son tour préféré et ouvre ainsi à sa manière (comme son partenaire dans les regards des amants) la perspective à l'infini. Que cela soit d'inspiration divine, ou d'inspiration satanique, Paris a la passion des perspectives en miroir. L'Arc de Triomphe, Le Sacré-Cœur, même le Panthéon apparaissent de loin comme des images volant à faible hauteur, en ouverture architecturale au mirage. Perspective. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 1, 6]*, p. 553.

1503 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 1, 3]*, p. 552.

1504 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 1, 6]*, p. 553.

1505 « Au centre des constructions philosophiques du jeune Kierkegaard ... apparaissent des images d'espaces intérieurs qui sont sans doute produites par la philosophie mais dont le sens va au-delà de celle-ci grâce aux choses qu'elles retiennent ... Le thème capital de la réflexion appartient à l'intérieur. Le 'séducteur' commence ainsi une note dans son journal : « Que ne vous tenez-vous tranquille ? Qu'avez-vous fait toute la matinée, sinon secouer mon store, agiter le viseur de ma fenêtre, en tirer la ficelle, jouer avec le cordon de la sonnette du troisième, frapper aux vitres, bref proclamer de cent façons votre existence ». … Le 'viseur', c'est-à-dire la glace réfléchissante, a sa place, de façon caractéristique, dans le vaste appartement loué du *XIX^ème^* siècle … Sa fonction est de projeter la rue, avec son enfilade d'immeubles tout semblables, dans l'espace clos de l'habitat bourgeois, tout à la fois soumettant la rue à l'appartement et délimitant la rue par l'appartement. », Theodor Wiesengrund-Adorno, *Kierkegaard,* Tübingen 1933, p. 45. Flâneur. Intérieur. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 3, 1]*, p. 557-558.

1506 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 432.

et au contenu de ce qui constitue le récit de l'humanité. La mise en abîme prend aussi comme point de départ un « matérialisme historique » devenu un automate. Théorie de l'histoire qui place les peuples eux-mêmes en façonneurs de leur destin, mais devenue un système automatique d'exploitation de données mathématiques qui joue leur destin dans un échiquier, en enfermant un homme qui se trouve réduit. Le « matérialisme historique » apparaît à la façon d'une fable, comme si des millénaires s'étaient alors écoulés entre lui et celui à qui est dédié le récit de la première thèse.

Ce joueur-machine est alors présenté comme ayant été « construit de façon à parer n'importe quel coup », et donc comme ayant la capacité d'être invincible[1507]. L'automate « devait nécessairement gagner chaque partie ». Si l'on s'arrête ici, et que l'on analyse le statut du « matérialisme historique » par cette forme devenue machine, on découvre que, chez Benjamin, le thème des machines est lié à une recherche inhérente à une substitution de l'humain. Cette substitution s'affirme d'un côté comme critique envers la froideur et l'invulnérabilité calculatrice des machines, et de l'autre comme une critique envers une pensée qui considère les systèmes logiques comme plus performants et efficaces que la sensibilité humaine. Cette dévaluation de capacités humaines a comme origine une pensée qui correspond à « une tendance permanente du sadique »[1508]. Car tout comme chez le sadique, l'on retrouve dans l'automate joueur d'échec, une désir de remplacement de « l'organisme humain » par « l'image de la machinerie ». Par là la parade que constitue un « matérialisme historique » déguisé en machine reflète un questionnement sur la « rêverie sadique »[1509] inhérente à une époque qui considère la froideur d'une pensée systématique, comme plus estimable qu'une pensée ancrée dans la réalité matérielle et symbolique des animaux rationnels. Benjamin remet en cause une conception historique et philosophique délibérément désincarnée du matérialisme historique.

La problématique autour des machines et automates fait alors référence à un questionnement plus large autour de l'activité humaine. Le travail, l'effort, sont entendus comme des formes pénibles d'asservissement. Ce questionnement est celui de la dépendance humaine aux besoins matériels de survie, ainsi que celle de leur production, en tant que double souffrance, qui apparaît comme pouvant être soulagée par des automates. L'on peut alors établir avec Benjamin l'idée que depuis l'Antiquité l'esclave est défini comme un « instrument animé »[1510]. Si cette description est prise ici littéralement, hormis le fait que

1507 *Ibid.*

1508 « La découverte des aspects mécaniques de l'organisme est une tendance permanente du sadique. On peut dire que le sadique cherche à substituer l'image de la machinerie à l'organisme humain. Sade est le fils d'une époque qui s'enthousiasmait pour les automates, et *L'Homme machine* de La Mettrie appela la guillotine qui apporta une confirmation rudimentaire aux vérités qu'il contenait. Dans ses rêveries les plus sanglantes Joseph de Maistre, l'autorité de Baudelaire en matière politique, est un proche parent du marquis de Sade. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J,80, 1]*, p. 385.

1509 « La rêverie sadique tend aux constructions mécaniques. Quand il parle de l'« élégance sans nom de l'humaine armature », Baudelaire voit peut-être dans le squelette une sorte de machinerie. Il est dit plus clairement dans « Le Vin des assassins » : « Cette crapule invulnérable / Comme les machines de fer / Jamais, ni l'été ni l'hiver, / N'a connu l'amour véritable. » Et enfin, de façon frappante : « Machine aveugle et sourde, en cruautés féconde ! » (« Tu mettras l'univers... ».). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 71, 1]*, p. 369-370.

1510 « Aristote déclare que l'esclavage cesserait d'être nécessaire si les navettes et plectres pouvaient se mettre en mouvement d'eux-mêmes : l'idée s'accorde à merveille avec sa définition de l'esclavage, instrument animé … De même le vieux poète Phérécyde de Syros avait dit comment les Dactyles, en même temps qu'ils construisirent pour Zeus une maison, façonnèrent pour lui serviteurs et servantes : nous somme dans le règne de la fable … Et pourtant trois siècles ne s'étaient pas écoulés qu'un poète de l'Anthologie, Antiphilos de Byzance, donne la réplique à Aristote en chantant l'invention du moulin à eau, qui libère les femmes du pénible travail de la mouture : 'Ôtez vos mains de la meule, meunières ; dormez longtemps, même si le chant du coq annonce le jour, car Déméter a chargé les Nymphes du travail dont s'acquittaient vos mains : elles se précipitent du haut d'une roue, elles font tourner l'axe qui, par des vis d'engrenage, meut le poids concave des meules de Nisyra. Nous goûterons la vie de l'âge d'or, si nous pouvons apprendre à savourer sans peine les œuvres de

l'esclave est un être humain, il apparaît comme un *objet* animé instrumentalisé, et donc pas très éloigné du rôle, du fonctionnement et de l'utilisation que l'on fait des machines. Les automates apparaissent alors comme des esclaves, des vrais objets inanimés appliqués à s'occuper des taches laborieuses.

L'horloge et le moulin

Historiquement parlant les découvertes qui ont permis d'agencer des mouvements d'objets mus par des forces différentes des forces motrices humaines affranchissent peu à peu les mains des meunières. L'invention du moulin à eau s'affirme alors comme une invention libératrice. Roues, axes, vis d'engrenages et meules sont mues par les forces des chutes et des courants d'eau et non plus que par la force directe des hommes. Ces inventions sont considérées par leurs contemporains comme relevant d'une promesse qui permet aux hommes de goûter « la vie de l'âge d'or » sans avoir à souffrir pour réussir à cueillir les fruits de la terre nourricière. Les automates sont alors considérés depuis l'Antiquité comme une force libératrice.

Des centaines d'années plus tard la « révolution industrielle » retransforme encore le rapport entre les automates et le travail des hommes. Marx définit l'avènement de la révolution industrielle comme le moment où les processus qui nécessitent auparavant d'une présence humaine sont remplacés par des machines[1511]. Le moulin à eau apparaît alors comme une configuration automatisée préalable à la « révolution industrielle ». La période qui s'étend du « XVI^{e} jusqu'à la moité du XVII^{e} siècle » correspond à une époque préindustrielle dans laquelle « la manufacture se développe à partir de l'artisanat jusqu'à la grande industrie »[1512]. Au cours de cette période deux formes d'automates héritées de l'Antiquité vont fonder les bases théoriques et technologiques « préparatoires à l'industrie mécanique », et vont élaborer la représentation que l'on forge autour des automates.

Ces bases technologiques sont celles de l'« horloge et le moulin ». L'on s'aperçoit alors que l'organisation de la machine qui constitue celle du « moulin » peut être étudiée à travers une organisation des différentes parties qui la constituent en tant que rapports « autonomes »[1513]. Ainsi l'on sépare l'étude de la « force motrice mécanique » de celle du « mécanisme de transmission », et l'on étudie ensuite séparément, « la machine de travail qui s'attaque à la matière » elle-même, c'est-à-dire la meule en tant que telle. La distinction en parties distinctes les unes des autres permet d'analyser les virtualités de la machine et de mieux comprendre ses possibilités[1514]. Mathématiciens et ingénieurs s'appliquent alors à l'étude

---

Déméter.' » [Note : « *Anthologie palatine,* IX, 418. Cette épigramme … à été rapprochée déjà du texte d'Aristote, et pour la première fois, semble-t-il, par Marx. » Probablement, *Das Kapital* <trad. Molidor, Paris 1924>, III, p. 61.) Pierre-Maxime Schuhl, *Machinisme et philosophe*, Paris 1938, p. 19 sq.]. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Z [La poupée, l'automate], [Z 3]*, p. 707-708.

1511 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, Z [La poupée, l'automate], [Z 2]*, p. 707.

1512 « Marx explique que « du XVIe jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle, de la période où la manufacture se développe à partir de l'artisanat jusqu'à la grande industrie proprement dite, les deux bases matérielles sur lesquelles, dans le cadre de la manufacture, se fonde le travail préparatoire à l'industrie mécanique, sont l'horloge et le moulin (d'abord le moulin à grains sous la forme du moulin à eau), tout deux légués par l'Antiquité […]. », Marx et Engels, le 28 janvier 1863, de Londres [Karl Marx-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe,* éd. par V. Adoratski, Moscou-Leningrad 1934, p. 118 sq. [Marx, Engels, *Correspondance,* VII, trad. fr., p. 128]]. », *Ibid.*, p. 706-707.

1513 « D'autre parts, avec le moulin, dès l'apparition du moulin à eau, on a constaté les différences essentielles dans l'organisme d'une machine. La force motrice mécanique. Le premier moteur qu'elle attend. Le mécanisme de transmission. Finalement, la machine de travail qui s'attaque à la matière. Chacune de ses parties ayant par rapport aux autres une existence autonome. », Marx et Engels, le 28 janvier 1863, de Londres [Karl-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe,* éd. par V. Adoratski, Moscou-Leningrad 1934, p. 118 sq. [Marx, Engels, *Correspondance,* VII, trad. fr., p. 128]]. », *Ibid.*

précis de cette « mécanique pratique » à partir du « moulin hydraulique à blé »[1515]. Dans cette période de la « manufacture » naît le nom générique du type de machines dérivées du moulin à eau, nommées *moulins,* « *Mühle* », ou encore « *mill* », et utilisé pour désigner « tout mécanisme destiné à des fins pratiques ».

Le processus de remplacement du « travail humain » qui s'effectue au sein du *moulin* s'applique à l'outil en tant que tel, et il est un remplacement qui correspond au préparatif d'une transformation massive du processus de production. À l'époque de la manufacture, l'instrument auparavant manié par des mains, qui remplace la « force motrice » par la « force motrice mécanique »[1516] marque le début d'un processus qui culmine avec la révolution industrielle. La « révolution industrielle » dépasse encore cette transformation par la mécanisation totale du processus de production[1517]. Elle constitue la disparition « du travail humain » là où auparavant il est nécessaire. L'industrialisation du processus est notamment fondée sur la transformation de la fin du processus. Puisque les mécanismes moteurs de la machine se transforment, il apparaît alors aussi comme nécessaire de remplacer ce qui ce trouve à la fin du processus de la machine, par des formes opérationnelles plus performantes.

Pourquoi Benjamin met-il en lien ces éléments majeurs qui sont les miroirs et les machines au sein de la première thèse, pour ensuite interroger le fonctionnement de cette machine habitée qui se sert de la théologie pour fonctionner et gagner à chaque coup ? La question de la présence humaine et la façon dont celle-ci s'exprime à travers la machine dont la « poupée »[1518] porte le nom de « matérialisme historique » est centrale. La question du milieu dans lequel habite ce petit être qu'est le « nain », comme un habitant caché dont l'existence se déroule à l'intérieur d'un « monde de miroirs »[1519] en tant que monde de l'entrecroisement, met en exergue le thème de l'intériorité de la machine, ainsi que celle de l'intériorité même du nain. Il s'agit de mettre en lien la théorie du matérialisme historique avec l'existence de l'homme, l'existence du tenant du matérialisme historique, l'existence de l'historien et de ceux qu'il représente, et encore l'existence des sans-noms au sein du récit historique. De quelle manière l'on peut alors caractériser la partie et le jeu qui se jouent au sein de la première thèse ?

1514 « La théorie du frottement et, partant, les recherches sur les formes mathématiques des rouages, des engrenages, etc., ont été faites sur l'exemple du moulin ; c'est ici également qu'est née la théorie de la mesure du degré de force motrice ; de la meilleure façon de l'appliquer, etc. », Marx et Engels, le 28 janvier 1863, de Londres [Karl-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe,* éd. par V. Adoratski, Moscou-Leningrad 1934, p. 118 sq. [Marx, Engels, *Correspondance,* VII, trad. fr., p. 128]]. », *Ibid.*

1515 « Presque tous les grands mathématiciens, depuis le milieu du XVIIe siècle, dans la mesure où ils s'occupent de mécanique pratique pour en faire la théorie, partent du simple moulin hydraulique à blé. Et c'est pourquoi, effectivement, le nom de *Mühle* ou de *mill,* né dans la période de la manufacture, s'est appliqué à tout mécanisme destiné à des fins pratiques. », Marx et Engels, le 28 janvier 1863, de Londres [Karl-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe,* éd. par V. Adoratski, Moscou-Leningrad 1934, p. 118 sq.[Marx, Engels, *Correspondance,* VII, trad. fr., p. 128]]. », *Ibid.*

1516 « Mais dans le moulin, tout comme dans la presse mécanique, les marteaux-pilons, la charrue, etc., de prime abord le travail proprement dit : le martèlement, l'écrasement, le concassage ou la pulvérisation, etc., s'effectue sans travail humain, même si la *moving force* [force motrice] est humaine ou animale. C'est pourquoi cette sorte de machines … est très ancienne, et c'est là qu'on a utilisé naguère, à proprement parler, une force motrice mécanique. C'est pourquoi aussi, c'est presque le seul type de machine qui apparaisse dans la période manufacturière. », Marx et Engels, le 28 janvier 1863, de Londres [Karl-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe,* éd. par V. Adoratski, Moscou-Leningrad 1934, p. 118 sq. [Marx, Engels, *Correspondance,* VII, trad. fr., p. 128]]. », *Ibid.*, p. 706-707.

1517 « La révolution industrielle commence dès que les machines sont employées là où, de tout temps, le résultat final exigeait un travail humain, donc non pas là où, comme dans ces outils-là, la matière à transformer elle-même n'a eu, de tout temps, rien à faire avec la main de l'homme. », Marx et Engels, le 28 janvier 1863, de Londres [Karl-Friedrich Engels, *Ausgewählte Briefe,* éd. par V. Adoratski, Moscou-Leningrad 1934, p. 118 sq. [Marx, Engels, *Correspondance,* VII, trad. fr., p. 128]]. », *Ibid.*, p. 707.

1518 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 432.

1519 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, R [Miroirs], [R 2a, 3]*, p. 557.

a. 2. Jeu, choc et machines

La conception du jeu que forge Benjamin est surtout liée aux jeux de hasard. Les échecs ne rentrent pas tout à fait dans cette catégorie, mais plutôt dans celle des jeux de stratégie. Les jeux de hasard sont liés de façon plus directe à la chance. Le jeu de manière générale s'affirme comme un amusement caractérisé par l'incertitude et la surprise. Les échecs sont un jeu de construction et dont le degré de surprise dépend des erreurs d'inattention ou d'analyse du jeu de l'adversaire. Cependant les échecs restent un jeu, et avec quelques exceptions, peuvent être compris à partir des certaines caractéristiques qui s'appliquent aux jeux de hasard. Nous faisons ici un parallèle entre la conception des jeux de hasard, développée dans *Sur quelques thèmes baudelairiens* et les *Passages,* et le jeu qui se joue dans la première thèse des thèses*, Sur le concept d'histoire.*

À travers un développement sur des jeux de hasard Benjamin développe une pensée autour du souhait, qui complète la temporalité de l'achèvement partiellement développée dans le chapitre précédent. Pour Benjamin l'« expérience vécue du choc » s'exprime de la même manière chez l'individu au sein de la foule, que chez le « travailleur aux prises avec la machine », et encore de la même manière chez le travailleur que chez l'« oisif » au prises avec le « jeu de hasard »[1520]. À travers ce parallèle, formulé comme une *écriture spéculaire,* les mêmes réactions apprises par le travailleur émergent, comme l'image perçue de l'autre côté d'un miroir, chez le joueur. Ces combinats de réactions sont ici étudiés, par Benjamin, en tant qu'« ensemble de réflexes mécaniques que la machine met en jeu chez le travailleur ». À travers les mécanismes du jeu la conception de l'expérience vécue apparaît alors sous l'aspect d'une inconséquence manifeste[1521], et à travers laquelle la question de la présence d'esprit disparaît.

La géographie sociale des joueurs se transforme au cours des siècles, et ce qui constitue un « privilège » des classes dominantes à « l'époque féodale », devient le lot de la bourgeoisie au XIX^{ème} siècle. Ce qui fait que les nouveaux joueurs participent « directement au processus de production ». Par cette transformation le jeu devient peu à peu, dans les mots de Baudelaire, et qui sont retranscrits par Benjamin, le « spectacle de la vie élégante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville »[1522].

1520 « À cette expérience vécue du choc, telle que la vit le passant au milieu de la foule, correspond celle du travailleur aux prises avec la machine. On ne peut en conclure pour autant que Poe ait eu lui-même la moindre idée des modes de travail industriels. Baudelaire, en tout cas, est resté fort loin d'une telle idée. Mais il fut captivé par un processus à travers lequel on peut, comme dans un miroir, étudier de plus près, chez l'oisif, l'ensemble de réflexes mécaniques que la machine met en jeu chez le travailleur. Ce processus est celui du jeu de hasard. Le rapprochement peut paraître paradoxal. Est-il, en effet, opposition apparemment plus manifeste qu'entre travail et hasard ? », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes Baudelairiens*, p. 182.

1521 « Le manque de conséquences qui caractérise l'expérience vécue à trouvé une expression évidente dans le jeu. Celui-ci, à l'époque féodale, était essentiellement un privilège de la classe féodale, qui ne participait pas directement au processus de production. Ce qui est nouveau au *XIX^{ème}* siècle, c'est que le bourgeois se met à jouer. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 12a, 1]*, p. 529.

1522 « Dans la bourgeoisie le jeu de hasard ne s'est acclimaté qu'au XIX^{e} siècle ; au XVIII^{e} siècle, il était encore l'apanage de la noblesse. Répandu par les armées de Napoléon, il est devenu ce « spectacle de la vie élégante et de milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville » - un spectacle que Baudelaire considère comme les formes modernes de la « beauté » et de l' « héroïsme ». », Baudelaire Ch. II, p. 135 (*Salon de 1846*). » in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 185.

Esclaves du cercle de jeu

Le jeu est le pendant infernal de la musique des milices célestes.[1523]

Pour Benjamin, à travers le jeu, les joueurs se livrent à une situation particulière et par laquelle ils sont assujettis[1524]. Sur l'exemple d'une lithographie de Senefelder dans laquelle est dessinée une partie, Benjamin décrit les joueurs à partir des émotions retranscrites par le lithographe. Dans cette représentation chaque joueur est comme « possédé par son émotion ». Leurs impressions intérieures se présentent avec une intensité débordante allant de la « joie » accomplie, à la « méfiance » totale, ou encore jusqu'au « désespoir » et pour finir jusqu'au « suicide ». Benjamin réunit ces différents états et « attitudes » par une caractéristique permettant de les comprendre comme un ensemble[1525]. Ils sont regroupés autour du « cercle de jeu », qui comme un centre aimanté, les rend « esclaves corps et âme, du mécanisme » du jeu. Dans cet espace qu'est le jeu, avec ses délimitations spatio-temporelles et ses règles propres, les joueurs se livrent entièrement. Le mécanisme du jeu les oblige, pour réussir à jouer dans le jeu, de déjouer leurs « émotions privées ». Les joueurs dans l'univers du jeu ne s'expriment que par des mouvements simples, codifiées par les règles de la partie. Dans le jeu « ils ne peuvent plus agir que par voie de réflexes »[1526]. Benjamin fait référence, pour expliciter ce processus, aux « personnages fictifs dont parle Bergson ». Ces êtres qui comme des automates sont obligés pour agir d'avoir « complètement liquidé leur mémoire ». Ce n'est pas à travers l'entièreté de leur existence qu'agissent les joueurs, mais dans un espace circonscrit par la seule mémoire du jeu.

Les joueurs, entièrement pris par les règles de la partie, l'intègrent entièrement. Vis-à-vis de la partie d'échecs de la première thèse cela rappelle un fragment des *Passages* relevé par Benjamin sur les « joueurs d'échecs du Café de la Régence »[1527]. L'on perçoit ici une intégration totale de l'espace du jeu, avec ses règles, et sa configuration momentanée et changeante, chez les joueurs. Ces derniers capables de joueur tout « en tournant le dos à l'échiquier » évoquent la situation dans laquelle se trouve le nain à l'intérieur de l'échiquier qui ne voit certainement pas non plus le jeu, et qui est obligé de l'imaginer. Ce fragment est d'autant plus remarquable qu'il fait référence aux admirables talents des joueurs incarnés dans leur *présence d'esprit*, « il leur suffisait qu'on leur nommât à chaque coup la pièce que l'adversaire avait touchée, pour qu'ils fussent assurés de gagner ».

Ces joueurs apparaissent tout comme le « matérialisme historique » de la première thèse, cet « appareil philosophique » conçu pour pouvoir répondre à « n'importe quel coup », l'utilisant à son avantage et comme un coup victorieux[1528]. Cependant dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, l'instrument théorique, le matérialisme historique, doit, pour réussir à gagner,

1523 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 10a, 6]*, p. 527.
1524 « Il y a une lithographie de Senefelder qui représente un cercle de jeux. Aucun des personnages qu'on peut y voir ne se livre réellement au jeu de la façon dont on l'entend communément. Chacun est possédé par son émotion ; l'un se laisse aller à une joie débordante ; l'autre est plein de méfiance pour son partenaire ; un troisième est en proie à un sinistre désespoir ; celui-ci est envahi par la fièvre du combat ; celui-là se prépare au suicide. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 183.
1525 « Mais, à travers ces différentes attitudes, on peut découvrir quelque chose de secrètement commun : l'artiste à bien montré comment ces personnages sont tous esclaves, corps et âme, du mécanisme auquel se livrent les joueurs ; si fortes que puissent être leurs émotions privées, ils ne peuvent plus agir que par voie de réflexes. Ils vivent leur existence comme des automates, semblables à ces personnages fictifs dont parle Bergson, qui ont complètement liquidé leur mémoire. », *Ibid,* p. 183-184.
1526 *Ibid,* p. 184.
1527 « Les joueurs d'échecs au Café de la Régence. « C'était à que l'on voyait quelques habiles joueurs faire leur partie en tournant le dos à l'échiquier : il leur suffisait qu'on leur nommât à chaque coup la pièce que l'adversaire avait touchée, pour qu'ils fussent assurés de gagner. » *Histoire des cafés de Paris,* Paris 1857, p. 87. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D, 2a 9]*, p. 132.
1528 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 432.

s'assurer des « services de la théologie », ce correspond aux services du nain. Il n'en est pas question de théologie pour les joueurs du Café de la régence, cependant il est question de mémoire, d'imagination et d'expérience. Il est question de présence d'esprit, comme capacité à reconstruire l'image du jeu instantanément et à l'oreille. Il y a donc une différence diamétrale entre les joueurs d'échecs ici mentionnées, et la perte de mémoire des joueurs de hasard. Le joueur d'échecs apparaît comme incarnant la partie, il est mémoire du jeu. Existe t-il un lien pour Benjamin entre le recours à la théologie, et cette présence d'esprit des joueurs d'échecs du Café de la Régence, animées par la mémoire, l'imagination et l'expérience ?

De la présence d'esprit

Il est intéressant de remarquer, l'opposition entre la *présence d'esprit* et l'expérience du *manque d'esprit* dans le jeu de hasard. Le jeu de hasard annule toute mémoire et donc tout recours à une expérience qui s'exprime comme une forme de *présence d'esprit*. Ce n'est donc pas une coïncidence si Benjamin fait apparaître dans le tout premier paragraphe des thèses un échiquier automatique. Car l'analyse du jeu et son lien avec l'expérience repose sur une définition de l'expérience du choc, dans d'autres termes une expérience qui s'exprime à travers son lien à une configuration particulière liée aux modes de production et aux modes de perceptions qui transmettent ses propres productions représentatives au monde. Pour Benjamin, les jeux de hasard, en tant que dispositif particulier, interviennent avec une forme d'annihilation de certaines capacités du joueur et notamment celle de sa mémoire. Le jeu *emprisonne l'attention* du joueur au point de le séparer de sa réalité historique et matérielle.

Nous pouvons rapprocher l'*attention* de ce que Benjamin définit en termes « présence d'esprit » comme un « don naturel de l'homme »[1529]. Cette aptitude, pour notre auteur, peut élever l'homme « au dessus de lui-même » quand elle s'applique à des objets « les plus hauts », et peut devenir destructrice apposée à « un des objets les plus misérables qui soient » ainsi que « l'argent » dans les jeux de hasard. Benjamin donne pour exemple la « lecture » comme étant une des marques des plus hauts degrés d'expressions de « la présence d'esprit », qui est une capacité qu'il caractérisée comme « divinatoire ». L'exemple de la « lecture » comprise comme une forme « divinatoire » fait de cette activité une action qui permet de découvrir ce qui est cachée par des moyens qui ne relèvent pas d'une connaissance naturelle, mais apprise. La lecture devient activité de déchiffrement en identifiant des caractères, en vue de prendre connaissance de leur contenu. La lecture en tant qu'acte de déchiffrement d'un système de signifiants, ou encore d'un code, s'applique comme l'acte qui a pour but de maîtriser leur contenu. Déchiffrer ou décoder par la lecture, devient l'acte de réussir à comprendre ce qui est caché, de saisir donc ce que recèle intérieurement un signe extérieur. Trouver le sens au moyen de l'acte de déchiffrement, qu'est la lecture, est le fait de discerner, et donc aussi la capacité de reconnaître le sens abstrait des signes matériels. Lire c'est découvrir, et donc pénétrer dans un monde de significations. Lire devient donc un acte de déchiffrement, une traduction en clair, un comprendre et percer le sens d'un monde abstrait fait de quelque chose qui s'apparente à des hiéroglyphes si l'on ne connaît pas le code.

1529 « La proscription du jeu pourrait trouver sa raison la plus profonde dans le fait qu'un don naturel de l'homme, un don qui, tourné vers les objets les plus hauts, l'élève au-dessus de lui-même, le rabaisse lorsqu'il est tourné vers un des objets les plus misérables qui soient, l'argent. Le don dont il s'agit, c'est la présence d'esprit. Sa manifestation la plus haute est la lecture, qui est en toute circonstance divinatoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 3]*, p. 530.

La « présence d'esprit » se définie dans ce sens communément comme une capacité de réagir ou de répondre avec à-propos, mais aussi comme capacité de présence à soi, ou/et de présence à une situation. Ces capacités s'avèrent, dans la lecture, comme acte de traduction et d'interprétation, et donc comme une aptitude au discernement et à l'orientation dans l'espace sémantique comme dans l'espace réel matériel de l'existence.

Cependant l'activité de déchiffrement appliquée aux jeux de hasard semble avoir pour capacité de dégrader la présence à soi, et la présence au monde, en tant que « présence d'esprit ». Le déchiffrent dans ce cas s'applique à une situation qui requiert une absence totale de perspectives temporelles. Comme dans l'exemple d'une situation qui a pour but le gain d'un « des objets les plus misérables qui soient, l'argent ». L'attention au jeu de hasard l'emporte sur ce qui constitue la trace mémorielle de l'existence au monde du joueur. Au sein du jeu l'existence du joueur se scinde en deux : entre la réalité d'être au monde, et celle d'être au jeu, entre l'existence et l'existence de joueur. Le jeu en tant que machinerie scinde donc la subjectivité du joueur, et donne au joueur sa propre forme mémorielle, un code de valeurs qui sont celles du gain, et une seule perspective temporelle qui est celle de l'instant qui le précède la victoire.

L'activité de déchiffrement se voit liée à la superstition, à la chance et au hasard. Le joueur est dans ce cas esclave de la machinerie du jeu dans la mesure où il épouse la forme même du fonctionnement du jeu de hasard. L'existence du joueur devient une existence faite de « réflexes ». L'on définit communément les mouvements automatiques d'une machine comme un système de réflexes dans la mesure où ils sont conditionnées et réglées par des calculs et des mécanismes ; mais d'un autre côté nous pouvons aussi entendre le stade réflexe comme étant liée à des réactions instinctives. Par réactions instinctives nous entendons de la même manière que chez Bergson l'incapacité d'abstraction et donc de mise à distance du réel, en vue de pouvoir y insérer du possible et donc de ne pas subir du nécessaire. À travers un mécanisme instinctif on réagit directement au monde matériel environnant, et ne conçoit pas de distance d'avec celui-ci.

Le joueur se trouve dans une espace existentiel sans recul, et dans une forme déracinée de l'expérience du présent, et donc dans un monde instinctif. Le joueur est donc plongé tout entier dans la combinatoire des obligations irréfléchies, et sans recul, du jeu. Des réflexes machinaux apparaissent dès lors que le joueur est entièrement pris par le jeu de hasard. Le jeu de hasard est donc défini comme une configuration spatiale hors temps et sans recul, dans laquelle tout les mouvements qui peuvent s'y inscrire sont prédéterminées, engendrant une perte de repères temporels et existentiels, qui plongent le joueur dans un éternel présent.

a. 2. 1. Le temps zéro

> On ne doit pas simplement faire passer le temps – on doit l'inviter <*einladen*> chez soi. Celui qui fait simplement passer le temps (qui expulse le temps, qui l'évacue), c'est le joueur. Le temps gicle de tous ses pores. - Celui qui, au contraire, se charge <*laden*> du temps comme une batterie se charge de courant, c'est le flâneur. Enfin le troisième type, c'est celui qui attend : il prend <*laden*> le temps avec lui et le rend sous une autre forme – l'attente.[1530]

Benjamin caractérise l'existence du joueur comme devenue entièrement machinale[1531]. Un automate dans ce sens là, peut être défini comme un objet animé dépourvu de conscience

1530 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D, 3, 4]*, p. 132.

envers ses propres mouvements, et plus précisément comme dépourvu de conscience temporelle, comme un esclave et donc comme un « instrument animé »[1532]. Sans aucune notion temporelle, le joueur, peut-on dire, vit dans l'infini. Cet infini, qui est une dimension évidée de temps, se donne, pour Benjamin, comme « une idée régulatrice du jeu »[1533]. Le jeu se définit alors essentiellement à partir d'une temporalité vécue qui renferme le joueur. Cette temporalité est décrite comme un temps « zéro », et s'offre comme l'élément qui donne en partie au jeu son ampleur assujettissante, de la même manière que cela s'exprime pour Benjamin dans l'existence machinale des travailleurs à l'usine. Cette temporalité est énoncée comme celle d'un passage sans accumulation, c'est-à-dire comme celle d'espace hors temps, et donc comme espace de la répétition. La réalité temporelle du jeu est un *temps zéro*, qui non seulement scinde la réalité du joueur en deux, mais est une temporalité à partir de laquelle le joueur mène une sorte d'existence en réflexes qui s'exprime comme un « éternel recommencement à partir de zéro ».

La signification de « l'élément temporel » du jeu apparaît directement liée à celui d'un passe-temps en vue d'annuler l'expérience de l'ennui[1534]. Le jeu ne peut pas être compris que à travers la « jouissance » passagère qu'il produit chez le joueur. Cette jouissance s'exprime comme une « ivresse du joueur » qui considère le « gain » comme une possibilité régénératrice du jeu, et donc comme une possibilité de renouvellement de la « mise en jeu ». Mais pour Benjamin ce qui constitue « l'« ivresse » authentique du joueur » est définie aussi à partir de la façon dont le jeu efface toute conscience temporelle[1535]. Contradictoirement le jeu qui constitue un « passe-temps », c'est-à-dire un divertissement, devient une distraction à l'ennui, une manière de s'abstraire au temps du recommencement. Le jeu permet tout autant de passer le temps que de se distraire d'un temps qui n'est que passage et condamnation. La « nature » de ce divertissement, comme oubli de la conscience du passage du temps, fait grandir ses potentialités divertissantes selon la teneur de « hasard » inscrite dans le jeu.

Le « hasard » lui-même se traduit alors de façon accrue dans un jeu dont la partie dépend d'un nombre d'autant plus « réduit » et rapide de « coups ». Ce qui constitue la faculté exaltante et narcotique du jeu, comme forme annihilante de la conscience du temps, s'exprime chez les joueurs comme une conscience devenue « un comportement purement réflexe »[1536]. Ce comportement bannit toute forme de retour à soi, et n'est plus qu'une

1531 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 184.

1532 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Z [La poupée, l'automate], [Z 3]*, p. 707.

1533 « L'idée régulatrice du jeu (comme celle du travail salarié) est l'éternel recommencement à partir de zéro. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 186.

1534 « La signification du moment temporel dans l'ivresse du joueur à été déjà perçue par Gourdon, de la même façon que par Anatole France. L'un et l'autre, cependant, ne voient que la signification du temps dans la jouissance que procure au joueur le gain aussi vite envolé qu'il est acquis, gain qui est en pensée centuplé par les innombrables possibilités d'emploi qui restent ouvertes et surtout par la seule possibilité réelle, la « mise en jeu ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 12a, 2]*, p. 529-530.

1535 « Mais la signification que le facteur temps a dans le processus même du jeu n'apparaît pas clairement ni chez Gourdon ni chez France. Le passe-temps du jeu, pourtant, est d'une nature singulière. Un jeu fait passer d'autant plus rapidement le temps qu'il est avec rudesse soumis au hasard, que le nombre de combinaisons que doit comporter le cours de la partie (« les « coups ») est réduit et leur succession rapide. En d'autres termes, plus les éléments aléatoires d'un jeu sont importants, plus il se déroule vite. », *Ibid.*, p. 530.

1536 « Cette circonstance sera déterminante lorsqu'il s'agira de définir ce qui constitue l'« ivresse » authentique du joueur. Celle-ci repose sur cette particularité qu'a le jeu de hasard de provoquer la présence d'esprit en faisant apparaître une succession rapide de constellations totalement indépendantes les unes des autres, qui font chacune appel à une réaction originale, totalement inédite, du joueur. Ce fait se traduit par l'habitude qu'ont les joueurs de ne parier, si possible, qu'au dernier moment. C'est aussi l'instant où ne reste plus de place que pour un comportement purement réflexe. Ce comportement réflexe du joueur exclut « l'interprétation » du hasard. Le joueur réagit au hasard davantage comme le genou au marteau dans le réflexe rotulien. », *Ibid.*

réaction au hasard, et non pas une conscience qui s'efforce à une « « interprétation » du hasard ». Le joueur ne pense plus, n'évalue plus, il annihile toute forme de présence d'esprit. Il ne fait que subir le choc de l'instant présent, et son existence devient une expérience vécue du choc.

Le temps du recommencement : L'ennui

La temporalité du jeu entendue comme un recommencement, comprend le jeu comme un dispositif permettant d'oublier toute dimension liée à la mémoire, et donc au sens large toute dimension liée à l'expérience au sens traditionnel du terme[1537]. Benjamin cite Alain pour qui, dans les jeux de hasard, « la partie suivante ne dépend pas de la précédente ». Ce qui rappelle la forme d'expérience hors « conséquences » qui se met en place dans cet univers[1538]. L'expérience vécue qui naît et qui s'exprime à travers le jeu, est celle d'une expérience qui « nie énergiquement toute situation acquise »[1539]. C'est donc une expérience qui s'effectue hors du domaine de *l'exercice*, refusant par là-même « tout avantage rappelant les services du passé ». L'expérience qui s'affirme à travers les jeux de hasard est une expérience qui ne nécessite pas un recours à une mémoire historique, et c'est donc une expérience qui peut s'effectuer en dehors de son domaine et sans son concours. Alain confronte cette forme d'expérience à celle qui se montre dans l'effort ou encore à travers l'exercice.

Cependant il faut éclaircir la notion de « travail » à laquelle Alain fait référence, car celui-ci rappelle, tout comme le fait Benjamin, la récompense du « labeur artisanal »[1540]. L'activité artisanale en tant qu'exercice est construite historiquement par et grâce à l'expérience qu'elle produit. Le travail dans ces conditions est une forme de perfectionnement de lui même, qui dépend d'une forme d'*attention* à l'activité[1541]. Dans ces conditions l'idée d'un recommencement est liée à un « faire mieux », et non pas une forme d'échappatoire et de vide. Benjamin souligne que les travailleurs d'usine ne connaissent pas quelque chose qui dans leur travail puisse s'apparenter à l'exercice dans l'artisanat[1542]. Au contraire, chez le travailleur, la dimension du recommencement est liée à la destruction de l'effort et d'eux-mêmes en tant qu'êtres créatifs. Le recommencement se montre, dans l'univers de la production de marchandises, apparenté à celui de l'ennui définit en tant que désœuvrement. Dans ces conditions les travailleurs qui n'ignorent pas l'ennui comprennent celui-ci comme

1537 « La notion de jeu […] consiste en ce que la partie suivante ne dépend pas de la précédente […] Le jeu nie énergiquement toute situation acquise, tout antécédent, tout avantage rappelant des services passés, et c'est en quoi il se distingue du travail. Le jeu rejette […] ce lourd passé qui est l'apanage du travail. », ALAIN, *Les Idées et les âges*, Paris, 1927, 183 (« Le jeu ») in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 182-183.

1538 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 12a, 1]*, p. 529.

1539 ALAIN, *Les Idées et les âges*, Paris, 1927, 183 (« Le jeu ») in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 182.

1540 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 183.

1541 « Le jeu rejette … ce lourd passé qui est l'appui du travail, et qui fait le sérieux, le souci, l'attention au loin, le droit, le pouvoir … Cette idée de recommencer … et de faire mieux … vient souvent dans le travail malheureux ; mais elle est … vaine … et il faut trébucher sur les œuvres manquées. », ALAIN, *Les Idées et les Âges* <Paris 1927>, I, p. 183-184 (Le jeu). » in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 12, 3]*, p. 529.

1542 « Alain songe à un travail hautement différentié (qui, comme celui de l'esprit, pourrait conserver certains traits du labeur artisanal) ; la plupart des ouvriers d'usine, singulièrement les travailleurs non qualifiés, ne connaissent rien de tel. Il est bien sûr qu'ils ignorent la saveur de l'aventure, le mirage qui fascine le joueur. Mais ils ne connaissent que trop bien la vanité, le vide, l'inachèvement, tout ce qui est précisément le lot du salarié industriel. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 183.

l'expérience du « vide », et avant tout comme expérience de « l'inachèvement ». Si bien « ils ignorent la saveur de l'aventure » ils connaissent le « mirage » de l'aventure, car les travailleurs trouvent une échappatoire à l'ennui par une autre « aventure ». Une « aventure » hors de la temporalité de « l'inachèvement », qui est une autre forme d'inachèvement mais qui se donne brouillé comme une aventure *hors temps,* l'aventure sans conséquences du *temps zéro* du jeu.

Benjamin découvre une similitude étonnante entre le travail d'usine et le mécanisme des effets du hasard dans le jeu[1543] : « Ce qui est « saccade » dans le mouvement de la machine s'appelle « coup » dans le jeu de hasard ». Si ce qui est « saccade » équivaut au « coup », ils en résulte une similitude avec ce que l'on appelle *choc* dans l'expérience vécue. Dans le mécanisme du jeu comme chez le travailleur au prises avec la machine, la temporalité est une temporalité dans laquelle rien ne s'inscrit, une temporalité du recommencement, leurs actes correspondent tout deux à une « répétition ». Chez l'ouvrier non-spécialisé ses gestes, en tant que répétition, ne correspondent pas à une suite de mouvements qui lui permettent de construire quelque chose, « le geste du travailleur qui actionne la machine est sans lien avec le précédent ». Le travailleurs comme le joueur, sont soumis au « hasard », et leurs activités se ressemblent ou se rassemblent à travers le fait qu'elles sont toutes deux « vides de contenu ».

Un vide de contenu

La définition du hasard du jeu, comme une forme d'activité « vide de contenu » constitue ici une double référence : d'un côté l'on retrouve l'idée d'une expérience vécue comme mode de « défense contre le choc »[1544], et d'un autre côté cela réfère à l'idée d'une forme d'expérience qui s'affirme comme *index historique*. Cette dernière apparaît à travers un idéal sans étoiles, qui chevauche aussi, chez Benjamin, celui « exotique » de la théologie[1545]. L'expérience vécue est déterminée comme une transformation de l'expérience résultant d'une défense à l'élément du choc, et qui a pour résultat de s'exprimer consciemment comme « une situation temporelle précise »[1546]. Bien qu'au cours de ce contact avec le monde la conscience filtre des éléments concernant le contenu de l'expérience, elle garde néanmoins le contexte temporel et historique des événements. Dans ce contexte la datation prime sur le contenu. Ce qui nous amène à penser que au sein de l'expérience vécue les événements sont compris à travers leur contexte et non pas à travers leur contenu.

1543 « Les gestes que provoque chez lui le processus automatique du travail se retrouvent aussi dans le jeu, qui exige un rapide mouvement de la main pour déposer une mise sur un tapis ou pour jeter une carte. Ce qui est « saccade » dans le mouvement de la machine s'appelle « coup » dans le jeu de hasard. Si le geste du travailleur qui actionne la machine est sans lien avec le précédent, c'est justement parce qu'il n'en est rien de plus que la stricte répétition. Chaque mouvement est aussi séparé de celui qui l'a précédé qu'un coup de hasard d'un autre coup. Aussi bien, la corvée du salarié est-elle, à sa manière, l'équivalent de celle du joueur. Les deux sont aussi vides de contenu. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 183.

1544 « Finalement on pourrait dire que la défense contre le choc a pour résultat spécifique d'assigner à l'événement – au détriment de l'intégrité même de ses contenus –, une situation temporelle précise dans la conscience. Ce serait la plus haute performance de la réflexion. Elle ferait de l'événement une expérience vécue. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 160.

1545 « Chez Blanqui, l'espace cosmique est devenu abîme. L'abîme de Baudelaire est sans étoiles. Il ne doit pas être défini comme espace cosmique. Mais c'est encore moins l'abîme exotique de la théologie. C'est un abîme sécularisé : l'abîme du savoir et des significations. Qu'est-ce qui en constitue la marque <index> historique ? Chez Blanqui, l'abîme a pour marque historique la conception mécaniste de la nature. N'a-t-il pas chez Baudelaire la marque sociale de la « nouveauté » ? L'arbitraire de l'allégorie n'est-il pas frère jumeau de celui de la mode ? », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 24, 2]*, p. 286.

1546 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 160.

Benjamin considère qu'il s'agit ici de la « plus haute performance de la réflexion. Elle ferait de l'événement une expérience vécue ». Ce qui signifie que l'expérience vécue, à travers l'expérience du joueur, comme à travers la corvée du salarié d'usine, comme expériences « vides de contenu », s'expriment comme une expérience qui permet tout de même d'affirmer une forme historique. Si bien le retour à soi de la conscience qui évite le choc, ne garde que des situations et des formes de datation, il y a là une dimension historique s'affirmant à travers l'expérience vécue comme contexte historique.

Si d'un autre côté l'on évalue la question de la « marque <index> historique »[1547] qui en découle, alors s'ouvre la question de l'« abîme » qui s'exprime tout autant, mais pas de la même manière, chez Blanqui et chez Baudelaire. La perspective de la catastrophe est le point commun de ces deux théories. Chez Blanqui la catastrophe prend une forme « cosmique », ce qui est une interprétation mécaniste de la nature, comme expression du hasard et de la nécessité. Alors que chez Baudelaire la catastrophe est une forme d'interprétation séculière, et l'aveu d'une absence de significations, la nature est devenue une expression de l'infernal. L'interprétation de Baudelaire repose sur une dialectique entre spleen et idéal, entre le sentiment premier de l'existence comme mélancolie et une tentative sublimatoire inopérante. Chez Baudelaire rien ne peut s'opposer à la mélancolie causée par la mort, par la perte de soi, par la perte du monde et par la perte de la nature. Les perspectives de Baudelaire et Blanqui sont liées à la notion de souhait, mais chez ces deux auteurs les étoiles signifient respectivement : l'illusion d'un objet évidée et remplie jusqu'à en saturer d'une aura sans aura, « la devinette de la marchandise », et pour Blanqui l'interprétation « cosmique » d'une nature qui ne reproduit que du faux nouveau, et est pour tout les deux un « éternel retour du même des grandes masses »[1548]. Pour Baudelaire il n'y a pas de souhait salvateur, il n'y a qu'illusion mensongère et trompeuse ; pour Blanqui il n'y a pas de souhait possible à l'intérieur d'une machinerie devenue naturelle, et reproduction d'une fausse nature. La seule aspiration possible est, pour ces deux auteurs, celle d'un souhait destructeur absent du monde.

Pour Benjamin la perspective du souhait, constitutive de toute expérience traditionnelle possible, est annihilée au sein de l'expérience vide du jeu et du travail industriel. C'est dire que le problème réside dans le fait qu'il est question d'une forme de destruction de ce qui constitue l'expérience traditionnelle « *Erfahrung* » par l'expérience vécue *Erlebnis*[1549]. Si l'*Erlebnis* émane d'une expérience d'un vide de contenu, et s'affirme comme expérience de contextes, et donc comme une sorte d'expérience formelle, alors de quelle façon désagrège t-elle ce qui s'affirme comme « habitude » et « armature » dans l'*Erfahrung* ? Que signifient alors les étoiles pour Benjamin ? De quelle manière la dimension du souhait s'exprime-t-elle ?

1547 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 24, 2]*, p. 286.
1548 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 62, 5]*, p. 354.
1549 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 62a, 2]*, p. 355.

a. 2. 2. Le mirage de l'aventure : parade contre l'ennui

> À propos du jeu : moins un homme est pris dans les liens du destin, et moins il est déterminé par ce qui est le plus proche.[1550]

L'« ennui » représente pour Benjamin, la « maladie du siècle »[1551]. La quotidienneté de la modernité se transforme dans une forme d'existence liée à l'« attente ». Les « jeux de hasard », en tant que décharge des souffrances liées à l'ennui et à l'« attente », expliquent, pour Benjamin, leur succès et leur attirance séductrice[1552]. Le jeu de hasard permet d'expérimenter quelque chose qui annule l'ennui qui émane d'une existence rythmée par l'attente. Mais cette expérience s'affirme comme un « mirage »[1553], une illusion, car elle ne permet pas d'appréhender ses causes réelles, ni d'annuler réellement l'ennui ni la cause première de la marche quotidienne d'une existence qui repose sur l'attente. Le jeu est caractérisé comme faisant naître une forme anesthésiante, inhibante d'expérience, comme un « mirage qui fascine le joueur ». Ce mirage a le pouvoir de détourner son attention de l'ennui. L'ennui comme affection prend tout son sens à travers les temporalités de l'enfermement et de la répétition qui lui sont liées.

L'enfer de l'ennui

Dans une citation de Georges Friedmann qui à son tour cite Michelet, Benjamin retrouve exprimée l'« enfer de l'ennui » qui s'expérimente dans les usines de tissage[1554]. Dans celle-ci la répétition, mot d'ordre du tisserand industriel, est un « toujours » allitéré de l'énonciation de l'invariabilité de l'expérience du travail machinal des « manœuvres spécialisés ». La machine, dont le fonctionnement est conçu pour effectuer la même opération un sans nombre calculé et rationalisé de fois, s'oppose à l'existence de ceux qui s'y confrontent inlassablement chaque jour de labeur. L'expérience du travailleur est définie par la répétition. Les travailleurs qui s'exposent à la répétition machinale ressentent l'ennui. À même le tremblement des planches, à même l'automatisme de la machine, semble naître l'automatisme de l'ennui, comme expression muette de ce à quoi « [j]amais l'on ne s'y habitue », et qui submerge les travailleurs dans une perspective floue et endormante. La définition de l'ennui est double, il exprime d'un côté une distinction entre le travailleur et la machine en tant que forme de défense, et de l'autre comme temporalité, il induit une

1550 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 14, 3]*, p. 532.

1551 « L'ennui commença à se répandre comme une épidémie dans les années 1840. Lamartine aurait été le premier à avoir exprimé cette souffrance, qui joue son rôle son rôle dans une petite histoire concernant Deburau, le célèbre mime. Un grand spécialiste des nerfs reçoit un jour dans son cabinet parisien un patient qu'il n'a jamais vu et qui se plaint de la maladie du siècle, de son peu de goût à vivre, de son humeur maussade, de son ennui. « Vous n'avez rien de grave, dit le médecin après un examen approfondi. Vous devez seulement vous détendre, vous distraire un peu. Allez donc voir un soir Deburau, et vous verrez autrement la vie. » « Mais docteur, répondit le patient, je *suis* Deburau. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D, 3a, 4]*, p. 133.

1552 « Plus la vie est soumise à des règles administratives et plus les gens doivent apprendre à attendre. Le jeu de hasard a ceci de très attirant qu'il délivre les gens de l'attente. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D, 10a, 2]*, p. 144.

1553 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 183.

1554 « Michelet « forme une description, pleine d'intelligence et de pitié de la condition, vers 1840 ; des premiers manœuvres spécialisés. Voici 'l'enfer de l'ennui' dans les tissages ; 'Toujours, toujours, toujours, c'est le mot invariable que tonne à notre oreille le roulement automatique dont tremblent les planches. Jamais l'on ne s'y habitue.' Souvent les remarques de Michelet (par exemple sur la rêverie et les rythmes des métiers) devancent intuitivement les analyses expérimentales des psychologues modernes. », FRIEDMANN Georges, *La crise du progrès*, Paris, <1936>, p. 244 [La citation est tirée de Michelet, *Le Peuple*, Paris 1846, p. 83]. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D 4, 5],* p. 134-135.

expérience automatique en tant que « rêverie ».

Au sein de la modernité l'« ennui » apparaît intimement liée à l'« attente »[1555]. Le thème de l'ennui permet de regrouper, de façon constellaire, plusieurs thèmes au sein de la pensée de Benjamin. Il s'applique tout autant à la pensée du *rêve*, à celle de la modernité, de la temporalité de l'expérience et de l'existence, que au thème du banal[1556]. L'idée qui les réunit et articule est celle d'une modernité sous le prisme de la catastrophe. L'expérience de l'ennui tend à s'exprimer en même temps que son pendant sublimatoire. Benjamin comprend cet envers de l'ennui comme « une doublure de soie aux couleurs vives et chatoyantes ». L'ennui n'apparaît pas comme tel, mais sa grisaille recouvre quelque chose qui appartient au domaine du « rêve » fantasmagorique.

Tout deux, « ennui » et « doublure », représentent des expériences temporelles différentes, mais qui communiquent. Inversement toute caractérisation du rêve peut s'effectuer comme caractérisation de l'ennui. De la description de la condensation de produits culturels, que sont les « passages », de la même manière que de l'usine, ressort une expression des origines du *taedium vitae* inhérent à la modernité. Les comportements d'une époque s'affichent à travers les différentes architectures, et les modes de vie qui leur sont apparentés. Benjamin affirme qu'à travers l'analyse de la genèse de ces comportements « nous [les] vivons une nouvelle fois oniriquement, […] comme l'embryon […] répète la phylogenèse », car par le biais des origines des produits culturels d'une époque s'affirment aussi les caractéristiques matérielles et symboliques des origines de ce qui advient comme une affliction moderne, l'ennui.

Tout comme le flâneur, le joueur métamorphose son existence[1557]. Ces deux figures sont apparentées, elles sont des expériences transmutatoires. Si le joueur donne une signification différente à son ennui du quotidien, alors de même le flâneur réussit à transcender momentanément l'ennui de la ville. Entre eux le « passage » devient « casino », ou encore « salle de jeux ». Dans ces lieux l'ennui s'enveloppe des « jetons rouges, bleus, [et] jaunes » comme échappatoires à l'attente exaspérante de la répétition du même, dans laquelle toute prédiction répond à la prévisibilité de la réitération d'un « toujours » machinal.

Les thèmes de la prédiction et du jeu, peuvent communiquer avec le thème des échecs de la première thèse. La présence d'esprit est essentielle dans celle-ci, la présence du nain à l'intérieur de la machine y fait référence. L'idée principale de la première thèse est

---

1555 « L'attente est, d'une certaine manière, l'envers doublé de l'ennui. (Hebel, l'ennui attend la mort). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D, 9a, 4]*, p. 143.

1556 « L'ennui est une étoffe grise et chaude, garnie à l'intérieur d'une doublure de soie aux couleurs vives et chatoyantes. Nous nous roulons dans cette étoffe lorsque nous rêvons. Nous sommes alors chez nous dans les arabesques de sa doublure. Mais le dormeur emmitouflé dans sa grisaille à l'air de s'ennuyer. Et quand il se réveille et veut raconter ce à quoi il a rêvé, il ne fait partager le plus souvent que cet ennui. Car qui saurait d'un geste tourner vers l'extérieur la doublure du temps ? Pourtant raconter des rêves ne signifie rien d'autre. Et l'on ne peut parler autrement des passages, architectures où nous vivons une nouvelle fois oniriquement la vie de nos parents et de nos grands-parents, comme l'embryon dans le ventre de sa mère répète la phylogenèse. L'existence s'écoule dans ces lieux sans accentuation particulière, comme les épisodes des rêves. La flânerie donne son rythme à cette somnolence. En 1839, une mode des tortues envahit Paris. On peut facilement imaginer que les élégants eurent encore moins de mal à imiter le tempo de ces créatures dans les passages que sur les boulevards. Flâneur. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D, 2a, 1]*, p. 130-131.

1557 « Ses vagabondages inlassables ne l'ont-ils pas habitué à donner en tout lieux un une nouvelle interprétation de l'image de la ville ? Ne transforme-t-il pas le passage en casino, en une salle de jeux où il mise les jetons rouges, bleus, jaunes, des sentiments sur des femmes, sur un visage qui surgit – répondra-t-il à son regard ? –, sur une bouche muette – parlera-t-elle ? Ce que, dissimulé dans chacun des numéros du tapis vert, le joueur contemple, c'est-à-dire le bonheur, lui lance ici un clin d'œil au milieu de tout les corps féminins, en lui faisant entrevoir ce qui est la chimère de la sexualité : son type de femme. Celui-ci n'est rien d'autre que le numéro, le chiffre, sous lequel le bonheur veut être, à cet instant, appelé par son nom, pour sauter immédiatement après dans un autre numéro. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 1, 1],* p. 508.

celle d'une prédiction du présent, au sens d'un déchiffrement de l'image du jeu, et s'affirme comme un *lire le jeu.* Comment cette position peut-elle être et en contradiction et en concordance avec ce qui se joue dans les jeux de hasard ? Que caractérise la lecture du nain, en tant que présence d'esprit, dans la partie qui joue celui-ci déguisée en poupée mécanique ?

La mise de l'ennui

Dans les jeux de hasard le joueur *mise* tout sur son ennui, prêt à le perdre, prêt à distraire son embarras, tout comme le flâneur cherche à se perdre dans la ville en talonnant celle-ci d'une forme labyrinthique[1558]. Le jeu repose sur le gain, la victoire rapide, et par là à l'expérience du jeu s'ajoute la dimension chimérique d'un bonheur passager. Le joueur présente face au gain la même avidité qui caractérise celle d'un consommateur aux poches pleines, devant la marchandise. La forme subjectivée de l'objet devenu marchandise montre un lien qui s'établit ici entre la prostituée, la marchandise, le hasard et le chiffre gagnant, à travers la mise et l'ennui.

Via la matérialité du jeu de hasard en tant que tel, c'est-à-dire « dans chacun des numéros du tapis vert » se joue le *mirage de l'aventure*. Ce mirage est aussi une caractéristique de ce qui constitue l'expérience pétrifiante de la marchandise. Dans l'expérience de l'aura sans aura qui équivaut à l'aura des objets devenus fétiches, l'aura ne s'exprime plus comme forme sociale déposée par une subjectivité sociale dans les choses, ou encore en tant que rappel de la grandeur d'une expérience originaire. Cette nouvelle forme auratique correspond à l'expérience qui est celle d'un dépôt sur les choses de l'abolition de la sociabilité entre les hommes, mais qui se donne toujours comme le *mirage* d'une promesse de sociabilité, d'une promesse de bonheur partagé.

Si la marchandise dans la personne de la prostituée jette un regard au passant, et lui cligne de l'œil, elle cherche à se voir « elle-même en face »[1559], alors à travers le jeu et dans la personne du joueur c'est encore la même expérience qui se met en place. La même parade de bonheur, le même *clin d'œil* pétrifiant. Ce *clin d'œil* correspond au moment du commencement de l'expérience de l'oubli, et est à la source de l'inattention qui repousse momentanément l'ennui. Ce *clin d'œil* est l'origine du *mirage* qu'est la promesse de bonheur de la marchandise. Dans la matérialité du jeu se *dissimule* la promesse d'un « bonheur » narcotique qui commence à faire son effet[1560]. L'oubli de soi commence avec ce clignement, qui correspond à l'appel du « chiffre », et est aussi analogue à la promesse de l'assouvissement de différents besoins. Dans le jeu l'appel du « chiffre » correspond à la fortune comme possibilité d'une éventuelle victoire, chez le client de la prostituée à celui du plaisir. Benjamin fait ici référence à la « chimère de la sexualité » pour mettre en évidence le mécanisme qui se met en place entre les besoins et leurs désirs d'assouvissement. Ce qui se joue chez le joueur est un besoin lié à l'ennui inhérent et aux modes de production et aux modes d'existence de la société moderne.

Ainsi à ce que l'on considère comme un appel du « chiffre » correspond l'idéal du « type »[1561]. Le type est soit le numéro gagnant du jeu, soit chez la prostituée celle qui convient au client comme correspondant au « type de femme », et ils représentent le propre

1558 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 1, 1]*, p. 508.
1559 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 20*, p. 228.
1560 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 1, 1]*, p. 508.
1561 *Ibid.*

d'un objet empli de la nouvelle aura et incarnant les lois de la valeur d'échange. La valeur d'échange qui, chez Benjamin, fait de tout objet devenu marchandise un réceptacle vide dans lequel l'on peut placer toutes formes de significations, la marchandise ayant pour caractère mouvant celle d'une forme apparentée à celle de l'allégorie. L'idéal du « type » dans l'objet-femme devenu marchandise, tout comme dans le numéro gagnant, s'exprime comme occasion heureuse et sans effort, sur la case des significations hasardeuses du gain et du « type »[1562].

L'occasion heureuse permet d'encaisser un prix en argent ou en plaisir, sans aucune entremise de l'expérience assujettissante d'un labeur. Ce qui constitue une échappatoire au temps du recommencement du même, mais qui est aussi une autre forme du recommencement, celui de la différence imprévisible du *hasard heureux et assujettissant.* L'idéal du « type » comme un idéal du « chiffre » correspondent toujours à leur propre célébration. La célébration du « type » comme celle du « chiffre » s'expriment comme un « accouplement avec le numéro ». Cette « chimère de la sexualité », qui est présentée dans la figure de la prostituée retrouvée, comme correspondant au « type » de femme souhaitée, s'accorde avec la signification de la chimère réalisée du « bonheur » dans le gain du jeu. Le gain obtenu par le hasard des jeux, l'argent doublé de la mise ou multipliée trente-six fois, sont une forme de rémunération « délivrée de toute pesanteur terrestre ». Le gain apparaît comme la naissance d'un « accouplement » avec le hasard, et dont la chance offre au joueur un enfant du destin sans peines, sous la forme d'une « récompense » comme « étreinte parfaitement harmonieuse » avec l'objet.

Apparaît alors la chimère du bonheur réalisé du joueur comme une figure par laquelle « destin » et « plaisir » correspondent[1563]. L'exaltation du joueur, est une forme de « luxure authentique » qui met « le destin dans le plaisir ». Pour le joueur l'horizon de sa destinée, celui du lendemain ou de son futur se jouent dans l'immédiateté et dans le caractère éphémère du moment même de « plaisir », liée à la chance et à la gagne. On peut voir ici une forme de réalisation de soi du joueur comme volonté de se soustraire à sa propre destinée. Le joueur joue son destin en oubliant toute dimension liée à l'avenir. Dans la configuration du jeu, « plaisir » et « destin » n'existent que dans la dimension d'un éternel présent. Le temps du recommencement au sein du jeu s'affirme comme un temps toujours présent. Un présent vide de temps par où peut rentrer le hasard et la chance.

Au sein du hasard, le « toujours »[1564] machinal, la répétition du même, qui apparaît comme prévisibilité calculée, est supplée par un *maintenant* anhistorique inscrit dans le hasard. Ce qui signifie que, pour Benjamin, par la métamorphose de l'objet devenu marchandise, s'effacent les éventualités signifiantes et constituantes de qu'il appelle le « nom »[1565]. L'objet

1562 « Le type – c'est le bon numéro qui permet d'empocher trente-six fois la mise et sur lequel tombe, sans qu'il y soit pour rien, l'œil du débauché, comme la boule d'ivoire dans la case noire ou rouge. Il sort les poches pleines du Palais-Royal, hèle une prostituée et célèbre une nouvelle fois dans ses bras cet accouplement avec le numéro, grâce auquel l'argent et la richesse, délivrés de toute pesanteur terrestre, lui furent donnés par le destin, comme la récompense d'une étreinte parfaitement harmonieuse. », *Ibid.*

1563 « Car au bordel comme dans la salle de jeux, c'est la même volupté, très peccamineuse : mettre le destin dans le plaisir. Laissons les idéalistes innocents croire que le plaisir ses sens, quelle qu'en soit la nature, peut déterminer le concept théologique de péché. La luxure authentique n'a pas d'autre fondement que ce désir de soustraire le plaisir au cours de la vie avec Dieu, Dieu dont le lien avec le cours de la vie réside dans le nom. Le nom lui-même est le cri de plaisir nu. Cet élément sobre, en lui-même étranger au destin – le nom –, ne connaît pas d'autre adversaire que le destin qui prend sa place dans la prostitution, et se donne un arsenal avec la superstition. D'où chez le joueur et la prostitué, la superstition qui tire les figures du destin, qui remplit tout entretient galant d'effronterie et de concupiscence envers le destin, et fait s'incliner le plaisir lui-même devant son trône. », *Ibid.*, p. 508 – 509.

1564 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, D [L'ennui, l'éternel retour], [D 4, 5]*, p. 134-135.

1565 *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 1, 1]*, p. 508.

revêtu par la forme marchande s'offre comme une forme qui ouverte et vide ne renvoie à aucune autre signification que celle de la valeur d'échange. Si l'on comprend la notion de « destin » comme un équivalent à celle de souhait, alors la forme signifiante de toute chose à travers la forme marchandise renvoie à une machination chimérique du bonheur réalisé dans l'immédiat du hasard. À cette immédiateté correspondent « l'arsenal de la superstition » comme forme de croyance liée à la réalisation d'une destinée dans la célébration du « chiffre ». L'idéal du temps zéro, en tant que forme sublimatoire de son pendant machinal, apparaît sous la forme d'une croyance dans la destinée d'une échappatoire à l'ennui. Destinée qui est celle de la réalisation de la marchandise. Est-ce que le nain tente de s'opposer à cette temporalité ? Est-ce pour cette raison qu'il se sert de la théologie pour pouvoir gagner à chaque coup ?

Dans le jeu de hasard, le gain comme emblème de la réalisation du « bonheur », échappe au circuit monétaire courant du travail[1566], il échappe aussi à l'effort et échappe à l'expérience traditionnelle. Cette manifestation du « bonheur » est aussi due à l'idée que celui-ci est *offert* par le « destin », car l'argent du jeu n'est pas un salaire. En tant que récompense il n'est pas le produit d'un effort, mais échappe à l'effort, échappant aussi à l'attention, et à la présence d'esprit. C'est alors la dimension du « destin » dans le hasard du jeu qui apparaît comme « récompense ». Le prix qui est celui du gain naît de la croyance ou de la superstition de cette « étreinte parfaitement harmonieuse »[1567] entre le joueur et le chiffre. Mais le joueur demeure, pour Benjamin, un impuissant, de la même manière qu'il ne vit la chance du jeu qu'en s'y risquant de manière réitéré. Est-ce dire que ce qui prend place dans la salle de jeu, dans les passages ou encore dans le bordel est une expérience de l'inassouvissement ? Le joueur est-il tenté de réussir au travers du jeu, ce qui dans la vie réelle se manifeste comme insatisfaction réelle ? Est-ce cela que rend le joueur insatiable, et tyrannique le désir qui ne se réalise jamais avec la marchandise ?

a. 3. Le jeu et le monde moderne : l'infernal du jeu et le souhait comme achèvement

Le joueur ne pare que l'avenir qui ne pénètre pas en tant que tel dans sa conscience.[1568]

Pour mieux comprendre la notion de « destin »[1569] liée au jeux de hasard il faut la rapprocher de la conception du souhait et, à la manière, dont s'exprime la notion de souhait au cours de la modernité. Le monde moderne à travers l'analyse critique de Baudelaire apparaît à Benjamin comme profondément lié à la dimension du jeu, définissant en partie à travers celui-ci certains mécanismes qui engendrent la particularité de ses représentations. Dans la conception du jeu de hasard se jouent les thèmes de « la présence d'esprit »[1570], du souhait et de l'expérience de l'homme moderne. Selon Benjamin le « thème » du jeu, ainsi qu'il apparaît dans « Le Jeu » de Baudelaire, a pour but de caractériser le « monde moderne »[1571]. Le jeu, en tant que domaine de la distraction, apparaît donc comme une

1566 « Le sentiment de bonheur propre à celui qui gagne au jeu se caractérise par le fait que l'argent et la richesse, qui sont d'ordinaire les choses les plus massives, les plus lourdes du monde, lui sont donnés par le destin comme la récompense d'une étreinte parfaitement heureuse. Elle peuvent se comparer au témoignage d'amour d'une femme complètement satisfaite par l'homme. Les joueurs sont des types d'homme auxquels il n'est pas donné de satisfaire la femme. Don Juan est-il joueur ? », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 4]*, p. 530-531.
1567 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 1, 1]*, p. 508.
1568 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 2]*, p. 530.
1569 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 4]*, p. 531.
1570 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 3]*, p. 530.
1571 « Le thème qu'il présente dans le rêve nocturne intitulé « Le jeu » devait servir, dans sa pensée, à la définition du monde moderne. La description du jeu n'est qu'un aspect du thème général. Dans la figure du joueur, Baudelaire voyait la

attribut majeur de la société moderne. À travers la dynamique envoûtante du jeu et ses effets sur le joueur, s'exprime l'idéal asservissant d'une société des loisirs.

Mais ces amusements ou encore ces passes-temps, ont une fonction distrayante qui se veut, dans les termes de Ludwig Börne, rapportés par Benjamin, un « corollaire » à l'image du jeu qui s'exprime chez Baudelaire, comme une « salutaire perte de temps »[1572]. À quoi peut encore correspondre une perspective du « salutaire » au sein du monde de chimères de la modernité ? La double définition du jeu, d'un côté à partir du hasard et de l'autre littéralement comme un passe-temps, correspondent à une interrogation de la modernité du point de vue d'une fausse promesse de nouveauté et de bonheur. Au sein de la première thèse est-il question d'une définition de la condition de l'homme au sein de la modernité, ainsi que sa situation réelle au sein de ce qui constituerait un matérialisme historique possible ?

Benjamin intègre le questionnement du thème du jeu de hasard au-delà du point de vue technique et à partir « d'un point de vue psychologique »[1573], qui a pour but d'interroger les effets et causes sociales de celui-ci. Il s'agit d'intégrer la notion de « souhait » et de comprendre quelles sont les aspirations profondes du joueur. Si, pour Benjamin, le but essentiel du joueur est celui d'emporter la victoire, « de gagner », son ambition de victoire ne correspond pas à « un souhait au sens propre ». Le souhait, ainsi qu'on l'a développé, autour des *images de souhait* s'accordent à une dimension essentielle dans la construction que signifie l'expérience traditionnelle. Benjamin se demande si le désir qui anime le joueur est lié à une « avidité », c'est-à-dire à une forme de concupiscence comme désir immodéré pour le profit et le gain. Une sorte de soif de victoire qui s'alimente d'elle-même. Ou bien si ce désir est animé par une sorte de « sombre résolution ». Benjamin, sans nécessairement répondre directement à ses propres interrogations, suggère que à travers la dimension du hasard le joueur témoigne d'une « disposition d'esprit » à travers laquelle « l'expérience ne peut plus gère lui servir ». Ce qui signifie que le joueur est pris dans une dynamique particulière qui ne lui demande plus pour y répondre au moment présent de faire appel à sa mémoire. L'épreuve du jeu de hasard correspond à une expérience du présent hors temps comme une forme de présence et d'existence hors de toute forme d'historicité, et donc comme une présence hors de toute angoisse spleenétique. L'expérience temporelle du jeu équivaut à une expérience nue du présent[1574].

---

forme typiquement moderne de ce qui fut autrefois l'escrimeur, un personnage héroïque parmi d'autres. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 184.

1572 « Sur l'élément héroïque dans le jeu, pour ainsi dire un corollaire au « Jeu » de Baudelaire : « Considération que j'ai accoutumé de faire aux tables de jeu … : si l'on accumulait toute la force et la passion … qui sont chaque année gaspillées en Europe aux tables de jeu, n'aurait-on pas de quoi créer un peuple romain et une histoire romaine ? Mais voilà bien l'explication ! Comme chaque homme est à la naissance un Romain, la société bourgeoise cherche à le déromaniser, et c'est à cela que servent les jeux de société et les jeux de hasard, les romans, les opéras italiens et les gazettes élégantes, les casinos, les cercles où l'on boit du thé et les loteries, les années d'apprentissage et de voyages, les relèves de la garde et les parades de garnison, les cérémonies et les visites et les quinze à vingt vêtements qu'on a sur soi et qu'on est obligé d'enfiler et de retirer chaque jour avec une salutaire perte de temps – tout cela a été introduit afin que s'évapore imperceptiblement la force superflue ! » BÖRNE Ludwig, *Ges<ammelte> Schr<iften>,* Hambourg-Francfort/Main 1862, III, p. 38-39 (Le festin des joueurs). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13a, 5]*, p. 531-532.

1573 « Si l'on envisage le hasard moins dans son sens technique que d'un point de vue psychologique, la conception de Baudelaire devient plus significative encore. Il est clair que le joueur veut gagner. Mais son aspiration au gain n'est pas un souhait au sens propre du terme. Peut-être s'agit-il au fond d'une avidité, peut-être d'une sombre résolution. Quoi qu'il en soit, le joueur est dans une telle disposition d'esprit que l'expérience ne peut plus gère lui servir. Or, le souhait appartient à l'ordre de l'expérience. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 185.

1574 « Baudelaire à appris à connaître la temporalité infernale du jeu moins dans la pratique effective de celui-ci que dans les périodes où il a été la proie du spleen. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 88 a, 3]*, p. 398.

Benjamin rajoute dans une note à *Sur quelques thèmes baudelairiens* la disparité structurelle manifeste entre « le jeu » et « l'expérience »[1575]. Le *mouvement perceptif vécu* du jeu tend à scinder le sujet et sa mémoire, en empêchant ce qui répond aux « *ordres* de l'expérience », de se manifester au sein de son vécu[1576]. L'expérience est donc mise hors de portée dans l'exercice du jeu. Le lien entre ce que l'on à appelé l'idéal du chiffre et l'idéal du type se déploient dans une perception du présent qui est devenue une « mode » au cours du XIX^{ème} siècle. Cette mode s'inscrit jusque dans le langage courant à travers l'appropriation de désignations telles que celle d'un numéro de la chance par « *mon* numéro », et l'aspect extérieur de la prostituée en tant que « *mon* type »[1577]. La superstition s'inscrit dans la quotidienneté, ainsi ce qui correspond à la « chance » s'affirme comme possibilité hasardeuse de gain ou de trouvailles, tendant à rythmer le cours de la vie des rues. Pour Benjamin cette « attitude » tend à redéfinir la notion même d'événement, et c'est à partir du « goût du pari », et de la manière à travers laquelle l'on expérimente le présent, par le biais du hasard élevé au rand d'idéal, que l'événement réapparaît interprété sous le prisme du « choc ».

Les « événements » en tant qu'ils deviennent des éléments d'un « choc », des événements-chocs, redistribuent les valeur qui permettent de constituer une expérience historique. Si l'événement en tant que morceau historique est ce qui permet de constituer l'histoire, l'histoire se retrouve ici entièrement redéfinie à partir du hasard et du jeu. L'abrègement de l'existence aux seuls données du hasard et du goût du hasard, participent d'une tendance réductionniste de la valeur de l'histoire. Benjamin souligne que pour la classe dominante, « la bourgeoisie », cette tendance tend à se généraliser, engendrant une forme d'interprétation historique selon laquelle tout commence à apparaître sous le prisme des jeux de hasard. Perspective à travers laquelle « les événements politiques ont pris facilement la forme de coups de chance à une table de jeu ».

L'on trouve encore quelques annotations à ce sujet dans un fragment apparentée à cette note dans les *Passages*[1578]. De ces événements politiques qui tendent à être compris comme des coups du hasard Benjamin fait référence comme ceux qui correspondant au « résultat des élections », ou encore au « déclenchement de la guerre ». Si l'on met en perspective cette interprétation de l'événement politique, alors l'on voit le lien, que tisse la première thèse, entre l'événement politique et le jeu. Il s'agit d'interroger la forme d'expérience que tend à vouloir mettre en échec, ou à critiquer la conception benjaminienne du matérialisme historique. Pour le nain, qui manie l'automate, il n'est pas question de chance ou de veine, mais d'une vrai question politique dans laquelle se joue la destinée réelle des sans-noms. Pour réussir à affirmer quelque chose à l'intérieur de la catastrophe, qui s'est élevée au rang d'une seconde nature, comme une machine, se reproduisant elle même à chaque instant, le

1575 « Le jeu prive de tout pouvoir les ordres de l'expérience. C'est peut-être parce qu'ils en ont l'obscur sentiment que les joueurs recourent de façon fréquente à ce qu'on a appelé « un appel plébéien à l'expérience ». Le joueur dit « mon numéro » comme le viveur dit « mon type ». À la fin du second Empire, cette façon de voir était fort à la mode. « Sur le boulevard, il était courant de tout ramener à la chance » (Gaston Rageot, « Qu'est-ce qu'un événement? », *Le Temps,* 16 avril 1939). Pareille attitude entraîne le goût du pari. Elle est un moyen de donner aux événements la valeur d'un choc, de les soustraire aux connexions tirées de l'expérience. Pour la bourgeoisie même les événements politiques ont pris facilement la forme de coups de chance à une table de jeu. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 185.

1576 Nous soulignons

1577 Nous soulignons

1578 « Au temps du facile optimisme qui rayonnait dans l'esprit d'un Alfred Capus, il était d'usage sur le boulevard de tout rapporter à la veine. » Gaston Rageot, « Qu'est-ce qu'un événement? » (*Le Temps,* 16 avril 1939). – Le pari est un moyen pour donner aux événements le caractère d'un choc, pour l'arracher aux contextes d'expérience. Ce n'est pas par hasard qu'on parie sur le résultat des élections, sur le déclenchement de la guerre, etc. Pour la bourgeoisie, en particulier, les événements prennent aisément la forme de parties à la table de jeu. Ce n'est pas le cas dans les mêmes proportions pour le prolétariat. Il est mieux disposé à reconnaître des constantes dans les événements politiques. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 5]*, p. 531.

nain doit pouvoir trouver une parade qui lui permette d'insérer du possible au sein de cette fatalité actuelle et effective qu'est la catastrophe en permanence.

Pour ce faire il se sert de la théologie, qui correspond tout aussi bien à une conception particulière de l'interprétation de la temporalité historique, qu'à une réactualisation de ce qui apparaît, pour Benjamin, comme des données de la préhistoire servant tout aussi bien à mesurer la catastrophe qu'à permettre de reconstituer une expérience traditionnelle possible. Benjamin affirme que pour la classe des sans-noms, qui est celle du « prolétariat » en action, la conception de l'événement historique ne s'exprime pas de la même manière que dans les jeux. Puisque le prolétariat, affirme Benjamin, est « mieux disposé à reconnaître des constantes dans les événements politiques ». Mais est-ce dû à cause d'une expérience vécue du *choc* réitérée, le choc se donnant aussi comme conscience du décalage entre la continuité mythique et le sentiment liée à des contextes ? Est-ce dû à un décalage entre leurs existences et le temps de la perte qui leur offre peu à peu une conscience différente des événements politiques ?

Sans répondre directement à ces questions on peut avancer que si l'expérience vécue affirme la continuité, et que, pour le prolétariat, le choc affirme la fausseté ou le décalage avec celle-ci, alors les moments où le prolétariat s'exprime, au sein de l'échiquier de l'histoire, tendent à s'opposer à cette temporalité de l'inachèvement. Pour continuer à approfondir notre sujet dans cette direction on se penchera sur la fonction du souhait vis-à-vis de la constitution de l'expérience.

Souhait et Expérience

Benjamin affirme que « le souhait appartient à l'ordre de l'expérience »[1579]. À travers la notion de souhait et la figure de l'étoile, s'articule chez Benjamin, au sein de la conception de l'expérience traditionnelle, la dimension du désespoir. Pour Jean-Michel Palmier, dans l'essai sur *Les Affinités électives de Gœthe* Benjamin affirme le thème de l'étoile comme se relevant pleinement lié à la dimension de « l'espoir de la rédemption »[1580]. Le thème du souhait réapparaît, par la suite, dans l'expérience initiatrice de l'enfance dans *Enfance berlinoise*. Le « souhait » est lié, chez Benjamin, à une conception goethéenne de celui-ci, qui apparaît comme complément nécessaire d'une expérience traditionnelle possible[1581]. Le souhait par la suite s'énonce dans le travail de recherche de Benjamin à partir du domaine des ambitions et désirs profonds d'une société qui cherche à s'affirmer à travers la réalisation d'elle-même, et donc hors de toute forme d'asservissement.

À différence du jeu, comme espace d'éviction de l'expérience, le « souhait » participe de façon nécessaire à l'expérience traditionnelle. Benjamin formule de manière goethéenne que quand « un souhait s'étend dans les lointains du temps, on peut d'avantage espérer qu'il

1579 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 185.

1580 « À la fausse réconciliation du mythe, il oppose l'espoir de la rédemption qu'il associe au thème de l'étoile qui tombe : « Dans le roman de Goethe ceux qui s'aiment ne prennent jamais corps – qu'importe si jamais ils ne s'affirment pour combattre ? Pour les désespérés seulement nous fut donné l'espoir. » (*M.V.* « *Les Affinités électives* de Goethe »,p. 260). », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 502.

1581 « « Ce que l'on souhaite dans sa jeunesse, écrit Gœthe, on le possède dans sa vieillesse ». Plus tôt dans la vie on souhaite quelque chose, plus on a de chance de le réaliser. À mesure qu'un souhait s'étend dans les lointains du temps, on peut d'avantage espérer qu'il sera exaucé. Or, ce qui fait escorte aux lointains du temps, c'est l'expérience, qui les remplit et les articule. Aussi le souhait qui se réalise est-il le couronnement de l'expérience. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 185.

sera exaucé »[1582]. L'expérience traditionnelle s'affirme comme construction, et apparaît comme inhérente à une recherche, et non pas comme une forme hasardeuse d'addition mémorielle. L'expérience traditionnelle correspond à une exploration, et elle s'effectue à partir de souhaits. Ces souhaits autorisent, en retour, à déposer une trace mémorielle comme expérience, dans la mémoire des sociétés humaines.

Ceci s'explique par le fait que Pour Benjamin que l'expérience qui naît des « lointains du temps » est complétée par l'expérience d'une *recherche*, qui naît à son tour de souhaits, en tant qu'aspirations profondes guidant la recherche en tant que telle. Le rapport qui fonde les origines de l'expérience traditionnelle apparaît à nouveau via la primauté du souhait, ce qui signifie, en d'autres termes, que le souhait est premier dans l'ordre de l'expérience. Ainsi le souhait exaucé fonde en retour, et en dernière instance, « le couronnement de l'expérience ». L'expérience est ici ce qui permet au souhait, étant premier dans l'ordre de l'expérience, tout autant d'être sauvegardé qu'exaucé. L'expérience traditionnelle s'accorde alors au chemin menant aux origines des souhaits ainsi qu'à leurs achèvement et sauvetage par la construction historique de leur exaucement.

Chez Benjamin sont donc définies comme des opposées l'expérience liée au souhait et celle qui est liée au jeu. La partie d'échecs, la partie stratégique de la première thèse se joue, entre l'empire du hasard et la primauté du souhait, entre l'événement comme un jeu et l'expérience comme construction. Ces adversaires historiques s'affirment au sein du plateau de la même manière que le décalage qui existe entre « la bille d'ivoire » et « l'étoile filante »[1583]. Entre elles se joue ce qui devient la définition des « lointains du temps », et donc l'histoire[1584]. Car pour Benjamin à travers l'image de l'étoile « les lointains de l'espace peuvent remplacer ceux du temps »[1585].

Dans la conception du souhait la temporalité qui s'affirme est celle d'une forme d'idée régulatrice, un souhait originaire premier, qui s'oppose à une temporalité infernale de la répétition. Au souhait s'attache une temporalité de la construction. Au hasard, au contraire, s'attache une temporalité qui se montre comme une proximité extrême du présent, en tant que présent sans recul. Le présent du hasard est le présent de la « bille d'ivoire, qui roule vers la case la *plus proche* »[1586], et qui est une temporalité de l'inachèvement. Le présent du hasard est un espace infernal, hors temps, une prison de fortune dans laquelle il n'y a aucune place pour la construction, et donc aucune place pour l'expérience et l'histoire. La temporalité infernale est définie comme un « temps où se déroule l'existence de ceux qui entreprennent sans rien achever »[1587].

L'inachèvement est ce qui se donne avec le jeu de hasard, car il est une temporalité sans conséquences. La temporalité de l'inachèvement engendre une expérience envoûtante qui est celle d'un éternel présent, une expérience sans effets et sans origines, déliée de toute dimension historique, elle est un toujours nouveau. L'inachèvement est la caractéristique première de la temporalité infernale de l'expérience vécue de la modernité, celle de la catastrophe.

1582 *Ibid.*
1583 *Ibid.*, p. 186.
1584 *Ibid.*, p. 185.
1585 *Ibid.*, p. 186.
1586 *Ibid.*
1587 *Ibid.*

Au sein de l'espace de l'infernal, et donc au sein de la catastrophe, s'exprime toujours la temporalité du spleen, comme loi pétrifiante du cadran qui gagne à chaque seconde[1588]. Dans l'espace du jeu, qui se joue au milieu de la « tempête »[1589], une partie prend place entre un joueur et son « partenaire » le temps. Le temps comme milieu de l'informe, du passage continu « gagne sans tricher à chaque coup »[1590]. Si d'un côté le temps est compris comme domaine de l'inachèvement et du recommencement du même, le jeu devient un milieu « narcotique » dans lequel hasard et chance apparaissent comme inhérents à une définition de l'expérience vécue de l'homme moderne comme l'« homme qui a perdu son expérience »[1591]. Le jeu dans ces conditions s'affirme comme un pendant sublimatoire au spleen, mais à différence de l'idéal de la *Vie antérieure*, qui sert à mesurer l'amplitude de la catastrophe, le jeu s'emploie à l'effacer. Alors que si d'un autre côté la partie se joue avec le temps entendu comme achèvement, souhait et choix de construction, alors le joueur peut en étant mémoire du jeu, et donc mémoire du temps, gagner à chaque coup, car à travers le jeu il affirme son expérience, il construit le temps, il est maître du temps.

Benjamin reprend les paroles de Gourdon, concernant sa conception du bonheur et de la chance pour illustrer cette forme de jouissance extrême qui caractérise le joueur au contact du hasard[1592]. Mais Benjamin introduit ces mots en rendant manifeste le caractère narcotique et la « souffrance qu'il doit alléger » par le jeu. Benjamin affirme préalablement que « [l]e temps est l'étoffe où sont tisées les fantasmagories du jeu ». Car au jeu et aux « jouissances en esprit », que décrit Gourdon, correspondent les illusions temporelles essentielles inhérentes à la fantasmagorie de l'histoire de la modernité. Ainsi terme à terme dans ce témoignage s'affirment des exemples sur lesquels reposent l'essentialité de la critique et de la définition du jeu, chez Benjamin, et peu à peu se détachent les termes à travers lesquels se joue la partie de la première thèse.

Pour Gourdon le jeu accorde un plaisir spirituel. Plaisir dont la rapidité et la diversité empêchent d'en être dégoûté et de s'en ennuyer, et donc de s'habituer. L'expérience du jeu rend alors possible d'expérimenter une sorte de démultiplication illusoire des vies vécues en une seule, par la quantité de plaisir spirituel ressenti à travers les joies offertes par la passion du jeu et sa destinée heureuse comme chance. On voit à travers cette conception de l'expérience apparaître l'absence d'esprit, ou d'annihilation de la présence d'esprit, devenue une forme de liquidation de la mémoire. Car par le jeu s'exprime une jouissance liée à l'éphémérité de la présence du choc de l'instant présent. Cette jouissance émerge par ce qui

---

1588 « Aussi faut il entendre de la façon littérale de ce texte de Baudelaire où apparaît l'aiguille des secondes, comme le partenaire du joueur : « Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher à chaque coup ! C'est la loi. » (Charles Baudelaire, I, p. 94, (« L'horloge »)). », *Ibid.*

1589 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX*, p. 438.

1590 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 186

1591 « Il est, comme eux, un homme qui a perdu sont expérience, un moderne. Il se contente d'écarter le narcotique qui permet aux joueurs d'étouffer en eux cette conscience qui les a livré à la course des secondes. », *Ibid.*, p. 187.

1592 « L'enivrement dont il s'agit ici est temporellement spécifié, comme l'est la souffrance qu'il doit alléger. Le temps est l'étoffe où sont tissées les fantasmagories du jeu. Gourdon écrit « Je soutiens que la passion du jeu est la plus noble de toutes les passions, parce qu'elle les comprends toutes. Une suite de coup heureux me donne plus de jouissances que ne peut en avoir, en plusieurs années, l'homme qui ne joue pas. Je jouis par l'esprit, c'est-à-dire de la façon la mieux sentie et la plus délicate. Vous croyez que je ne vois que le gain dans l'or qui m'arrive ? Vous vous trompez. J'y vois les joies qu'il procure et je les savoure véritablement. Ces joies, vives et brûlantes comme des éclairs, sont trop rapides pour me donner le dégoût, et trop diverses pour me donner de l'ennui. J'ai cent vies dans une seule. Si je voyage, c'est à la façon de l'étincelle électrique. […] Si je tiens ma main fermée et si je garde mes billets de banque, c'est que je connais trop bien le prix du temps pour le dépenser comme les autres hommes. Un plaisir que je prendrais me ferai perdre mille autres plaisirs. […] J'ai les jouissances en esprit et je ne veux pas d'autres. » (*Les Faucheurs de minuit*, Paris, 1860, p. 14 -15.). », *Ibid.*

apparaît dans le voyage du hasard et dans l'instant avant coureur de la gagne comme chance. Ce plaisir qui se donne « à la façon de l'étincelle électrique », est ce qui par le hasard s'affirme comme plaisir du choc dans le jeu.

Pour Benjamin au sein des jeu de hasard s'exprime « l'idéal de l'expérience vécue sous forme de choc »[1593]. Cet idéal est celui de « la catastrophe », et cette dernière est alors comprise comme une volonté d'échec. Cette volonté se traduit, pour Benjamin, dans l'acte même de la « mise » comme une tentative de sauver ce qui est perdu. Benjamin voit à travers l'analyse du jeu et de l'attitude du joueur la forme dénaturée de la capacité à « la présence d'esprit »[1594]. Ce « don » se révèle alors comme destructeur quand son « objet » est destructeur. Que s'affirme alors dans le mouvement des pièces de la partie d'échecs de la première thèse ?

B. L'équivalent philosophique d'un tel appareil

Matérialisme historique et théologie

La partie truquée de la première thèse articule des éléments qui se rapportent et au matérialisme historique et à la théologie. Il s'agit tout autant d'inclure, dans le récit historique, la dimension de la présence humaine, que de critiquer au sein de la théorie ce qui évacue cette question, et la fait devenir un automatisme révolutionnaire. Mais à travers ce double prisme, et plus largement, apparaît le thème de ce qui constitue un récit historique comme tel, et avec lui, la question de la nécessité historique. En histoire rien ne semble être nécessaire en soi, à Benjamin, et tout commence à relever d'une dimension liée à la construction, à l'évaluation et à l'interprétation. Ce qui constitue un récit comme historique, ainsi que les éléments qui permettent sa construction posent problème. Il s'agit en somme d'intégrer au sein du matérialisme historique la dimension changeante de l'expérience et de la mémoire, pour construire un récit historique comme celui d'une mémoire collective.

Nous analysons ici la question de la présence du nain et celle de la présence d'esprit, comme liées à la théologie. Dans cette perspective la construction théorique apparaît toujours liée et à l'évaluation et à l'interprétation. Nous tentons donc d'approfondir ce qui se relève comme *L'équivalent philosophique d'un tel appareil* qu'est l'allégorie de l'échiquier de Maetzel appliqué à l'histoire matérialiste. La culture et de ses origines apparaît alors comme essentielle à cette réévaluation du matérialisme, car elle permet de saisir au sein des productions d'un siècle une image de son devenir, de ses aspirations, l'état de son expérience et de sa mémoire, et pour finir l'image que construit et permet de construire son histoire.

Quelle est alors la valeur pour l'historien critique des biens culturels et comment vont-ils s'intégrer au récit historique ? Comment est intégré dans celui-ci ce qui relèvera du domaine de la théologie ? Et de quelle manière redéfinissent-ils la forme même de l'analyse du matérialisme historique et ce qu'il permet de saisir ?

1593 « L'idéal de l'expérience vécue sous forme de choc est la catastrophe. Cela apparaît très nettement dans le jeu : le joueur, avec des mises toujours plus importantes destinées à sauver ce qui est perdu, met le cap vers la ruine absolue. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 14, 4]*, p. 532.
1594 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 3]*, p. 530.

b. 1. Une critique des automatismes révolutionnaires : Un matérialisme historique habité

> Ce nain était passé maître au jeu d'échecs. Rien n'empêche d'imaginer une sorte d'appareil philosophique semblable. Le joueur devant infailliblement gagner sera cette autre poupée qui porte le nom de « matérialisme historique ».[1595]

Nous considérons avec Michael Löwy que la théorie de l'histoire de Benjamin peut être qualifiée de « *critique moderne de la modernité* »[1596]. Ce projet constitue, selon les termes de Löwy, une tentative de théoriser un « récit de l'émancipation », puisant ses sources autant dans l'appareillage marxiste matérialiste, que dans une analyse de l'expérience et de ses transformations historiques. La valeur des productions culturelles apparaît comme le pilier de l'analyse historique matérialiste benjaminienne et qui, en tant qu'analyse projective, repose sur des soubassements utopiques et messianiques. Double origine de l'analyse, liées tout deux à la définition d'une temporalité historique et d'une expérience traditionnelle. Il s'agit pour Benjamin d'œuvrer théoriquement à la construction et à la constitution de la possibilité d'une mémoire collective et d'un récit partagé. Construction que vise une définition de l'expérience comme échange et partage entre les productions individuelles et celles qui correspondent à la collectivité.

L'*hétérodoxie* du récit, qui apparaît comme qualité première de l'histoire benjaminienne, nous permet de comprendre et d'analyser ensemble les sources « messianiques » et utopiques de cette théorie de l'interprétation historique. Interprétation qui s'effectue à travers l'idée d'une construction de ce qui se constitue, dans les termes de Löwy, comme une « méthode révolutionnaire de critique du présent ». Méthode que nous avons jusqu'ici étudiée à travers l'analyse de la temporalité « nostalgique » d'une mémoire involontaire, chez Proust, et de la temporalité sécularisée de la remémoration inhérente aux correspondances Baudelairiennes. Nous considérons l'allégorie du joueur d'échecs mécanique et sa valeur théorique à travers l'hypothèse selon laquelle le matérialisme historique, de Benjamin, constitue une redéfinition de ce dernier comme un *matérialisme historique habité.* Que peut être un matérialisme historique *habité* et quelle est la spécificité de cette réinterprétation ?

Un retour à Marx et à Engels

Benjamin cherche à constituer ce qu'il qualifie de « révolution copernicienne » de l'objet historique[1597]. Nous cherchons ici à éclaircir les différents aspects qui mènent au besoin d'une redéfinition du concept d'histoire. Nous soulignons ici avec Jean-Maurice Monnoyer le fait que Benjamin, à travers l'allégorie du nain-automate, vise à critiquer des « automatismes révolutionnaires »[1598]. Cette hypothèse s'appuie sur le contexte historique

1595 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 432.

1596 « La conception de l'histoire de Benjamin n'est pas postmoderne, tout d'abord parce que, loin d'être « au-delà de tous les récits » – à supposer qu'une telle chose soit possible – elle constitue une forme hétérodoxe du récit de l'émancipation : en s'inspirant de sources messianiques et marxistes, elle utilise la nostalgie du passé comme méthode révolutionnaire de critique du présent. Sa pensée n'est donc ni « moderne » (au sens habermasien) ni « postmoderne » (au sens de Lyotard) mais consiste plutôt en une *critique moderne de la modernité* (capitaliste/industrielle), inspirée par des références culturelles et historiques précapitalistes. », LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 3.

1597 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 1]*, p. 405.

1598 « Il reste que la critique de l'automatisme révolutionnaire demande qu'on invoque aussi, pour saisir toute l'intelligence des thèses, l'arrière-plan très lourd dans lequel elles ont été conçues. Le caractère « irrésistible » de la lutte des classes succombait devant le faux espoir des intellectuels obsédés par la menace du nazisme. La bureaucratie stalinienne apparut certainement, à Brecht et à Benjamin, qui échangèrent leurs soupçons, telle une « trahison » du projet historique des

dans lequel les thèses *Sur le concept d'histoire* ont vu le jour. L'« arrière-plan très lourd » des controverses autour du parti communiste en U.R.S.S., ainsi que de la montée et de l'affirmation du pouvoir des différents états totalitaires qui envahissent en grande partie l'Europe centrale pendant la période correspondant à la seconde Guerre Mondiale constituent les soubassements contextuels des thèses de Benjamin. Notre auteur, profondément touché par la signature du pacte germano-soviétique, et par « la nouvelle des grands procès de Moscou »[1599], tout comme de nombreux intellectuels de gauche, se pose la question de la pertinence de l'adhésion au parti communiste. Les *Thèses* rendent son choix politique manifeste. En tant qu'intellectuel de gauche, il voit naître, selon Monnoyer, la « nécessité d'une sévère critique du nouvel *appareil* socialiste », et donc la nécessité de redéfinir le concept d'histoire qui se lie au matérialisme historique.

Pour Löwy, Benjamin est « marxiste *et* théologien »[1600], et le concept d'histoire matérialiste ainsi qu'il est redéfini dans les thèses *Sur le concept d'histoire* ne peut être interprété en faisant l'économie d'un de ces deux points de vue. Pour nous c'est à travers cette double influence que Benjamin développe une théorie figurative de l'histoire matérialiste. Nous voulons comprendre comment cette réorientation s'affirme comme une théorie de l'interprétation, réunissant une théorie de l'expérience avec une théorie de la transmission et du langage. L'on voit apparaître un concept d'histoire dans lequel se mêlent l'herméneutique et la donation de sens, termes peu usités dans une conjonction inclusive. D'une certaine façon, chez Benjamin, la question d'une science première, et donc de la métaphysique, s'affirme comme celle d'une recherche du sauvetage des noms, de l'expérience traditionnelle et de la mémoire collective.

La théologie, en tant que discours sur le divin, se transforme en une forme sécularisée, et se veut ici une recherche à propos des inventions humaines, le langage et l'imaginaire, comme aidant à l'établissement d'une expérience possible. La mémoire émerge, dans les thèses, comme principe premier, qui s'extériorise de manière réfléchie en histoire à l'aide de la dynamique des images dialectiques. La mémoire comme actualité ouverte ou encore comme « mémoire involontaire d'une humanité délivrée », est rendue mémoire collective construite de manière critique par des remémorations[1601]. La temporalité du présent s'affirme alors comme réalisation et comme construction d'une mémoire qui ne s'affirme que par l'interprétation et l'évaluation des faits. La mémoire collective comme forme interprétative est inspirée de la mystique hébraïque et d'une théorie politique, double source qui permet à Benjamin de repenser le temps historique différemment de celle de la linéarité et de la continuité.

Cette temporalité inversée, qu'est le temps historique benjaminien, se présente par

---

opprimés. Scholem a lu ainsi les thèses comme le « réveil » de Benjamin, suite à la signature du pacte germano-soviétique d'août 1939. », MONNOYER Jean-Maurice, *Notice,* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* Paris, Gallimard, 1991, p. 428.

1599 « S'il est vrai que l'exilé avait cru en 1931 à la possibilité d'une guerre civile en Allemagne, ses désaccords avec l'orientation du Parti communiste allemand, son amertume face au pourrissement des grèves qui mirent fin au Front populaire en France, l'avertissement, enfin, que représenta la nouvelle des grands procès de Moscou se conjuguent dans la nécessité d'une sévère critique du nouvel *appareil* socialiste. Mieux qu'aucun autre écrivain de gauche, Benjamin sut faire preuve d'une vigilance créatrice. », *Ibid.*

1600 « […] W. Benjamin est marxiste *et* théologien. Il est vrai que ces deux conceptions sont habituellement contradictoires. Mais l'auteur des thèses n'est pas un penseur « habituel » : il les réinterprète, les transforme, les situe dans un rapport d'éclairage réciproque qui permet de les articuler de façon cohérente. Il aimait se comparer à Janus, dont un des visages regarde vers Moscou et l'autre vers Jérusalem. Mais ce qu'on oublie souvent c'est que le dieu romain avait deux visages mais *une seule tête* : marxisme et messianisme ne sont que les deux expressions – *Ausdrücke,* un des termes favoris de Benjamin – d'une seule pensée. », LÖWY Michael,*Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »,* p. 24 -25.

1601 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 445.

une réinterprétation de ce qui constitue le point de vue qui reflète son objet, et donc de ce qui réfléchit ce temps, ce dernier faisant apparaître une interprétation comme historique qui se constitue de *l'histoire vers le présent.* Croyances, inventions et hypothèses aident ainsi à *nommer*, à *redéfinir,* à *réactualiser* et à *rendre manifeste*, par la critique, ce qui peut se perdre à tout jamais pour l'histoire de l'homme, c'est-à-dire l'ampleur créatrice de l'expérience humaine. Cette réalité qui, dans les conditions présentes, tombe peu à peu dans une forme automatisée et nécessaire, et qui se pose comme l'effet d'une configuration irréfléchie de mécanismes sociaux. Le postulat de Benjamin naît d'un constat terrifiant et sans espoir, la vision infernale d'une catastrophe totalisante. Sans une transformation profonde de l'analyse historique, sans une refonte du concept d'histoire, et de l'expérience qui rend possible tout récit historique, l'homme ne peut que courir à sa perte à chaque seconde, s'oublier à jamais à chaque instant vécu d'une révolution entière du cadran des horloges.

La tâche de l'histoire du vrai matérialisme historique

Pour Michael Löwy, l'allégorie de l'automate, de la première thèse, fait référence non pas au « « vrai » matérialisme historique », mais à celui que les « idéologues de la II^e^ et III^e^ Internationale » nomment ainsi[1602]. Cependant un être vivant, un petit homme, siège au centre d'une machine, et il manie une poupée nommée matérialisme historique. Cet être vivant est central dans la constitution de toute possibilité d'une théorie du matérialisme historique. Cette présence pose comme première, la question de l'*applicabilité* de cette théorie, remettant en cause les formes actuelles d'un matérialisme historique mal appliqué. Il est donc question, pour Benjamin, d'analyser préalablement et de rendre manifestes, les conditions dans et par lesquelles, celui qui manie cet outillage conceptuel s'associe au concept. C'est dire qu'il s'agit de définir quelle est la position et le rôle de l'historien matérialiste et la manière dont l'histoire réfère, et apparaît, comme une histoire des sans-nom auxquels l'historien appartient. En somme il s'agit d'interroger la forme et le contenu de l'expérience de l'homme moderne sur laquelle reposent et l'application du concept d'histoire, et sa construction. Ainsi « expérience », « entendement raisonnable », « présence d'esprit » et « dialectique », doivent être analysés à partir d'une étude des conditions d'existence de ce petit être qu'est l'homme qui se cache au centre de l'outillage conceptuel lié à la définition du concept d'histoire[1603].

Dans une lettre adressée à Adorno, relevée par Löwy, Benjamin expose le dessein qui motive l'écriture des *Thèses*. Celles-ci s'affirment comme « 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 »[1604]. Ainsi que le souligne Löwy, les *Thèses* se veulent une

1602 LÖWY Michael,*Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 30.

1603 « À propos de la doctrine élémentaire du matérialisme historique. 1) Est objet de l'histoire de dont la connaissance s'accomplit comme sauvetage. 2) L'histoire se désagrège en images, et pas en histoires. 3) Chaque fois qu'un processus dialectique s'accomplit, nous avons affaire à une monade. 4) La présentation matérialiste de l'histoire comporte une critique immanente du concept de progrès. 5) Le matérialisme historique fonde sa démarche sur l'expérience, l'entendement raisonnable de l'homme, la présence d'esprit et la dialectique (À propos de la monade N 10 a, 3). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 11, 4]*, p. 494.

1604 « Je viens d'achever un certain nombre de thèses sur le concept d'histoire. Ces thèses s'attachent, d'une part, aux vues qui se trouvent ébauchées au chapitre I du "Fuchs". Elles doivent, d'autre part, servir comme armature théorique au deuxième essai sur Baudelaire. 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 que, à mon avis, démarquent si profondément même ceux des concepts d'histoire qui, en eux-mêmes, nous sont les plus proches et les plus familiers. » (*G.S.* I, 3, p. 1225). Lettre du 22 février 1940., in LÖWYMichael,*Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture*

refonte du concept d'histoire évacuant toute résidu de positivisme au sein de la théorie du matérialisme historique[1605]. Autant pour nous que pour Michael Löwy, l'intérêt de ce travail se trouve très exactement dans l'association très peu commune du matérialisme et de la théologie. Il s'agit, dira-t-il, d'une « association paradoxale »[1606]. L'expression de cette association transforme l'énonciation même du matérialisme historique en ce que Löwy appelle une « allégorie ironique », ainsi que dans première thèse nous rentrons dans un univers hors du commun. La combinatoire de ces deux éléments fait de la compréhension des *Thèses,* et de celle du concept d'histoire qu'elles tentent de définir, un chemin escarpé. Car en quoi la jonction efficiente du nain-automate-théologien-matérialiste est-elle une « allégorie ironique » ?

L'allégorie qui représente le matérialisme historique comme un nain caché à l'intérieur d'un automate, canular littéraire et historique, nous amène vers un questionnement sur ce que cette image ou allégorie désigne. Que veut faire apparaître Benjamin ? L'ironie de cette allégorie réside peut-être dans le fait que Benjamin cherche à neutraliser une certaine forme de discours à propos de l'utopie et du positivisme. L'on affirme alors qu'il s'agit de trouver par un dialogue avec le matérialisme historique une forme d'utopie qui soit à mesure d'homme. Car à cette machinerie théorique qui conçoit de manière nécessaire et « automatique » le « triomphe du socialisme »[1607] et le devenir humain, Benjamin tente d'opposer, une analyse *politique* qui s'affirme comme une double critique du progrès. Cette critique de l'idéologie du progrès vise autant le mécanisme social d'un capitalisme avancé, que celui d'un communisme dégénéré.

Ainsi que Marx l'affirme, la « *tâche de l'histoire* » est d'établir « la vérité de l'ici-bas »[1608]. Benjamin tente de suivre ce programme, en incluant, par le biais de l'analyse critique des productions culturelles, une forme théorique qui fait de la transformation de la « *critique de la théologie* en *critique de la politique »* de Marx, une critique de la politique qui nécessite une forme théologique pour réussir à mesurer l'étendue de la catastrophe qu'est devenu la « *critique de la politique* ». Pour Benjamin, c'est à travers un au-delà de la vérité totalement dissipé et disparu que la philosophie de l'histoire se sert de manière théorique de formes issues d'une pensée théologique hébraïque. Cette double jonction est opérée en vue de réussir à *peser* et donc à *penser* des formes d'expériences qui peuvent réussir à reconstruire un lien social.

L'hétérodoxie de la théorie benjaminienne ne cherche pas revéhiculer des formes pré-critiques et aliénées de la pensée, mais de faire tenir des principes matérialistes et dialectiques d'émancipation, à partir d'une pensée particulière du temps historique. La conception de cette temporalité est fortement inspirée de la théologie, et s'applique à la mise en place d'une théorie de l'interprétation qui permet une forme de lecture historique. Ainsi, ce qui peut être compris, chez Marx, comme une « critique du ciel » et qui se transforme en

---

des thèses « Sur le concept d'histoire », p. 21.

1605 *Ibid.*

1606 *Ibid.*, p. 28.

1607 « Aux yeux de Benjamin, le matérialisme historique devient, effectivement, entre leurs mains, une méthode qui perçoit l'histoire comme une sorte de machine conduisant « automatiquement » au triomphe du socialisme. Pour ce matérialisme mécanique, le développement des forces productives, le progrès économique, les « lois de l'histoire » mènent nécessairement à la crise finale du capitalisme et à la victoire du prolétariat (version communiste) ou aux formes qui transformeront graduellement la société (version social-démocrate). », *Ibid.*, p. 30.

1608 « C'est donc la *tâche de l'histoire*, une fois l'au-delà de la vérité disparu, d'établir la vérité de l'ici-bas. Et c'est tout d'abord la *tâche de la philosophie*, qui est au service de l'histoire, de démasquer l'aliénation de soi dans ses *formes profanes*, une fois démasquée la *forme sacrée* de l'aliénation de soi de l'homme. La critique du ciel se transforme ainsi en critique de la terre, la *critique de la religion* en *critique du droit*, la *critique de la théologie* en *critique de la politique.* », MARX Karl, *Philosophie*, *Pour une critique de la philosophie de Hegel*, p. 90-91.

une « critique de la terre », chez Benjamin, devient une *critique du ciel* qui se transforme en une critique de *l'infernal* et de la *catastrophe* qu'est devenue la seconde nature humaine. Pour Benjamin ce qui constitue la deuxième nature est une catastrophe totalisante s'engendrant elle-même, et devant laquelle il n'y a aucune voie d'issue sans une analyse qui cherche à rompre avec l'idéal du progrès. Pour se faire il faut du même coup retransformer la méthodologie historique à partir d'une forme interprétative et critique du temps historique, qui inclut la valeur de la présence et de l'expérience humaine, de sa mémoire et imagination, au centre de l'intérêt d'une histoire matérialiste comme réalisation d'une mémoire collective de l'émancipation.

Ainsi que le soulignera M. Löwy, et de la même manière qu'à travers l'analyse de Karl Korsch, Benjamin recherche par une redéfinition du concept d'histoire un « retour à Marx lui même »[1609]. À travers l'analyse de ce qui constitue le rêve de la société réifiée, Benjamin entame une « analyse de la conscience mythifiée et obscure à elle-même »[1610]. En d'autres termes Benjamin établit une analyse de la conscience réifiée, inhérente à la société moderne, via son propre produit culturel, en essayant de rendre manifestes les soubassements et présupposés de son idéologie. La redéfinition benjaminienne du concept d'histoire correspond, de la même manière que chez Marx, à une « réforme de la conscience » par la théorie du matérialisme historique. Il semble que Benjamin reprend l'ampleur de la proposition de Marx, de façon littérale, puisque à partir de l'affirmation selon laquelle « le monde possède depuis longtemps le rêve d'une chose et que, pour la posséder réellement, seule lui manque la conscience claire. » Benjamin entame une analyse de la double dimension du rêve, comme monde des aspirations émancipatrices profondes d'un être générique, ainsi que comme l'expression réelle de ses rapports aliénés. La pensée du réveil, qui est une dialectisation du rêve, n'est autre chose qu'une recherche autour des idéologies que recèle un monde désobjectivant, mais qui peut aussi exprimer des potentialités émancipatrices et utopiques.

b. 1. 1. Nécessité et histoire comme catastrophe

Il s'agit en somme de constituer un « matérialisme historique » qui repose non pas sur l'idéologie du « progrès », mais qui lui substitue le concept « d'actualisation »[1611]. Par là,

---

1609 « L'objectif de Benjamin est d'approfondir et de radicaliser l'opposition entre le marxisme et les philosophies bourgeoises de l'histoire, d'aiguiser son potentiel révolutionnaire et d'élever son contenu critique. C'est dans cet esprit qu'il définit, de façon tranchante l'ambition du projet des *Passages parisiens* : « on peut considérer aussi comme but méthodologiquement poursuivi dans ce travail la possibilité d'un matérialisme historique qui ait annihilé (*annihiliert*) en lui-même l'idée de progrès. C'est justement en s'opposant aux habitudes de la pensée bourgeoise que le matérialisme historique trouve ses sources ». Un tel programme n'impliquait pas un quelconque « révisionnisme », mais plutôt, comme Karl Korsch avait tenté de le faire dans son propre livre – une des principales références de Benjamin- un retour à Marx lui-même. », LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 17.

1610 « « Il nous faut donc prendre pour devise : réforme de la conscience, non par des dogmes, mais par l'analyse de la conscience mythifiée et obscure à elle-même, qu'elle apparaisse sous une forme religieuse ou politique. Il apparaîtra alors que le monde possède depuis longtemps le rêve d'une chose et que, pour la posséder réellement, seule lui manque la conscience claire. », Marx Karl, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften*, éd. Landshut et Mayer, Leipzig <1932>, I, p. 226-227 (Lettre de Marx à Ruge, Kreuzenach, septembre 1843)[*Correspondance, I, trad. franç.,* p. 300]. » in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5a, 1]*, p. 484.

1611 « On peut considérer qu'un des objectif 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. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 2]*, p. 477.

l'histoire n'est pas comprise comme une *addition nécessaire* d'événements, d'époques ou de moments, mais comme leur *évaluation critique*. Cette évaluation doit, du point de vue du matérialisme historique, correspondre à un projet politique émancipateur qui permet de les jauger. Marx définit la forme interprétative de ce qui constitue la recherche du matérialisme historique, comme une mise en perspective « des formes propres de la réalité existante » avec « son devoir-être et sa dimension finale »[1612]. Forme interprétative que Benjamin comprend comme constitution de l'objet historique à travers une époque « en elle-même, et comme préformation du but ultime de l'histoire ». L'analyse de ce qui constitue un moment historique, une époque ou encore un événement, est comprise à partir du moment *lui-même*, et « non pas en se référant au degré de développement qui vient immédiatement après ». Ceci signifie l'idée d'une mise en perspective, par la critique, de toute « forme de la conscience théorique et pratique », à travers le *projet* qu'il vise. Projet qui est celui de le constituer comme prototype de « sa destination finale » au sein de l'événement en lui-même, et qui fonde la première étape de la dynamique de *l'actualisation* liée au concept d'histoire Benjaminien.

Benjamin s'amuse souvent à utiliser l'image d'un kaléidoscope pour exprimer le changement de perspective interprétative qui s'opère à travers un matérialisme historique qui a « annihilé en lui l'idée de progrès »[1613]. La perspective ouverte, à travers l'analyse dialectique, par la catastrophe, est celle d'une pensée qui ne cherche plus à analyser les moments historiques de manière linéaire. La linéarité, la continuité et la progressivité de l'histoire ne font plus sens dans un cadre qui cherche à *évaluer* et *construire* les événements historiques. Les événements pour Benjamin, dans cette perspective, n'ont pas plus de sens et ne peuvent « pas plus élever de prétention sur le penseur que le kaléidoscope dans la main de l'enfant qui, chaque fois qu'on le tourne, détruit un ordre pour en faire naître un nouveau »[1614]. La rupture avec la linéarité du « cours du monde » signifie l'effacement de l'idée d'une *nécessité* en histoire.

Les événements doivent être évalués pour apparaître en tant qu'événements ou faits historiques. Cette évaluation c'est ce qui permet de les configurer. Benjamin développe une pensée de la catastrophe, et c'est à travers elle que prennent sens l'interprétation de la signification des événements. Les événements sont compris à travers la perspective qu'ils montrent en tant que *projet* matérialiste réalisé, ils sont donc intégrés au récit historique à travers *leur destination finale*. La catastrophe permet alors de mesurer cette *destination,* comme ce qui s'affirme contre elle, et donc comme victoire pour la classe dominée[1615]. Les

---

1612 « «« On peut donc rattacher la critique à toute forme de la conscience théorique et pratique, et dégager, des formes propres de la réalité existante, la réalité véritable comme son devoir-être et sa destination finale. », Karl Marx, *Der historische Materialismus. Die Frühschriften*, éd. Landshut et Mayer, Leipzig <1932>, I, p. 225 (Lettre de Marx à Ruge, Kreuzenach, septembre 1843 [Marx, Engels, *Correspondance,* I, trad.franç., p.299.]). Le point de départ dont Marx parle ici ne doit pas nécessairement correspondre au dernier degré connu du développement. Il peut se trouver à des époques depuis longtemps révolues dont il faut présenter le terme nécessaire et le but ultime, non pas en se référant au degré de développement qui vient immédiatement après, mais en elles-mêmes, et comme une préformation du but ultime de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 3]*, p. 483-384.

1613 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 2]*, p. 477.

1614 « Le cours de l'Histoire, tel qu'il se présente sous le concept de la catastrophe, ne peut pas plus élever de prétentions sur le penseur que le kaléidoscope dans la main de l'enfant qui, chaque fois qu'on le tourne, détruit un ordre pour en faire naître un nouveau. L'image a ses droits, de bonnes justifications. Les concepts de maîtres ont toujours été le miroir grâce auquel a pu naître l'image d'un « ordre ». – Le kaléidoscope doit être brisé. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 5*, p. 215.

1615 « De fait, si la domination de la bourgeoisie était un jour stabilisée – ce qui ne fut jamais le cas, et ne peut être –, les vicissitudes de l'histoire ne pourraient pas d'avantage intéresser le penseur que le kaléidoscope qui, dans la main de l'enfant, détruit, chaque fois qu'on le tourne, l'ordre ancien pour en composer un nouveau. De fait, les notions de la classe dominante

événements historiques pour une classe dominée sont les victoires contre la catastrophe de l'oubli, et l'affirmation d'un projet politique. Dans cette perspective la victoire des classes dominées ne repose pas sur la forme et les valeurs de la pensée des vainqueurs, qui pour elle constituent une destination au présent comme catastrophe. Ce que la tradition des vaincus peut considérer comme une victoire, doit alors répondre à une analyse des *origines* des biens culturels, une analyse des origines des faits, et de ce qu'ils véhiculent comme forme sociale, comme *destination*, et comme *but ultime de l'histoire* pour pouvoir les assimiler.

Dans l'essai intitulé *Édouard Fuchs, collectionneur et historien*[1616]*,* Benjamin s'attache à la destitution de la primauté de l'idée d'une nécessité de la linéarité de la compréhension historique. Pour ce faire, il s'appuie sur l'analyse de Engels à propos de l'illusion aveuglante inhérente à l'analyse historique qui consiste à croire dans une forme d'*autonomie* des différents faits, domaines et constructions historiques entre eux[1617]. De là, Benjamin conclut que Engels s'attaque à l'erreur qui consiste à « présenter de telles œuvres indépendamment de leur action sur les hommes et du processus de production à la fois intellectuel et économique dans lequel ils sont engagés »[1618]. La présentation matérialiste de l'histoire suppose que la méthode d'analyse de ce qui constitue toute *nouveauté* soit une étude qui inscrit la chose dans son rapport avec « le processus de production » duquel elle émane et qu'elle engendre à son tour. Ce lien est ici aussi bien compris dans son rapport avec l'« action » qu'elle engendre « sur les hommes », qu'à travers sa relation étroite avec le « processus de production » dans lequel les hommes « sont engagés ». Pour Benjamin, Engels rompt ainsi avec la nécessité de la croyance dans un progrès linéaire appliqué à l'histoire, en tant qu'enchaînement automatique de faits.

Une analyse radicale et la réalité du produit culturel

Marx annonce la fin de la philosophie, en réglant la focalisation de l'objectif de la philosophie sur l'objet historique. Cette fin est alors le début de la philosophie sociale, et donc le début d'une philosophie qui ne prend plus pour objet l'Esprit abstrait, mais la concrétude des conditions matérielles d'existence de l'homme et sa réalisation. Il opère donc un double mouvement d'ajustement optique de la philosophie ; autant celui de l'*objet étudié*, l'homme, que celui du sens de l'étude de cet objet, l'intérêt de cette recherche, c'est-à-dire la *finalité de la recherche,* le bonheur comme réalisation de l'être générique. L'étude matérialiste prend pour objet le monde réel avec des faits et des hommes, des rues et des usines, rompant avec l'abstraction inhérente à l'Esprit absolu, à la substance, et à la conscience de soi de l'esprit. Marx cherche un passage du religieux, ou encore du

---

ont toujours été les miroirs grâce auxquels l'image d'un « ordre » pouvait naître. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 61a, 2]*, p. 353.

1616 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Eduard Fuchs, collectionneur et historien* (1937)*,* Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000.

1617 « C'est avant tout cette apparence d'une histoire autonome des constitutions, des systèmes juridiques, des représentations idéologiques dans chaque domaine particulier, qui aveugle la plupart des gens. », [Cité par Gustav Mayer, *Friedrich Engels. Eine Biographie, t. II : Friedrich Engels und der Arneiterbewegung in Europa,* Berlin, [Springer,] 1920, p. 450 sq. [Lettre du 14 juillet 1893 de Friedrich Engels à Franz Mehring]] in BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Eduard Fuchs, collectionneur et historien,* Paris, Gallimard, Folio/essais, 2000, p. 172-173.

1618 « Engels s'oppose à deux choses ; à l'habitude qui consiste, dans l'histoire des idées, à présenter un dogme nouveau comme le « développement » d'un dogme antérieur, une nouvelle école littéraire comme la « réaction » à une école antérieure, un nouveau style comme le « dépassement » d'un style plus ancien ; mais implicitement, il s'oppose de toute évidence aussi à l'usage qui consiste à présenter de telles œuvres indépendamment de leur action sur les hommes et du processus de production à la fois intellectuel et économique dans lequel ils sont engagés. Du même coup, l'histoire des idées, en tant qu'histoire des constitutions politiques ou des sciences de la nature, de la religion ou de l'art, est détruite. », *Ibid.*, p. 173.

théologique, au théorico-pratique. Il cherche à passer de la croyance au faire, de l'abstrait au concret. Il cherche en somme une méthode et une analyse qui permettent de passer de l'acceptation aveugle et aveuglante d'un au-delà salvateur, à un construire l'ici-bas.

Cette recherche théorique et pratique prend place à travers l'élaboration d'un outillage théorique qui a pour but d'accorder aux hommes une compréhension claire du monde qu'ils habitent et construisent. Cette théorie-pratique s'affirme dans le but d'un choix d'existentiel social ou encore de forme de mode de vie, en somme un choix politique, qui est celui du cours de l'histoire, à travers l'idéal d'une existence humaine digne, et donc comme réalisation d'une utopie. Toute analyse matérialiste pose donc son point de départ sur les racines du réel. Avec Marx la tâche de la philosophie se voit donc reformulée à travers le prisme de l'histoire, et à son tour l'importance de l'histoire apparaît comme étant au service de la réalisation des hommes comme tâche politique.

Préhistoire et fortune des œuvres

Marx affirme que les hommes produisent des moyens d'existence face à la nature, et par là même transforment la nature. Ainsi la production des moyens est l'expression du mode de vie des hommes. La forme de production d'un monde est alors l'expression de ce même monde. Dans cette optique l'existence des hommes est définie donc par le biais des moyens qu'ils utilisent et créent pour exister. L'analyse critique des moyens de production vise donc à faire surgir à travers eux la figure de l'homme qui s'y cache, et de le délivrer de ce qui à travers ces mêmes moyens les asservit. La proposition de Benjamin vise à analyser et à intégrer au sein du matérialisme historique une archéologie des origines des formes de pensée inhérentes aux modes de reproduction, et de survivance des produits culturels, comme forme d'héritage culturel de ces mêmes processus de production.

Benjamin reprend au sein de sa redéfinition du concept d'histoire matérialiste l'idée propre à Engels d'une rupture avec l'illusion d'une *nécessité* dans l'enchaînement automatique des faits qui constituent l'histoire. À partir de là, Benjamin inclut au sein de son analyse de l'héritage culturel une réflexion autour de la double forme de survivance des œuvres. L'idée sous-jacente à cette analyse repose sur une compréhension de l'histoire comme une totalité ouverte. Totalité dans laquelle il a une perméabilité entre les différents domaines qui composent la connaissance des œuvres et les œuvres[1619]. Non seulement il supprime l'apparence illusoire d'une *autonomie* entre les différents domaines, mais il annule aussi l'idée des domaines clos et séparés du processus total duquel ils émanent. Par conséquent, l'étude historique des produits culturels s'effectue à travers une *intégration* des œuvres à « leur préhistoire et [à] leur fortune » toujours en rapport avec leur domaine[1620]. L'histoire du parcours d'une production culturelle dépend alors de la manière dont elle survit, et de la manière dont elle est accueillie. La *fortune* et la *préhistoire* d'une œuvre font apparaître la survie de la « fonction » de l'œuvre au-delà de la vie du « créateur » et de ses « intentions »[1621]. La « fonction » de l'œuvre est alors comprise à travers son « influence »,

1619 « Mais la force explosive de cette pensée qu'Engels a mûrie en lui pendant un demi siècle, va bien plus loin. Elle remet en cause la clôture même de ces domaines et de leurs œuvres. », *Ibid.,* p. 173-174.
1620 « Ainsi, elle remet en cause, en ce qui concerne l'art, la clôture de celui-ci et celle des œuvres que son concept prétend comprendre. Pour celui qui s'occupe d'elles en dialecticien historique, ces œuvres intègrent leur préhistoire et leur fortune – une fortune en vertu de laquelle leur préhistoire se relève être elle aussi soumise à d'incessants changements. », *Ibid.,* p.174.
1621 « Elles lui apprennent comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur et de s'émanciper de ses intentions ; comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre, mais aussi avec l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous. », *Ibid*.

faisant apparaître comment l'appréciation d'une œuvre par ses contemporains est liée à sa survie. Benjamin met l'accent sur le fait que toute survie des œuvres est associée à « l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous ». La survie du produit culturel dépend alors de la manière dont ses contemporains apprécient celui-ci.

Pour Benjamin « l'inquiétude » se fait le propre « de toute approche historique digne d'être appelée dialectique »[1622]. Alors le nain qui siège dans les mécanismes et rouages du matérialisme historique est lui aussi soumis à cette *inquiétude*, qui est la même qui anime le travail de l'ange de l'histoire de la IX^{ème} thèse. Le tenant du matérialisme qu'est le « chercheur », doit se familiariser avec une attitude particulière « à l'égard de son objet ». Cette attitude est non pas une attention « contemplative », qui n'interroge son objet que à travers ce qu'il lui donne à voir. Mais l'objet doit être compris à travers sa configuration historique. L'objet étudié en tant que « fragment de passé », est mis en lien avec une conception particulière du « présent ».

Il s'agit d'évaluer l'objet du passé à partir de la « constellation critique » qu'il forme avec le présent. Ce qui ne constitue en rien une nécessité, car l'objet, du point de vue du matérialisme historique, est une construction, et non pas une contemplation muette devant un *en soi* historique[1623]. Ce qui rend saisissable l'idée selon laquelle, sans une analyse qui montre à travers une *configuration critique*, c'est-à-dire qui montre le *but ultime* auquel l'événement fait référence, dans ce qui se révèle de l'objet du passé, dans son lien avec le présent, une « image irrécupérable du passé [...] risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle ». Car seul le présent permet à une « image du passé » de laisser saisir en elle, à travers une « constellation critique », et donc par une évaluation de ses origines, ce qui en elle est historique. Cette c*onstellation* montre son lien avec la théorie de l'*achèvement,* entendu comme ce qui clôt l'événement, ainsi que comme ce qui en elle figure « la préformation du but ultime » de l'histoire du passé[1624]. Ce qui à son tour permet de faire apparaître une image du présent à partir de celle du passé de manière critique.

Renoncer à la contemplation

> Korsch cite le *Novum organum* de Bacon : « '*Recte enim veritas temporis filia dicitur non auctoritatis'* (Car on a raison de dire que la vérité est fille du temps et non de l'autorité.) Il fondait ainsi, sur cette autorité de toutes les autorités, le *Temps*, la supériorité de la science nouvelle, enfin émancipée, face aux principes dogmatiques de la science médiévale ».[1625]

Le changement de point de vue que constitue la *renonciation* à l'attitude contemplative inhérente à l'historiographie classique, « l'historisme », rappelle les propos de

1622 « Gœthe a signifié cela, de façon voilée comme souvent, lorsque parlant de Shakespeare avec le chancelier von Müller, il dit : « Tout ce qui a fait un gros effet ne peut plus, à proprement parler, être apprécié. ». Aucun propos ne serait mieux à même de susciter l'inquiétude qui est le commencement de toute approche historique digne d'être appelée dialectique. Inquiétude à propos de l'exigence, à laquelle le chercheur doit se soumettre, d'abandonner l'attitude sereine, contemplative, à l'égard de son objet, pour prendre conscience de la constellation critique dans laquelle tel fragment de passé entre avec tel présent. », *Ibid.,* p. 174-175.

1623 « « La vérité n'a pas de jambes pour s'enfuir devant nous » – ce mot, qui est de Gottfried Keller, désigne, dans la conception historiciste de l'histoire, l'endroit exact où le matérialisme historique enfonce son coin. 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. », *Ibid.,* p. 175.

1624 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5, 3]*, p. 484.

1625 KORSCH, Karl, *Karl Marx,* trad. franç. S. Bricianer, Paris, Champ Libre 1971, p. 90, in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 18, 1]*,, p. 504.

la XVIIème thèse *Sur le concept d'histoire*[1626] et la perspective de la *révolution copernicienne* de l'objet historique. La recherche de l'historien matérialiste répond à un principe de « construction »[1627]. Ce principe repose essentiellement sur une temporalité différente de celle dans laquelle prend place l'étude historique de l'historiographie. L'historien matérialiste cherche à « recueillir et à conserver » la temporalité qui détermine ses objets. Pour ce faire, il construit une temporalité qui correspond à ses objets en tant qu'ils sont « une époque, une vie, une œuvre déterminées ». Renoncer à l'attitude contemplative signifie construire un objet historique. La construction de l'objet historique que propose Benjamin est une rupture avec une temporalité « chosifiée », qui en tant que telle est un temps qui prend l'objet historique comme objet de contemplation, c'est-à-dire sans interroger son objet le prenant en tant que tel déjà comme un objet historique. Cette temporalité factuelle est un temps vide, ou évidé, et qui correspond à celui d'une « continuité historique ». Ce qui signifie que construire un objet historique, construire sa temporalité, revient à rompre avec la temporalité de la continuité.

L'historien matérialiste cherche à « isoler » dans l'objet factuel des expériences particulières[1628]. Ces expériences comprises à partir d'une *continuité temporelle brisée*, permettent d'isoler une « époque donnée ». Au sein d'une époque qui apparaît comme brisée, est isolée « une vie individuelle » et d'une vie est alors isolée une œuvre. À partir d'une totalité brisée, l'historien matérialiste recueille des fragments de l'image du passé d'une époque. Le fragment du passé est construit en vue de refléter l'image de l'entièreté de la mosaïque qu'est l'histoire, son but apparaît comme référant une *totalité*. L'historien construit une temporalité inhérente aux objets qu'il étudie ce qui lui permet, en retour, à travers la configuration critique qu'ils forment, de « conserver » et « recueillir » les traces particulières qui représentent « *dans* » les productions culturelles particulières « le cours entier de l'histoire », le but apparaissant comme comme *finalité*.

L'historien remonte des détails jusqu'à la totalité que représente l'histoire, et de cette totalité à sa finalité comme origine. Dans une note, Benjamin ajoute, que l'expérience qui naît à partir de la perspective constructiviste de l'objet de la dialectique, nous concerne « originellement »[1629], c'est-à-dire qu'elle est apparentée de façon *originaire* à l'historien. Mais aussi, de façon plus large, toute construction est apparentée au point de vue à partir duquel sont réunis « les faits accumulés ». Cette perspective fait ressortir, pour Benjamin, une définition de l'origine comme étant en lien avec sa « pré- et post-histoire ». L'origine n'est pas une dimension qui s'offre, chez Benjamin, à travers une contemplation mais à travers une construction critique.

1626 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, p. 441-442.

1627 « Plus on médite les phrases d'Engels, plus on voit clairement que tout exposé dialectique de l'histoire a un prix : il faut renoncer à la contemplation, caractéristique de l'historisme. L'historien matérialiste est obligé d'abandonner l'élément épique de l'histoire. Celle-ci devient pour lui un objet de construction dont le lieu n'est pas le temps vide, mais une époque, une vie, une œuvre déterminées. Il fait éclater la « continuité historique » chosifiée pour y isoler une époque donnée, une époque pour y isoler une vie individuelle, l'œuvre d'une vie pour y isoler une œuvre donnée. Mais, grâce à cette construction, il réussit à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Eduard Fuchs, collectionneur et historien*, p. 175.

1628 *Ibid.*

1629 « Au sein des faits accumulés, la construction dialectique fait ressortir les aspects qui, dans l'expérience historique, nous concernent originellement. « L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'expérience nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle […] touche à sa pré- et post-histoire. » (Walter Benjamin, *O.D.B.A.* [N.d.T. : trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43 *sq.*]). », *Ibid.*

b. 1. 2. Image éternelle et constellation critique

La différence entre l'« historisme » et le « matérialisme historique » est alors rendue manifeste par la spécificité de leurs objets respectifs[1630]. Si l'historisme présente son objet à travers « l'image éternelle du passé », sans questionner ce dernier, le matérialisme historique construit son objet comme une *constellation critique,* et à travers elle son objet s'affirme comme une « expérience chaque fois particulière » avec le passé. La constellation critique dans ce sens se présente comme une « expérience unique » avec le passé. Ce n'est qu'en tant que construction, et donc comme une « substitution de l'élément constructif à l'élément épique » que l'objet historique en tant qu'expérience particulière avec le passé est possible.

Une seconde vie, l'histoire de la réception des œuvres

> Le matérialisme historique conçoit la compréhension historique comme une seconde vie de ce qui a été compris et dont les pulsations sont sensibles jusque dans le présent.[1631]

Benjamin définit le but à atteindre pour le matérialisme historique comme celui d'un appareil théorique, ou un outil de construction, qui vise à « mettre en œuvre l'expérience historique »[1632]. En d'autres termes, il vise une construction de son objet comme une configuration de passé et de présent, en tant qu'interprétation toujours unique. Mais si bien le passé est interprété par lui-même à travers une perspective du devoir être, il tend en même temps à permettre une interprétation du présent à partir de cette expérience du passé. La constellation critique qui permet de constituer l'objet historique comme expérience particulière, est alors toujours à renouveler. Ce renouvellement continuel de l'interprétation s'effectue à travers une nouvelle image du passé, et qui en retour permet de réévaluer à chaque fois l'image du présent. L'image du présent, selon le même principe constructif, est aussi une constellation critique, une expérience particulière et toujours unique. Dans la section des *Apories et paralipomènes* des thèses *sur le concept d'histoire*, cette « adresse » qu'est l'image du présent, comme expérience et construction, est avant tout une temporalité de l'affirmation, par l'action, de la classe historique des opprimés. L'image qui est ainsi construite, en tant qu'affirmation du point de vue des opprimés par l'action de celui-ci, apparaît comme une « conscience du présent qui fait éclater la continuité historique ».

Ce qui nous ramène à ce que conclue Benjamin à la fin du premier chapitre de l'essai sur Édouard Fuchs. Conclusion qui s'exprime comme la problématique à laquelle tentent de répondre les *Thèses* quelques années plus tard. Il s'agit d'inclure, au sein de la question de la construction de l'objet historique, une dimension « nouvelle et critique » de la « réception »[1633]. La question de la « réception » des œuvres est posée, non pas à travers ce que Benjamin considère être encore une « représentation ancienne, dogmatique, naïve de la

1630 « L'historisme présente l'image éternelle du passé, le matérialisme historique une expérience chaque fois particulière avec lui, expérience unique. Il s'avère que la substitution de l'élément constructif à l'élément épique est une condition de cette expérience. Elle libère les forces immenses qu'enchaîne le « Il était une fois » de l'historisme. », *Ibid.,* p. 175-176.
1631 *Ibid*., p. 176.
1632 « Mettre en œuvre l'expérience de l'histoire qui, pour chaque présent, est une expérience originelle – telle est la tâche du matérialisme historique. Il s'adresse à une conscience du présent qui fait éclater la continuité de l'histoire. », *Ibid.*
1633 *Ibid.*

réception »[1634], mais elle est posée à travers une reconsidération de la valeur des productions culturelles. La valeur de produits culturels apparaît via une histoire matérialiste et dialectique de la réception, qui doit prendre en considération la « teneur historique prosaïque » des œuvres[1635].

Pour Benjamin, Fuchs tient à une analyse de la *réception* de l'œuvre qui s'effectue par l'analyse de « l'accueil qu'elle a trouvé auprès de ses contemporains »[1636]. Pour Benjamin ceci affirme le projet d'une étude matérialiste de l'histoire des œuvres seulement à travers l'histoire de leur réception, et cette dernière est entendue seulement par le phénomène visible du « succès […] ou de son absence »[1637]. Benjamin suggère alors qu'il faut, pour réussir à interroger véritablement la valeur de la réception des œuvres, intégrer cette question de manière plus large dans celle d'un interprétation dialectique qui vise à comprendre « *la signification d'une histoire de la réception* »[1638]. Pour Benjamin, au delà du phénomène historique de l'œuvre, s'ouvre l'horizon de ses propres « significations » historiques. Cet horizon peut, en retour, aider à saisir plus amplement et plus précisément la question de la réception, et celle des niveaux de connaissance atteints par le matérialisme historique.

Benjamin considère alors l'idée d'*actualisation* comme essentielle à la « compréhension historique » que permet le matérialisme historique[1639]. Toute actualisation repose sur la valeur de la réception, entendue comme moyen par lequel l'on peut étudier la teneur historique de l'œuvre. Pour Benjamin la « teneur historique d'une œuvre d'art » dépend de sa « teneur historique prosaïque »[1640]. Ce qui signifie que la manière dont l'histoire de la réception de l'œuvre fait apparaître celle-ci, autant par rapport aux raisons de son succès qu'à celui de son défaut, formule en retour « la signification d'une histoire de la réception »[1641]. L'inclusion dans la construction de l'objet historique qu'est l'œuvre d'art, comme production culturelle, doit être effectuée à travers la constellation critique qu'elle permet de saisir et qui permet de la saisir en retour comme le reflet d'une *histoire matérialiste de la réception*.

Benjamin va plus loin, et affirme que cette solution, donne en retour le niveau d'avancement de la méthodologie historique que constitue le matérialisme historique[1642]. Car réussir à donner une « solution à cette question » permet aussi de saisir « un critère du niveau atteint par le matérialisme historique ». Une étude de l'histoire de la réception des œuvres, signifie non seulement une étude de l'œuvre et de ses différentes apparitions dans l'histoire, mais avant tout une étude de l'évolution des modes de production et de reproduction de l'expérience, à travers une histoire des transformations des modes de productions des conditions économiques d'existence. La redéfinition benjaminienne du concept d'histoire, fait apparaître l'importance de l'analyse de l*'histoire des transformations de l'expérience* et des modes perceptifs, ainsi que la transformation des traditions, et des méthodes de

1634 *Ibid.*

1635 *Ibid.*, p. 177

1636 « La première se résume à l'affirmation que devrait être déterminant, pour notre lecture d'une œuvre, l'accueil qu'elle a trouvé auprès de ses contemporains. C'est là le pendant exact de la formule de Ranke : « Comment les choses se sont réellement passées », « seule question », selon lui qui importe vraiment. », *Ibid.,* p. 176.

1637 « Fuchs se plaint que l'histoire de l'art ne pose pas la question du succès. « Cette omission est […] une carence de toute notre […] étude de l'art… Pourtant, la mise au jour des véritables causes du succès plus ou moins grand d'un artiste, de la durée de son succès ou de son absence, me semble être l'un des problèmes les plus importants […] concernant l'art. ». », *Ibid.*

1638 « À côté de cela, on trouve, sans médiation, la conscience dialectique, ouvrant l'horizon le plus large, de la signification d'une histoire de la réception. », *Ibid.* Nous soulignons.

1639 *Ibid.*

1640 *Ibid.,* p. 177.

1641 *Ibid.*, p. 176.

1642 « La solution à cette question fournit un critère du niveau atteint par le matérialisme historique. Mais ce fait n'autorise pas à en escamoter un autre : que cette solution se fait toujours attendre. », *Ibid,* p. 177.

transmission et d'actualisation.

La redéfinition du concept d'histoire répond par là au besoin, pour le matérialisme historique, de saisir « l'horizon le plus large, de la signification d'une histoire de la réception »[1643]. Une telle tâche ne peut être accomplie que si la « teneur prosaïque de l'œuvre [est] atteinte par la connaissance dialectique »[1644]. Ce qui signifie que la construction de l'objet historique, à travers le prisme d'une histoire de la réception doit aussi comprendre au sein du récit historique les moments d'oubli et de disparition de fait et d'œuvres, et ce qu'ils signifient comme transformation. En vue de considérer le concept d'histoire, à travers une analyse des transformations, au sein ce qui constitue la réception, il ne peut donc être question que de ce qui seul apparaît, mais aussi de ce qui disparaît et se transforme au cours du temps, et des causes historiques qui déterminent de tels phénomènes. Il doit donc aussi interroger la dimension des différentes traditions et modes de transmission ainsi que leurs origines et soubassements.

Si « [l]e matérialisme historique conçoit la compréhension historique comme une seconde vie de ce qui a été compris et dont les pulsations sont sensibles jusque dans le présent »[1645]; alors il doit être aussi une compréhension historique de ce qui à été oublié, mis de côté, et transformé au cours de ses actualisations successives. Le matérialisme historique est alors entendu comme une méthode qui rend intelligibles les phénomènes de transformation et d'évaluation de ces transformations au cours du temps. La théorie de l'art peut alors profiter d'une conscience dialectique de la signification des transformations de la faculté de réception, mais plus largement le matérialisme historique dépend d'une telle compréhension pour continuer à comprendre les différents domaines d'expérience humaine auquel il s'applique. Une étude de l'histoire de la réception permet une étude de la valeur des produits culturels, et de leur importance. Ce qui permet à son tour d'évaluer plus amplement le phénomène historique constituant des époques, et leurs transformations. Inclure une telle étude signifie en retour intégrer la question de la réception à la question de la culture, au sens large, jusqu'à celle de l'histoire et des traditions. Ce qui signifie qu'il faut faire intégrer la dimension historique dans celle de la culture, et la dimension culturelle dans celle de la réception.

b. 2. Un matérialisme habité : Le Rêve du Nain

L'hypothèse émise par Benjamin,- d'un nain caché à l'intérieur de l'automate, et donc d'une *présence* au sein de l'appareil théorique, transforme la valeur de l'allégorie du Turc mécanique, qui représente le matérialisme historique. L'allégorie qu'est la figure de cette « autre poupée »[1646], cette poupée de substitution, nous plonge d'emblée dans une réflexion sur le statut du *présent* et de la *présence* humaine dans l'histoire. La définition de la tache à accomplir par le matérialisme historique doit inclure, dans la construction qu'est son objet, la présence humaine. Par là le matérialisme historique, en tant que système de pensée dialectique se recouvre d'un but nouveau, qui est celui de faire apparaître l'unique. Ce matérialisme historique *habité* en cachette par un corps et un esprit humain, ouvre le dialogue avec l'acte de construction qu'est l'histoire entendue comme mémoire, renouant

1643 *Ibid.*, p. 176.
1644 « Il faut, au contraire, admettre sans fausse pudeur que l'on a rarement réussi à saisir la teneur historique d'une œuvre d'art, de façon à ce qu'elle gagne en transparence en tant qu'*œuvre d'art*. Toute tentative d'approche d'une œuvre d'art restera vaine, tant que sa teneur historique prosaïque n'est pas atteinte par la connaissance dialectique. », *Ibid.*
1645 *Ibid,* p. 176.
1646 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 432.

avec la dimension des souhaits, et obligeant à réintégrer en elle la question de l'expérience humaine et de l'expérience collective. Un homme siège dans la machine, silencieux et réel, il est le seul à manier les câbles qui animent la poupée matérialiste. Les thèses commencent avec l'allégorie du Nain, et nous plongent dans une lecture qui a pour soubassement théorique celui de la *présence* au sein d'une théorie de l'histoire. Cette existence manifeste semble déterminer tout les termes de l'étude du matérialisme historique, et nous inviter à *l'intérieur* d'une machine littéralement en délire. Nous comprendrons donc les thèses *Sur le concept d'histoire* à partir d'une lecture qui est celle du *Rêve du Nain*.

Notons que la présence de la théologie, dans la première des thèses, se donne essentiellement à travers l'allégorie d'un petit être humain. Le matérialisme historique ne peut garantir une victoire, selon Benjamin, et donc ne peut garantir une certaine efficacité, voir même un intérêt, que à partir d'une *présence* et d'un *effort* humain animant l'appareil. Tout porte à croire que Benjamin dresse le portrait d'une théorie de l'histoire qui ne peut se passer de la présence humaine, comprise comme une existence hautement atteinte et déformée. Le travail du nain à la machine n'est pas celui d'un travailleur d'usine, il est plus proche d'un travail artisanal, celui d'un être qui anime des outils manuels. Les mains du nain animent les mains de l'automate à l'aide de fils. Ici « l'artisan de la connaissance historique »[1647] qu'est le nain est une présence dont l'outillage fait appel au domaine du théologique. Est-ce, paradoxalement, cette *présence humaine* qui fonde l'origine du théologique dans les thèses ?

b. 2. 1. Un matérialisme théologique

Un théologien dans une boite à échecs : Se mesurer à n'importe quel adversaire

> Elle n'aura aucun adversaire à craindre si elle s'assure les services de la théologie, cette vieille ratatinée et mal famée qui n'a sûrement rien de mieux à faire que de se nicher où personne ne la soupçonnera.[1648]

La figure de l'automate, comme machinerie infaillible, fait appel à la croyance très marquée au XIX^{ème} siècle d'une suprématie de la science et du progrès, mais aussi à l'appareil idéologique qui s'est substitué au matérialisme historique. Ici cet appareil théorique se voit redoublé et remis en question par la présence humaine et celle de la théologie. Dans la proposition que fait Benjamin ce n'est que si le matérialisme historique « s'assure les services de la théologie » qu'il « n'aura aucun adversaire à craindre ». Ainsi que cela est souligné par plusieurs commentateurs, matérialisme historique et théologie ne peuvent être séparées dans la théorie benjaminienne de l'histoire[1649]. Pourquoi la caractéristique de pouvoir se mesurer à n'importe quel adversaire repose-t-elle sur le fait qu'elle prenne à son service la théologie que l'on prie de se dissimuler ?

M. Löwy remarque l'importance du fait qu'« [i]l faut prendre au sérieux l'idée que la

1647 *Ibid.*, p. 439.

1648 *Ibid.*, p. 432.

1649 « Il est ainsi délicat, pour ne pas dire impossible, de séparer le contenu théologique, en isolant dans l'argumentation du versant « anarchiste » vers lequel pencherait l'auteur. D'une part, le joueur d'échecs – l'automate que Johan Nepomuk Maetzel avait exhibé aux États-Unis, entre 1829 et 1830, qui à servi de modèle à Edgar Poe et à Benjamin dans le paragraphe I – n'incarne le matérialisme historique qu'à condition d'être actionné pas l'*ancilla theologiae*, cette « vieille ratatinée et malfamée », ressemblant à s'y méprendre à celle que décrit Péguy sous les traits de Clio. D'autre part, Benjamin dit bien que la théologie serait « au service » du premier, rappelle Tiedemann (l'expression française « s'assurer les services de » apportant tout de même une nuance à cette soumission). Si la théologie est figurée sous le type du « nain », on ne doit pas conclure que la science théologique est « naine », ou défigurée, mais qu'elle s'est dissimulée dans l'« appareil philosophique » qui nous est décrit. », MONNOYER, Jean-Maurice, in *Notice* in *Ibid.*, p. 427-428.

théologie est « au service » du matérialisme »[1650], replaçant par là l'intérêt de la théologie dans l'économie de la théorie liée au concept d'histoire. Dans cette perspective la théologie n'est pas comprise en tant que logos autorisant « la contemplation ineffable des vérités éternelles », ni non plus comme « réflexion sur la nature de l'Être divin ». La théologie, pour Benjamin, a une valeur de formulation, elle structure la valeur eschatologique de l'interprétation de l'histoire, son but ultime. La valeur de cette finalité apparaît comme une vérité première. Car, ainsi que le souligne M. Löwy, la théologie, chez Benjamin, permet à la théorie de l'histoire d'être « au service de la lutte des opprimés ».

Löwy caractérise la fonction de la théologie au sein du matérialisme historique de Benjamin, comme ce qui joue pour la théorie un rôle *vivificateur*. La théologie opère une « activation spirituelle » manquante au matérialisme historique, en *rétablissant* en lui « la force explosive, messianique » et « révolutionnaire » de celui-ci. Cela dit, la forme mécanique de l'appareil, ne correspond pas seulement à celui d'un « misérable automate » mais relève aussi d'un outillage critique et analytique nécessaire à toute théorisation historique. Les « épigones » du matérialisme historique, qui effacent toute présence humaine de celui-ci, toute dimension liée à l'*effort,* et donc à l'expérience, et à la réflexion*,* congédient le but de la théorie matérialiste de l'histoire. Cet oubli a pour effet de détruire une partie de la machinerie théorique qui cherche cependant à servir des finalités émancipatrices. Cette machinerie évidée de sens est ici reformulée à travers un usage de la théologie qui permet de faire renaître l'importance de la théorie matérialiste, tout en rétablissant l'importance de l'outillage théorique sur lequel elle repose.

Que signifie pour ce nain de réussir à *gagner la partie* ? À cette question M. Löwy apporte une réponse double[1651]. D'une manière large il s'agit de parvenir à une redéfinition du concept d'histoire qui permet d'évaluer correctement l'histoire, interprétation qui se fait essentiellement « contre la vision de l'histoire des oppresseurs ». Et d'un autre côte gagner la partie signifie aussi réussir à renverser « l'ennemi historique lui-même ». Par cette double caractérisation de la partie qui se joue dans les thèses, « théorie » et « pratique » sont indissociables. Dans cette partie « se joue l'avenir de l'humanité », et l'ennemi de celle-ci est non seulement l'idéologie du fascisme, mais aussi l'appareil idéologique inefficace du matérialisme dialectique de la IIe et IIIe internationale. Dans un sens plus large encore l'acception de l'ennemi semble s'étendre sur toute forme idéologique qui efface les capacités créatives humaines, s'appliquant sut toute conception dérivée de l'idéologie du progrès. Il s'agit alors d'associer à « cette poupée sans âme », qu'est devenu le matérialisme dialectique, la dimension de l'âme humaine, qui apparaît comme relative au domaine du théologique sécularisé comme présence d'esprit.

1650 « Il faut prendre au sérieux l'idée que la théologie est « au service » du matérialisme – formule qui inverse la traditionnelle définition scolastique de la philosophie comme *ancilla theologiae* (servante de la théologie). La théologie pour Benjamin n'est pas un but en soi, elle ne vise pas la contemplation ineffable des vérités éternelles, et encore moins, comme pourrait le faire croire l'étymologie, la réflexion sur la nature de l'Être divin : elle est au service de la lutte des opprimés. Plus précisément, elle doit servir à rétablir la force explosive, messianique, révolutionnaire, du matérialisme historique – réduit à un misérable automate par ses épigones. Le matérialisme historique dont se réclame Benjamin dans les thèses suivantes est celui qui résulte de cette vivification, de cette activation spirituelle par la théologie. », LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 32-33.

1651 « « Gagner la partie » à ici un double sens : *a*) interpréter correctement l'histoire, lutter contre la vision de l'histoire des oppresseurs. *b*) vaincre l'ennemi historique lui-même, les classes dominantes en 1940 : le fascisme. Les deux sens sont pour Benjamin intimement liés, dans l'unité indissoluble de la théorie et de la pratique : sans une interprétation correcte de l'histoire, il est difficile, si non impossible, de lutter efficacement contre le fascisme. La défaite du mouvement ouvrier marxiste – en Allemagne, en Autriche, en Espagne, en France – face au fascisme démontre l'incapacité de cette poupée sans âme, de cet automate vide de sens, de « gagner la partie » – une partie où se joue l'avenir de l'humanité. », *Ibid.*, p. 30.

De l'âme humaine

Au sujet de « l'âme humaine », relative au domaine messianique séculier des *Thèses*, nous pouvons faire un parallèle avec un extrait de l'essai de Benjamin sur Kafka intitulé *Lors de la construction de la Muraille de Chine*[1652]. Dans cet extrait apparaît une conception messianique de la compréhension de l'œuvre de Kafka qui rappelle ce « rendez-vous mystérieux entre générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes »[1653] de la deuxième thèse. L'on voit s'affirmer peu à peu, chez Benjamin, l'importance de l'utilisation séculière du messianique, et plus largement la valeur messianique de la présence du nain. De la même manière que Benjamin se sert de la dynamique inhérente à l'histoire talmudique et à sa réception, pour l'appliquer à Kafka, et dont il en *déplace «* légèrement l'accent » pour saisir la spécificité de l'œuvre[1654] ; il faut déplacer, chez Benjamin, légèrement l'accent de l'utilisation du messianique pour réussir à se trouver à l'épicentre centre du paysage théorique benjaminien.

Tout comme l'homme kafkaïen est un « un étranger, un exilé, qui ne sait rien des lois qui unissent ce corps à des lois supérieures et plus vastes », l'homme moderne des *Thèses* est lui aussi un « étranger, un exilé »[1655]. L'homme de la modernité est séparé de son corps social, et pour lui il n'y a non plus aucune théorie qui puisse lui permette de comprendre les « lois qui unissent ce corps à des ordres supérieures et plus vastes ». Rien ne lui permet de saisir de quelle manière il en est lié ou séparé à celui-ci. À travers ces affirmations l'on peut apprécier que la présence du nain de la première thèse est lisible par une reprise de l'analyse de la valeur symbolique des personnages kafkaïens développée par Benjamin[1656]. De plus la correspondance entre certains des personnages kafkaïens et le nain est manifeste.

Certains des personnages kafkaïens sont des êtres souterrains et obscurs, qui ne peuvent exister qu'ensevelis. Le nain représente la position et l'existence des hommes modernes qui est celle des « individus » « isolés » et « soumis à des lois qu'ils ignorent ». Mais à différence des personnages kafkaïens le nain des *Thèses* « était passé maître au jeu d'échecs »[1657].

1652 « C'est un rabbin à qui l'on demande pourquoi les Juifs, le vendredi soir, préparent un repas rituel. Il raconte alors l'histoire d'une princesse exilée loin des siens et qui se languit parmi un peuple dont la langue lui est inconnue. Un jour, cette princesse reçoit une lettre qui lui apprend que son fiancé ne l'a pas oubliée, qu'il est en route pour la rejoindre. Le fiancé, dit le rabbin, est le Messie, la princesse est l'âme humaine, le village où elle est exilée est le corps ; parce qu'elle n'a pas d'autre moyen de lui communiquer sa joie, l'âme prépare un festin pour le corps. Il suffit de déplacer légèrement l'accent dans cette histoire talmudique, et nous nous retrouvons au cœur de l'univers kafkaïen. L'homme d'aujourd'hui vit dans un corps comme K. dans le village du Château : il est un étranger, un exilé, qui ne sait rien des lois qui unissent ce corps à des lois supérieures et plus vastes. », BENJAMIN, Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, Lors de la construction de la muraille de chine (1931),* Paris, Gallimard, 2000, p. 290.

1653 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 433.

1654 BENJAMIN, Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, Lors de la construction de la muraille de chine (1931)*, p. 290.

1655 *Ibid.*

1656 « Du reste, le choix des animaux dans les pensées desquelles Kafka enveloppe les siennes est fort significatif. Ce sont toujours des bêtes qui vivent sous terre, ou du moins, comme la vermine de « La métamorphose », terrées dans les crevasses et les fissures du sol. Cette position semble à l'écrivain la seule appropriée pour les individus de sa génération et de son milieu, qui vivent isolés, soumis à des lois qu'ils ignorent. », *Ibid.*, p. 291.

1657 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* , p. 432.

> Ma pensée se rapporte à la théologie comme le buvard à l'encre : elle en est totalement imbibée. Mais s'il ne tenait qu'au buvard, il ne resterait rien de ce qui est écrit.[1658]

L'expérience de la remémoration est en partie constitutive de l'objet historique. Cette expérience émane du développement de l'idée d'une écriture de la présence d'esprit que nous avons retrouvé dans les analyses proustiennes de l'image. Mais plus largement, Benjamin tient à l'acte de remémoration, appliqué à la théorie de l'histoire, en vue d'épurer les derniers restes de positivisme en elle. La remémoration apparaît, à Benjamin, comme une réponse à la question de l'applicabilité de l'analyse matérialiste, répondant à une double exigence problématique : il s'agit de donner une réponse à la question de « *l'inachèvement* de l'histoire »[1659], et une réponse à la question de la construction de l'objet historique dans l'optique de la temporalité de *l'achèvement* et de la réalisation humaine. La question sous-jacente à ce débat est celle de trouver une valeur qui permette d'interpréter la totalité du processus de l'histoire. Pour le matérialisme historique, l'évaluation des processus historiques se fait à travers celui de la lutte de classes, et la valeur de cette lutte est essentielle pour l'interprétation. Cette problématique anime les débats entre Horkheimer et Benjamin, et ainsi que le souligne, J.M Monnoyer, il s'agit pour ses deux auteurs de réussir à « dépouiller le *matérialisme* de son enveloppe idéologique »[1660]. Cependant au problème de « l'incomplétude du passé » ils ne donnent pas la même solution ni la même approche.

Pour Horkheimer la notion d'« inachèvement » réintroduit, au sein du débat de la constitution de l'objet historique, une dimension « idéaliste si elle ne comporte pas l'achèvement »[1661]. Pour Horkheimer il est difficile d'admettre la dimension de l'inachèvement sans faire reposer ce dernier, ainsi que l'affirme Monnoyer, sur « une notion théologique »[1662]. La reconstruction de l'objet doit pouvoir reposer sur une forme d'achèvement au sens où la réalité, heureuse ou malheureuse, de ce qui « a eu lieu » a bien eu lieu ; car toute « injustice passée a eu lieu, elle est consommée, achevée. Les victimes sont vraiment mortes »[1663]. Ce qui signifie qu'il faut admettre la clôture de l'événement pour pouvoir le juger. Faire donc place à une forme d'inachèvement, signifie faire place à un au-delà historique comme celui d'un « Jugement dernier ».

Néanmoins Horkheimer admet une possibilité de penser l'inachèvement, non pas dans ce qui montre le signe de l'« irréparable », mais à travers ce qui relève des « aspects positifs » de

---

1658 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 7]*, p. 488.

1659 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8, 1]*, p. 488. Nous soulignons.

1660 « Attachés l'un et l'autre à dépouiller le *matérialisme* de son enveloppe idéologique, les deux hommes divergent dans l'interprétation qu'ils donnent de « l'incomplétude du passé ». Horkheimer pensait que supposer cet inachèvement revenait à introduire une notion théologique. », MONNOYER Jean-Maurice, *Notice* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 427.

1661 « Sur la question de l'inachèvement de l'histoire : lettre de Horkheimer du 16 mars 1937 : « La constatation de l'inachèvement est idéaliste si elle ne comporte pas en elle l'achèvement. L'injustice passée a eu lieu, elle est consommée, achevée. Les victimes sont vraiment mortes … Si l'on prend tout à fait au sérieux l'inachèvement, il faut croire au Jugement dernier … En ce qui concerne l'inachèvement, il y a peut-être une différence entre les aspects positifs et les aspects négatifs, de telle sorte que seules l'injustice, la terreur, les souffrances du passé sont irréparables. La justice bien rendue, les joies, les œuvres ont un autre rapport au temps, car leur caractère positif est largement nié par la fugacité des choses. Cela vaut d'abord pour l'existence individuelle, dans laquelle ce n'est pas le bonheur, mais le malheur qui est scellé par la mort. ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8, 1]*, p. 488-489.

1662 MONNOYER Jean-Maurice, *Notice* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 427.

1663 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8, 1]*, p. 488.

l'histoire. Il fait une différenciation entre « les aspects positifs » des « aspects négatifs » de l'histoire à travers leurs différences de temporalités. Horkheimer admet un caractère qui s'approche de l'inachèvement dans ce qui présente un « caractère positif », par le fait qu'il est « largement nié par la fugacité des choses »[1664]. Mais pour lui il ne peut y avoir une forme d'inachèvement à travers « les aspects négatifs ». La mort qui apparaît comme réalité première de l'« existence individuelle » est considérée en soi comme une forme d'achèvement historique nécessaire, et qui porte ici pour Horkheimer valeur de principe.

L'approche de Benjamin à ce problème repose sur un point de vue qui cherche à défaire l'optique toute déterminée d'une interprétation historique non critique qui n'interroge pas le point de vue des vainqueurs. Ainsi que le soulignera J.M. Monnoyer, Benjamin « refuse de croire que l'issue de la lutte de classes doive, dès maintenant, s'interpréter du point de vue des vainqueurs »[1665]. Pour Benjamin il est question de transformer, de corriger l'objectif même du matérialisme historique. Question qui revient à se demander, pour le matérialisme historique, de *qui* est-il question ? De *qui* raconte-il l'histoire ? Et quel doit être le point de vue à adopter pour ne pas tomber dans le piège d'une interprétation erronée qui oublie les sujets mêmes de la lutte de classes. Il s'agit donc de faire une histoire des opprimés et non pas des vainqueurs de l'histoire, de bâtir en somme une théorie qui soit celle de l'histoire des vaincus.

Se tromper de point de vue, « telle serait l'erreur méthodologique fatale »[1666] pour le matérialisme historique. L'optique de l'inachèvement se pose alors comme une critique sur la valeur interprétative d'une histoire qui ratifie le passé du point de vue des « oppresseurs ». Benjamin cherche à admettre la dimension de l'inachèvement pour changer de point de vue, et mettre à la place celui des opprimés. L'issue de la lutte de classes doit se poser à travers la question d'une victoire des opprimés, et donc à travers un point de vue qui questionne et évalue toujours le passé, qui se pose comme inachèvement.

La réponse que donne Benjamin aux propos de la lettre de Horkheimer à ce sujet se place sur la question de la forme de connaissance qu'est l'histoire. Pour Benjamin, l'importance de la question de l'inachèvement est aussi une question sur l'applicabilité de la théorie de l'histoire. Benjamin considère que « l'histoire n'est pas seulement une science » mais « qu'elle est tout autant une forme de remémoration »[1667]. Dans ce rapport l'achèvement du constat scientifique peut être dépassé par la valeur du souvenir humain. À travers la remémoration proustienne, par une écriture de la « présence d'esprit »[1668], s'affirme alors une forme d'achèvement de l'inachevé, mais qui peut aussi être à chaque fois renouvelé et qui présente à chaque fois une image unique du passé. La pensée de l'inachèvement est, chez Benjamin, hautement contradictoire.

1664 *Ibid.*, p. 488 – 489.

1665 « La réponse de Benjamin, aussi émouvante qu'extraordinaire, refuse de croire que l'issu de la lutte de classes doive, dès maintenant, s'interpréter du point de vue des *vainqueurs*. On ferait là, d'après lui, une erreur méthodologique fatale. L'histoire ne sanctionne pas le passé dans la perception tout orientée des oppresseurs, pour lesquels il ne pouvait pas être autrement. », MONNOYER Jean-Maurice, *Notice* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 427.

1666 *Ibid.*

1667 « On apportera un correctif à ces réflexions en songeant que l'histoire n'est pas seulement une science et qu'elle est tout autant une forme de remémoration. Ce que la science a « constaté », la remémoration peut le modifier. La remémoration peut transformer ce qui est inachevé (le bonheur) en quelque chose d'achevé et ce qui est achevé (la souffrance) en quelque chose d'inachevé. C'est de la théologie ; mais nous faisons, dans la remémoration, une expérience qui nous interdit de concevoir l'histoire de façon fondamentalement athéologique, même si nous n'avons pas, pour autant, le droit d'essayer de l'écrire avec des concepts immédiatement théologiques. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8, 1]*, p. 489.

1668 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne*, p. 150.

L'histoire repose sur l'inachèvement, pour permettre l'interprétation, qui est une forme d'achèvement, mais l'achèvement ne semble jamais être définitif, car il est toujours à renouveler et à réactualiser. La forme d'ouverture mémorielle qui apparaît à travers l'expérience de la « remémoration » inclut des formes interprétatives liées et à l'achèvement et à l'inachèvement. Pour Benjamin cette forme interprétative empêche de « concevoir l'histoire de façon fondamentalement athéologique »[1669]. Toutefois, pour Benjamin, cette « expérience » ne donne pas « le droit d'essayer de l'écrire avec des concepts immédiatement théologiques ». L'achèvement de l'inachevé, et inversement l'ouverture de ce qui semble achevé, sont le propre du concept de « rédemption » chez Benjamin[1670]. La rédemption s'effectue dans un sens matérialiste, geste théorique qui signe, selon Monnoyer, « l'ampleur du pessimisme benjaminien ». Car l'inachevé qui est relatif à l'expérience de la remémoration, ou dans d'autres termes à « ce qui est perdu », devient par la rédemption, « éternel ». La rédemption semble être la seule solution à l'inachèvement, mais elle semble être toujours partielle.

Le rapport de la dimension théologique à la théorie de l'histoire renvoie, ainsi qu'on vient de le voir à deux concepts, celui d'une expérience de l'inachevé comme « remémoration » (*Eingedenken*), et à celui d'un rapport à l'achèvement comme « rédemption » (*Erlösung*). Le concept de rédemption, ainsi que le précise M. Löwy, se rapporte à la « rédemption messianique »[1671]. La dimension de l'inachèvement, ouverte par l'expérience de la « remémoration », définie par Löwy comme « la contemplation, dans la conscience, des injustices passées, ou la recherche historique », et donc comme conscience de l'inachèvement de l'histoire, se redouble de la dimension séculière de la « rédemption » comme achèvement[1672]. La « rédemption » est alors définie comme achèvement, et en tant que telle comme « réparation ». La redéfinition de la finalité de la recherche historique repose, pour Benjamin, sur un achèvement comme « réparation ».

La conception de la réparation définit par là aussi la pensée de la lutte des classes comme une lutte pour l'affirmation de l'histoire des opprimés, et donc comme l'histoire des « générations vaincues », en tant qu'histoire de leur réparation. La recherche historique, comme remémoration, se pose alors comme une recherche de l'achèvement de l'histoire pour les générations vaincues à travers « l'accomplissement des objectifs pour lesquels elles ont lutté, et qu'elles ont échoué à atteindre », comme sa finalité ultime. Raisons pour lesquelles la dimension de la rédemption doit être comprise, ainsi que le remarque M. Löwy, autant d'un point de vue théologique que de façon profane. Ainsi le matérialisme historique du point de vue benjaminien devient « une vision de l'histoire comme lutte permanente entre les opprimés et les oppresseurs »[1673].

1669 *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8, 1]*, p. 489.

1670 « C'est ici que le concept de « rédemption » *(Erlösung)* exige précisément d'être transformé dans un sens matérialiste. La Formule d'Ibsen, qu'il semble faire sienne dans sa lettre à Horkheimer du 28 mars 1937 : « *Glück wird aus Verlust geboren, /Ewig ist nur, was verloren* » (le bonheur ne naît que pour être perdu, seul ce qui est perdu est éternel), indique nettement l'ampleur du pessimisme benjaminien, autant que les conséquences méthodologiques de la rédemption du passé à laquelle il s'est attelé. », MONNOYER Jean-Maurice, *Notice* in BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 427.

1671 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 32.

1672 « Toutefois, la remémoration, la contemplation, dans la conscience, des injustices passées, ou la recherche historique, ne sont pas suffisantes, aux yeux de Benjamin. Il faut, pour que la rédemption puisse avoir lieu, la réparation – en hébreu, *tikkun* – de la souffrance, de la désolation des générations vaincues, et l'accomplissement des objectifs pour lesquels elles ont lutté, et qu'elles ont échoué à atteindre. », *Ibid.*, p. 38.

1673 *Ibid.*

Benjamin réussit ainsi un tour de force majeur, en faisant consister un matérialisme théologique. Car il n'est pas question de faire une théologie de l'histoire, mais de construire une histoire qui se sert de conceptions théologiques sécularisées pour repenser la dimension eschatologique du matérialisme historique[1674]. Si nous suivons l'interprétation de M. Löwy, la tâche attribuée au nain devient celle de faire valoir le poids tout entier « des générations passés »[1675]. Ce sont ces mêmes « générations » qui font droit à l'expérience de la remémoration qui s'achève avec celle d'une évaluation, comme réparation historique de leurs existences. Nous affirmons que le nain, qui s'assure les services de la théologie, apparaît en retour comme assurant les services d'une théologie qui fait droit aux pouvoirs théoriques du nain.

La perspective séculière de la *réparation* historique repose, ainsi que l'affirme la lecture de Löwy, sur le fait que « Dieu est absent, et la tâche messianique est entièrement dévolue aux générations humaines »[1676]. Les conséquences politiques de la perspective messianique séculière de l'histoire sont celles de considérer que « [l]e seul messie possible est collectif : c'est l'humanité elle-même – […], l'humanité opprimée ». La lutte des classes comme formule de lecture matérialiste de l'histoire s'affirme alors à travers la double perspective de la remémoration et de la rédemption messianique.

La remémoration et la rédemption messianique ne sont pas une temporalité de l'attente d'un « messie », mais dans un « agir collectivement »[1677]. Elles font reposer l'écriture de l'histoire comme recherche d'un avènement de la création et affirmation de la réalité d'une « humanité opprimée » comme être historique et générique. La rédemption repose étroitement sur une théorie de l'action politique qui permet de lier la théorie de l'inachèvement/achèvement de histoire à la dimension la discontinuité/continuité historique. Löwy énonce qu'il s'agit d'un « agir collectivement », d'une « auto-rédemption » qui cherche à renouer depuis la perspective des vaincus avec l'affirmation matérialiste première, qu'est celle de la nécessité et responsabilité, pour les hommes, d'écrire leur histoire et d'œuvrer ensemble à leur émancipation. Il apparaît alors comme essentiel, à travers la perspective ouverte par la remémoration, de faire place au récit du passé, en tant que celui des générations de vaincus, pour réussir la réparation que signifie l'histoire d'une humanité opprimée.

Praxis et à-présent

La dimension de la rédemption comme *réparation* participe, ainsi que le souligne J.M. Monnoyer, d'une double volonté politique. Il s'agit d'évacuer d'un côté l'idée d'une progressivité et continuité de l'histoire, et de l'autre l'idéal du progrès de la modernité, tout en dénonçant « la croyance dans un progrès de l'émancipation »[1678]. Il s'agit d'ouvrir des

1674 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 7]*, p. 488.

1675 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 38-39.

1676 « Dieu est absent, et la tâche messianique est entièrement dévolue aux générations humaines. Le seul messie possible est collectif : c'est l'humanité elle-même – plus précisément, comme nous verrons plus loin, l'humanité opprimée. Il ne s'agit pas d'attendre le Messie, ou de calculer le jour de son arrivée – comme chez les kabbalistes et autres mystiques juifs pratiquant la *gematria* – mais d'agir collectivement. La rédemption est une auto-rédemption, dont on peut trouver l'équivalent profane chez Marx : les hommes font leurs propre histoire, l'émancipation des travailleurs sera l'œuvre des travailleurs eux-mêmes. », *Ibid.*, p. 39.

1677 *Ibid.*

1678 « L'autre versant de l'intelligibilité du texte consiste à rapporter aux emplois théologiques qui servent de relais à l'image (que Benjamin désigne comme « l'image du salut »). Le *tikkun* de la tradition hébraïque rencontre effectivement ici

perspectives historiques pour le présent, et à partir de là il est nécessaire de placer la destinée du « prolétariat » dans « la perspective d'un *telos* libérateur ». Mais pour ce faire il est alors question d'épurer ce but de toute nécessité, et de l'inscrire dans une dimension de la construction. Le pessimisme de Benjamin est une forme de radicalité efficiente qui place toute possibilité définitionnelle du concept d'histoire, dans une édification de celui-ci à partir de la conscience de la catastrophe.

Ainsi que le constate Monnoyer, la construction devient l'élément essentiel de cette « *praxis* concrète du changement social », et la temporalité essentielle de celle-ci est celle d'une réévaluation de la dimension du présent comme *à-présent*[1679]. L'objet historique comme image dialectique se pose dans la perspective de la réparation à travers « une signification épistémologique à l'égard du passé » qui est essentielle. Tel que l'affirme Löwy, au sein de l'objet de l'histoire compris en termes d'images dialectiques se joue une réévaluation constante du passé en vue de sa réparation, ou dans les termes de Habermas de sa « délivrance »[1680]. Ainsi toute forme d'achèvement historique devient une pratique qui « se réalise au présent »[1681].

b. 2. 2. La valeur des biens culturels

La notion d'image dialectique aidant à l'édification de l'objet de l'histoire repose sur une double dimension à l'égard du passé, d'un côté celle de l'inachèvement et de l'autre celle de l'achèvement, ou encore celle de la remémoration et de la rédemption. À travers l'évaluation qu'est le domaine de l'inachèvement comme remémoration s'affirme, ainsi que le souligne Monnoyer, « [l]e thème de la « réduction » dans la *monade* du souvenir »[1682]. Ce thème est essentiel pour saisir la méthode historique à travers ce que Benjamin nomme une « révolution copernicienne » de l'objet historique, comme une « dialectique de la remémoration »[1683]. Le matérialisme de la première thèse est alors un matérialisme historique qui s'applique à une analyse des origines des « biens culturels », et repose donc

---

la dimension eschatologique du marxisme. Le point vif des *Thèses* gît dans une telle rencontre, car l'auteur purifie cette dimension même des illusions du progrès – propre aux « historiens » de la culture de manière générale au credo positiviste –, en même temps qu'il dénonce la croyance dans un progrès de l'émancipation, dans la version social-démocrate de la II^e^ Internationale. Au lieu de mettre le prolétariat dans la perspective d'un *telos* libérateur, Benjamin ne perçoit qu'une « catastrophe » historique. », MONNOYER Jean-Maurice, *Notice* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 426.

1679 « Sans remettre en question vraiment la notion d'une *praxis* concrète du changement social, celle-ci se voit dotée d'une signification épistémologique à l'égard du passé. « *L'à-présent* » (*Jetztzeit*), ou la « dialectique à l'arrêt » (*Dialektik im Stillstand*) deviennent les concepts majeurs de sa réflexion, pour autant qu'il ne s'agit plus de séparer cette *praxis* d'une théorie de la connaissance. De même, l'aporie de la « sécularisation » du messianisme, par laquelle Marx aurait transformé le thème du paradis perdu (le *tikkun*) dans le thème d'une société sans classes, cette aporie, explique Michael Löwy, subit un renversement radical. « Des conséquences séculières » doivent découler du messianisme, et non l'inverse. », LÖWY, Michael, *Rédemption et utopie*, Paris, PUF, coll., « Sociologie d'aujourd'hui », 1988, p. 159 in MONNOYER, Jean-Maurice, in *Ibid.,* p. 428-429.

1680 HABERMAS, J., « L'actualité de Walter Benjamin », *Revue d'esthétique*, 1, p. 112. in LÖWY, Michael, *Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »,* p. 40

1681 « Cette remarque est légitime, mais trop restrictive. Le pouvoir messianique n'est pas uniquement contemplatif - « le regard porté sur le passé ». Il est aussi actif : la rédemption est une tâche révolutionnaire qui se réalise au présent. », *Ibid.*, p. 40.

1682 « Ainsi, de manière plus générale, c'est l'*oppression même du passé* qui viendra au premier plan. Le thème de la « réduction » dans la *monade* du souvenir (dans le paragraphe XVII) est de fait indiqué, par une lettre à Gretel Adorno d'Avril 1940 comme le plus saillant dans ses réflexions. », MONNOYER Jean-Maurice, *Notice* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* p. 429.

1683 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 3]*, p. 406.

essentiellement sur le concept de « culture »[1684]. L'appareil théorique du matérialisme historique figure la double origine du concept de culture, c'est-à-dire autant d'un côté comme témoignage de barbarie, que d'un autre côté comme permettant de construire le biens le plus précieux de l'humanité, la culture elle-même. La machine dans laquelle siège le nain représente l'état de la nature qui s'affirme ici comme deuxième nature d'une culture qui ignore son origine barbare.

À travers la première *Thèse* est alors ébauchée une critique du devenir réel et historique du matérialisme historique[1685]. Il est question d'une réévaluation de ce que constitue l'effort humain de transmission historique, et donc de questionner l'existence humaine et l'exploitation au sens large du terme. Pour Bruno Tackels, à la critique du progrès comme critique de « l'exploitation et [de] la maîtrise de la nature » correspond une critique de sa réalité correspondante, qui est celle d'une *exploitation technique* « de celui qui rend possible, par son travail, une telle exploitation ». En toile de fond le nain est immergé dans une nature totalement aliénée, qui témoigne d'une volonté aveugle de maîtrise, et d'une nécessité de « possession radicale » qui correspondent à cette machinerie terrifiante du progrès, cette catastrophe, dans laquelle se voit aliéné, maîtrisé et possédé l'homme moderne et son histoire.

Sauvetage matérialiste

Cependant la théologie sert au nain à déjouer les pièges du progrès. En vue d'un sauvetage, il est toujours en partie question de sonder ce qui constitue l'idéologie du progrès. Cette dynamique commence via la fantasmagorie du nouveau qui renvoie, comme le dit Tackels, « spéculairement à cette autre image, l'image du « toujours pareil ». »[1686]. Benjamin, selon Tackels, formule à travers l'image du toujours pareil celle de la catastrophe qui constitue « l'image fantasmagorique paradigmatique »[1687]. La notion de sauvetage révèle alors son étendue politique par le biais de la forme que prend l'objet historique en tant qu'image dialectique. Ainsi l'image dialectique définie par Tackels se donne « comme *le devenir-image du concept*, comme le réveil du phénomène réifié »[1688]. L'historien, en tant qu'interprète des phénomènes réifiées, évalue les images du collectif qui rêve. Mais cette interprétation et évaluation n'est possible qu'à partir d'une « époque déterminée »[1689].

La dynamique inhérente au sauvetage historique se réalise à partir d'une interprétation en tant

1684 « Il faut étudier comment le concept de culture est né, quel sens il a eu aux différentes époques et à quel besoin il répondait quand il fut forgé. Il pourrait apparaître à cette occasion que ce concept, dans la mesure où il désigne l'ensemble des « biens culturels », est d'origine récente, qu'il était, par exemple, certainement inconnu du clergé qui, dans le haut Moyen Âge, mena une guerre d'anéantissement contre les productions de l'Antiquité. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 6, 1]*, p. 485.
1685 « Ce texte se présente comme une réflexion synthétique qui dévoile des intuitions déjà pressenties auparavant sur l'essence du temps historique et sur la tâche de l'historien matérialiste. Mais que l'on ne s'y trompe pas. Il faut le redire, ce texte n'a strictement rien à voir avec une apologie du matérialisme dialectique tel qu'il fut réinvesti par le communisme. Il faut même le lire à rebours comme une critique de « la conception vulgaire du marxisme ». Celle-ci, d'après Benjamin, tout comme l'ordre capitaliste, n'a pas cessé de croire à l'exploitation et à la maîtrise de la nature. Or, cette volonté de possession radicale implique nécessairement des techniques de domination sociale. Pour exploiter la nature, il faut inévitablement exploiter techniquement celui qui rend possible, par son travail, une telle exploitation. », TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction,* Presse Universitaire de Strasbourg, Strasbourg, 1992, p. 119-120.
1686 TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, 1992, p. 107.
1687 « La nouveauté est bien l'image fantasmagorique paradigmatique qui, comme toute fantasmagorie, se donne l'apparence du « toujours-autre » pour mieux cacher sa terrible réalité, pour dissimuler qu'elle a toujours été identique à ce qui a toujours été. », *Ibid.*
1688 *Ibid.*
1689 *Ibid.*, p. 109.

qu'*intégration du* « passé *dans le présent* », par le biais d'un *choc* « du passé et du présent ». Il s'agit d'intégrer ce qui constitue des « images de rêve », qui en tant que telles sont anhistoriques[1690]. De les faire intégrer en somme dans un rapport historique, pour pouvoir les faire advenir comme moments historiques. Le rapport dialectique n'est possible que par le rapprochement de deux dimensions temporelles étrangères l'une à l'autre. Intégrer les images de rêve dans une dimension historique, au sein du réveil, les dialectiser, permet de les interpréter et de faire advenir du sens historique à travers elles.

La dialectisation des images du rêve s'effectue à travers une transformation du passé en un « autrefois »[1691]. Tackels nous éclaire sur un domaine qui pour nous est resté difficile à cerner, celui du rôle de la « pré-histoire » comme identique à cet « autrefois » qui devient « l'autrefois de toujours ». La définition de la « pré-histoire » apparaît alors comme relevant, non pas d'un « point de départ de l'histoire », mais doublement comme *l'éclairant* et la *rendant possible*[1692]. La dimension théologique apparaît dans ce rapport comme un principe d'interprétation dialectique. Ce principe instaure un rapport de valeurs interprétatives de l'histoire à partir d'une appréciation du passé à travers l'évaluation de la dimension « mythique » qui s'affirme en lui, en tant qu'un « autrefois de toujours » au présent. Mais cette dimension « mythique » ou « pré-historique » ne peut advenir en tant que telle qu'à travers le renversement dialectique qui transforme un moment non dialectisé, une pure image de rêve, en un *arrêt* qui permet de l'évaluer à partir d'une dimension post-historique.

La critique du concept de progrès apparaît alors comme correspondant à une interprétation qui lui oppose la réalité d'une fausse nouveauté, qui est celle de la fantasmagorie du nouveau. Benjamin donne par là, à travers le matérialisme historique, une définition qui ne se veut pas une « présentation homogène ni une présentation continue de l'histoire »[1693]. Au sein du capitalisme avancée, la réciprocité du rapport entre « la superstructure » et « l'infrastructure » ne permet plus de découvrir réellement lequel des deux devient premier. Il n'est plus possible de savoir si l'idéologie est première ou secondaire par rapport aux productions matérielles. Leurs rapports peuvent être alors pensés dans les deux sens, la valeur du produit culturel étant alors toujours liée à cette double origine indistincte. Tout produit culturel se donne alors comme relevant d'un rapport brouillé et ambigu.

1690 « Prendre les images de rêve à bras le corps, les dissoudre en tant que concepts mythologiques pour atteindre l'espace de l'histoire. Telle est la tâche de l'historien-interprète qui ose une « image dialectique ». En d'autres termes, il s'agit d'interpréter le rêve collectif tel qu'il se manifeste, de le *dialectiser*. L'image endormie du passé doit être transposée dans le présent pour y apparaître transfigurée. Par cette opération, le passé devient un « autrefois », une temporalité véritable, c'est-à-dire libérée des servitudes de la succession chronologique, cette « invention » humaine qui ne dit encore rien de l'histoire comme telle. », *Ibid.*, p. 109-110.

1691 « Dans l'image dialectique, l'opération essentielle est cette transformation du passé en un « autrefois », lequel révèle par lui-même « l'autrefois de toujours », la pré-histoire originelle toute entière contenue dans chaque époque. », *Ibid.*, p. 110.

1692 « Cette pré-histoire, conformément à la logique à laquelle Benjamin nous a habitué, n'est pas un point de départ de l'histoire mais ce qui, à chaque instant, l'éclaire et la rend possible. En ce sens, la dimension pré-historique, mythique que Benjamin tente de penser est si peu une antériorité ou une figuration de l'inaugural que son essence est d'advenir comme « post-histoire ». À nouveau, dans ce concept de post-histoire, il ne s'agit aucunement de ce moment – messianique, dans la tradition juive – où l'histoire arrive à son terme, mais plutôt de ce « temps d'arrêt », dialectique, où au sein d'une « image d'époque » l'humanité toute entière apparait (*sic.*) et se montre, délivrée du poids de « l'époque », libérée de tout jugement, de toute division (de temps, de travail, de classe). », *Ibid.*, p. 110.

1693 « Le matérialisme historique ne cherche ni une présentation homogène ni une présentation continue de l'histoire. Comme la superstructure exerce une action en retour sur l'infrastructure, il n'y a pas plus d'histoire homogène de l'économie, par exemple, que d'histoire homogène de la littérature ou de la jurisprudence. Comme, d'un autre côté, les différentes époques du passé ne sont pas touchées au même degré par le présent de l'historien (il arrive souvent que le passé le plus récent ne soit nullement touché par lui ; le présent « ne lui rend pas justice »), une continuité de la présentation de l'histoire est impossible à assurer. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7a, 2]*, p. 488.

Post-histoire et pré-histoire

La dimension post-historique est définie, par Tackels, comme « ce « temps d'arrêt » » à travers lequel « l'humanité toute entière apparaît et se montre »[1694]. Toute image du passé peut être dialectisée à travers une dimension utopique comprise comme post-histoire. Mais la question de l'absence d'un moment *inaugural* au sein de la dimension mythique pré-historique, chez Tackels, nous pose problème. Car il y a bien, chez Benjamin, une dimension projective inhérente au souhait, ce dernier ramenant la dimension post-historique du pré-historique à celle d'un geste préliminaire d'interprétation au sein de ce qui constitue l'expérience. Cependant Tackels définit la « pré-histoire » comme « ce mythe qui sommeille en *tout* moment de l'histoire humaine, « à chaque seconde », annonçant que la totalité de l'histoire peut *apparaître*, sans pour autant se phénoménaliser »[1695].

L'image dialectique apparaît comme « geste humain », comme interprétation, et conçoit l'instant historique comme monade, permettant de comprendre cette apparition sans phénomène qu'est l'histoire comme totalité. L'image dialectique est présentation de *configurations* et non pas réduction de leurs multiplicité en une unité. Conception qui permet d'inclure en elle la dimension irréductible de l'ambiguïté des constellations[1696], raison pour laquelle Tackels dit que « l'image dialectique *tient au* paradoxe et laisse intacte sa puissance »[1697]. Ce pourquoi Benjamin considère qu'il est essentiel d'établir un lien entre la question de la « présence d'esprit et la « méthode » du matérialisme historique »[1698]. Le moment de l'interprétation est le moment dans lequel l'instant historique devient configuration pour le dialecticien. Mais qui en tant que configuration est « une constellation de périls », puisqu'il doit inclure et sauvegarder la dimension de la contradiction entre les contraires dialectiques, correspondant et à *une* époque donnée, et *entre* une époque donné et son maintenant.

Sauvetage et Arrêt : le présent

> Les Noms sont la seule trace de cette histoire endormie, leur unique témoignage.[1699]

Tackels remarque alors l'importance du « Nom », dans la dynamique propre à la définition et fonctionnement des images dialectiques[1700]. C'est l'unité du signe qui permet de faire advenir le passé. L'évocation qu'est le « Nom » permet de « réveiller » ce qui dans son fond « sommeille, comme dans un rêve ». Si le « Nom » fait advenir, en tant qu'image

1694 TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, 1992, p. 110.
1695 *Ibid*, p. 111.
1696 « On ne saurait le dire plus clairement : l'image, les images phénoménales – oniriques, donc inertes et figées – du monde passé sont le médium dans lequel viennent poindre des traits de lumière qui, loin de réduire de d'unifier la pluralité de ces images, en révèlent la configuration, donnent à voir la figure en mouvement de leur constellation. », *Ibid.*, p. 112.
1697 « En un mot – et au sens fort de ce mot – l'image dialectique *tient au* paradoxe et laisse intacte sa puissance. », *Ibid.*, p. 113.
1698 « Il faut établir la relation entre la présence d'esprit et la « méthode » du matérialisme historique. Ce n'est pas simplement qu'on pourra toujours mettre en évidence un processus dialectique dans la présence d'esprit considérée comme une des formes suprêmes de comportement adéquat. Ce qui est bien plus décisif, c'est que le dialecticien ne peut considérer l'histoire autrement que comme une constellation de périls qu'il est toujours prêt à écarter à mesure qu'il en suit le développement dans sa pensée. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7, 2]*, p. 487.
1699 TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, p. 115
1700 « Faire advenir l'image (comme) dialectique n'est possible qu'à la condition de réveiller le Nom au fond duquel sommeille, comme dans un rêve, les traces bafouées de l'histoire. », *Ibid.*, p. 114.

dialectique, ce temps qui advient « d'un bloc et en totalité dans le présent »[1701]. Alors le « Nom » apparaît comme le moyen par lequel des réalités disparues peuvent survivre et réapparaître. Mais ce temps est une temporalité à l'« arrêt », et elle est constitutive de l'image dialectique[1702]. Le nom permet de remémorer l'ensemble historique qu'a rendu possible sa propre apparition, en tant que « totalité des contenus antinomiques qui constituent l'histoire ». L'image dialectique s'offre alors comme monade[1703]. Pour Benjamin la connaissance historique s'effectue comme « sauvetage »[1704], ce dernier étant le propre du travail du matérialisme historique. Tackels met l'accent sur l'essentialité de la dialectique à l'arrêt qui constitue les images dialectiques, comme permettant de *restituer* et *sauver* en un instant ce qui demeure à l'état anhistorique dans le passé[1705]. L'image dialectique présente dans un présent redéfini comme un « *à-présent* », et donc « en un seul moment » ce qui constitue le « maintenant de la connaissabilité » de l'autrefois.

L'histoire sous ce point de vue se désagrège en images, qui expriment la valeur et le sens historique au présent des différents produits culturels étudiés. De ce fait Benjamin considère l'intérêt de son matérialisme historique comme permettant d'effectuer une double évaluation du matérialisme historique en tant que tel[1706]. D'un côté il permet de comprendre la théorie du matérialisme à travers la matérialité de l'époque qui lui donna naissance, et d'un autre côté la manière dont la théorie du matérialisme historique « partage » certains traits avec son époque. L'étude du caractère expressif de l'époque permet d'évaluer la teneur par laquelle l'époque s'exprime dans la théorie du matérialisme historique, et ceci non pas de manière *causale* mais *expressive*. L'aspect figuratif de la théorie du matérialisme historique benjaminien, à la lumière de la définition qu'offre Tackels de la notion de « pré-histoire » et son lien avec l'image dialectique, devient plus clair[1707].

1701 « Ces traces d'un devenir qui surgit d'un bloc et en totalité dans le présent nous donnent à voir avec force – avec la force d'une image dialectique, précisément – la réalité du temps, d'un temps absolument réel. », *Ibid.*, p. 115.

1702 « De la même façon, le Nom d'un passage rend vivant et présent, aujourd'hui, le passage qui n'est plus, lequel en s'éveillant, réveille à son tour l'intégralité de l'histoire qui l'a rendu possible. Il est essentiel de comprendre ici qu'en ranimant l'essence absolue du passé dans l'image dialectique, le Nom ne reproduit pas la chronologie d'un déroulement historique. Celui-ci n'a aucune espèce de rapport avec la véritable temporalité que Benjamin tente de penser avec le concept d'image dialectique. Cette dernière, et ceci vaut définition, à l'encontre de toute chronologie, met à jour en un seul temps – un temps « dialectiquement à l'état d'arrêt » – la totalité des contenus antinomiques qui constituent l'histoire. », *Ibid.*, p. 115.

1703 « L'objet même construit dans la présentation matérialiste de l'histoire est donc l'image dialectique. Celle-ci est identique à l'objet historique ; elle justifie qu'il ait été arraché par une explosion au continuum du cours de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a,3]*, p. 494.

1704 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 11, 4]*, p. 494.

1705 « Elle les donnent à voir en un seul moment, en un temps présent qui, du coup, n'est pas passage transparent d'un avenir vers un passé, mais est ce présent en arrêt, l'à-présent (Jetztzeit) qui restitue et sauve ce qui du passé n'avait pu se manifester comme tel. Ce « présent » où l'image dialectique produit le télescopage d'un présent et d'un passé afin de leur donner sens, Benjamin le nomme « maintenant de la connaissabilité », l'*à-présent* capable de révéler la connaissance véritable de l'*Autrefois.* », TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, p. 115-116.

1706 « Cette enquête qui porte, au fond, sur le caractère d'expression des tout premiers produits de l'industrie, des tout premiers bâtiments industriels, des toutes premières machines, mais aussi des tout premiers grands magasins, des toutes premières publicités, devient de ce fait doublement important pour le marxisme. Elle va tout d'abord faire voir de quelle façon l'environnement dans lequel la doctrine de Marx apparut influença celle-ci par son caractère expressif et non, par conséquent, par ses corrélations causales ; mais elle va montrer ensuite par quels traits le marxisme, lui aussi, partage le caractère expressif des produits matériels qui lui sont contemporains. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 7]*, p. 476.

1707 « En réveillant le passé, l'historien ne restitue pas fidèlement l'événement, il ne l'articule pas non plus causalement à d'autres faits antérieurs qui permettraient de le déduire et de l'expliquer comme effet. Il donne plutôt à voir, à travers lui, comme en transparence, l'histoire de toujours, la pré-histoire ou post-histoire. Cette histoire qui vient du passé et peut surgir à chaque instant, toujours à venir, n'est plus à penser comme temporalité chronologique. Elle se donne plutôt à voir dans un arrêt temps, comme un instant non plus historique, mais *politique*, comme instant *messianique* où le monde comme tel se trouve sauvé dans sa totalité. », TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, p. 116-117.

Si la pré-histoire, en tant qu'« histoire de toujours » est ce qui est rendu manifeste par l'image dialectique, dans l'arrêt qui constitue l'instant historique, ce dernier s'effectue comme interprétation *politique*. Il est le moment où l'histoire de toujours est rendue manifeste, rendant par là visible les contenus mythiques que recèle l'Autrefois. Au centre de la dynamique interprétative de l'image dialectique apparaît l'importance d'une « dimension mythique » qui *doit*, à chaque moment de l'histoire, être réévaluée[1708], il s'agit en somme de rendre à chaque fois manifeste les contenus mythiques de l'histoire. Ce qui nous permet de retourner sur l'intérêt de la théologie comme étant au service de cet appareil théorique qu'est le matérialisme historique. Car la théologie permet d'*éviter* « le piège, toujours menaçant, d'une réduction de l'histoire à des images archaïques ou mythologiques »[1709]. Elle doit pouvoir permettre de présenter la dimension mythologique comme telle, et comme permettant en dernière instance, un sauvetage au sens large, qui neutralise la reproduction du mythe.

Conclusion - Transition de 1.

Le matérialisme historique se déguise en poupée

Le joueur d'échecs, ici le nain, est la présentation d'un corps et d'un esprit humain au centre de l'appareil théorique. La question de l'intervention humaine est alors au centre de la question de la constitution du concept d'histoire, elle est première. Mais, caché par des miroirs qui dissimulent des faux rouages, ou encore des rouages manquants, l'on est plongé sur la question de la réflexion des images à l'intérieur d'un appareil théorique. À première vue rien de plus simple qu'une présence, mais en écriture spéculaire s'ouvre à travers elle un univers de significations. Cette présence, de manière dialectique devient, image de l'histoire, représentation et figuration d'un extérieur à l'intérieur de l'appareil. La machine, comme forme totalisante d'une nature totalement modifiée, est tout autant la présence d'une technique abrutissante qu'une figuration d'un appareil théorique nécessaire. Saisir l'importance de l'appareil théorique est cruciale pour défaire la fantasmagorie de l'histoire, mais la présence de la machine est structurante pour l'expérience et la mémoire.

À cette réalité aporétique s'ajoute la question des mécanismes des jeux qui permettent de développer la question du machinisme de la modernité. La dynamique des jeux, comme un univers totalisant, avec ses lois et sa propre forme mémorielle les font apparaître comme analogues aux formes dont la technique replie l'expérience. La perte de repères débouche sur une forme de perte de la présence d'esprit. Au jeux comme au travail industrialisé l'expérience qui se met en place ne nécessite pas le concours de la mémoire de l'exercice. Apparaît alors une temporalité qui est analogue à celle de l'expérience vécue comme temps du recommencement, un temps de l'inachèvement. Cette temporalité est la même qui apparaît au sein de la foule, la même qui apparaît avec la tradition qui émane de la modernité, la même qui naît avec la marchandise, elle est la temporalité des fantasmagories. Benjamin à travers la pédagogie du jeu et son analogie avec la temporalité du travail d'usine

1708 « Dans les images dialectiques d'un siècle, l'interprète fait apparaître cette époque comme la manifestation *elle-même originaire* de la préhistoire. La dimension mythique se donne donc toujours à repenser dans chaque époque de l'histoire. Cette dimension n'est pas à éliminer ou à dépasser – ce serait là le geste le plus mythique que l'on puisse penser – mais il convient au contraire de la faire apparaître dans l'histoire, de montrer qu'elle ne cesse de pénétrer l'histoire. », *Ibid.*, p. 117.

1709 « C'est à cette condition – et seulement à cette condition – que l'historien évite le piège, toujours menaçant, d'une réduction de l'histoire à des images archaïques ou mythologiques. L'image dialectique est une sortie du mythe en ce sens qu'elle permet paradoxalement de le faire apparaître comme tel en totalité, c'est-à-dire comme ce qui apparaît dans la totalité de l'histoire. C'est en apparaissant que le mythe cesse d'œuvrer, c'est-à-dire de produire (dans et par) la violence. », *Ibid.*, p. 117.

finit par l'appliquer à l'histoire. La temporalité de l'inachèvement, inhérente aux jeux, est celle de qui correspond à l'ennui. L'expérience du choc s'affirme alors et comme celle et d'une défense contre le choc du vécu, que comme une expérience vide de contenu mais pleine de contexte. Se montre alors une première caractéristique qui peut, à partir d'une expérience vécue du choc, affirmer une constitution historisante. Mais le souhait apparaît comme structurant pour toute expérience possible, et comme rendu distance par l'expérience vécue. Le jeu affirme son souhait structurel comme hasard et distance, alors qu'au sein de l'expérience traditionnelle il s'affirme comme réalisation, un lointain familier. Comment unir ces deux dimensions, et à partir des seules données possibles de l'expérience refonder une expérience historique ? Nous ne pouvons encore répondre à la question.

La première thèse présente le matérialisme historique comme un appareil théorique qui doit pour pouvoir jouer la partie dans laquelle se joue son récit s'assurer les services de la théologie. La présence de la théologie s'affirme comme ce qui au sein de l'élément dit messianique de la théorie benjaminienne s'affirme comme présence d'esprit et comme ce qui permet l'évaluation de ce même récit et de qui le constitue. Benjamin retrace avec son travail un retour à Marx et à Engels, et inclut dans la redéfinition du matérialisme historique une dimension qui est liée à la valeur de la présence humaine dans l'appareil théorique et donc dans sa mise en œuvre. Cette présence est étudiée à travers la question de l'évaluation du passé sous le point de vue d'une temporalité particulière qui s'effectue à partir d'éléments tout aussi bien cultuels, que comme produits d'une remémoration du passé. Il s'agit de ne pas saisir l'élément du passé comme celui d'un avoir mort mais comme une potentialité au sein de laquelle il y a des éléments qui peuvent devenir historiques. Il s'agit d'aller de l'histoire vers le présent. La construction de ces éléments repose sur leur évaluation critique. Il s'agit d'analyser la manière dont vont survivre des éléments au cours de l'histoire, et notamment ceux qui relèvent du machinisme positiviste. Cette analyse et évaluation se fait à partir d'éléments qui sont déjà évaluation des valeurs et qui se posent comme permettant de voir des évolutions et des différences.

De la continuité naît la dimension de l'infernal et de la répétition. De la question de la non-nécessité historique naît la dimension de la catastrophe, qui semble être ce qui permet d'unifier et de comprendre les éléments analysés. Cette dimension s'appuie toujours sur la question matérialiste des perspectives ouvertes par les formes que ces valeurs permettent de distinguer. Chaque partie distinguée se mesure à la totalité à laquelle elle participe et permet de mesurer celle-ci en retour. Les origines des produits culturels apparaissent comme essentiels pour redéfinir ce à quoi s'applique l'analyse matérialiste, puisqu'ils s'affirment comme transformation de la tradition et comme transformation des moyens de transmission. Une analyse historique de la réception s'avère alors essentielle pour saisir l'évolution des modes de production matériels de survie, et leurs effets sur la question des représentations historiques. Ce qui fait éclore l'importance de l'actualisation en histoire, et la question de l'oubli et de la transmission comme étant de premier ordre pour le matérialisme. Cette analyse repose sur une évaluation des origines des traditions, ce qui refonde la question de la lutte des classes sur la question d'une lutte entre traditions historiques, et entre transmissions et réceptions.

L'aide de la théologie se rapporte directement à la question de la forme de la temporalité historique, à l'affirmation d'une tradition et à celle d'une mémoire collective. Benjamin questionne alors ce qui au sein du matérialisme historique oublie la présence d'esprit qui apparaît comme l'incarnation d'une mémoire, la théologie dans ce sens se rapportant à ce qui configure une telle mémoire. Le rôle vivificateur de la théologie, relevé par Löwy, est alors

celui de l'efficience de la présence d'esprit qui est incarnation d'une mémoire des peuples, une tradition qui s'affirme et un souvenir qui s'actualise. Ce qui permet de réaliser ce récit repose sur un questionnement matérialiste de la transmission, et sur ce qu'elle affirme.

À travers l'analyse critique de la modernité l'homme moderne s'affirme comme étant étranger à soi-même et à la société, rien ne peut lui rendre son image, le matérialisme historique se pose alors comme une mémoire retrouvé, à travers laquelle son image peut lui revenir, et être retrouvée. Se pose alors une double définition de cette mémoire, en tant qu'oubli comme passé inachevé, et comme souvenir retrouvé en tant qu'achèvement. Ce qui place au centre du questionnement d'une refonte du concept d'histoire, la dimension eschatologique du matérialisme historique comme réalisation de cette mémoire, et donc comme mémoire retrouvée. Cette mémoire retrouvé s'affirme alors comme l'affirmation d'une tradition des opprimés, et donc par celle de la totalité des générations qui précèdent l'actuelle. L'expérience de la remémoration s'affirme alors à travers leur passé comme totalité, comme héritage culturel et comme mémoire à actualiser. La place de l'homme et de son image deviennent centrales pour réussir à déjouer la fantasmagorie de l'histoire qui se pose dans un temps évidée de la tradition des vaincus. Le jeu du nain est cette affirmation même, il affirme le poids de sa mémoire.

Le jeu, les machines et le nom de l'humanité

Ainsi, les images dialectiques en tant que potentialités neutralisantes du mythe tentent de mettre en évidence le caractère mythologique inhérent à la modernité à travers l'histoire de ses productions culturelles. La volonté de maîtrise de la nature, comme volonté de maîtrise et exploitation des hommes, naît à travers une dynamique qui s'apparente à celle du « jeu »[1710]. L'apparition, dans la première thèse, de l'échiquier comme lieu dans lequel peut se jouer la destinée de l'humanité, correspond, à l'importance de la réalité d'une exploitation totale de l'homme. Les liens entre le « jeu » et le « déploiement du travail » sont essentielles pour saisir l'intérêt de cet « échiquier ». Ainsi que le suggère Bruno Tackels, à travers la redéfinition du matérialisme historique des *Thèses*, Benjamin se propose de réévaluer « le concept même de travail qui n'a pas été suffisamment pensé par le marxisme »[1711]. L'activité humaine, l'effort humain doit être une activité émancipatrice et non pas destructrice. Activité qui, « bien loin d'exploiter la nature », doit pouvoir permettre de construire à son tour des potentialités émancipatrices.

La réponse de Benjamin à ce problème se traduit par une pensée qui tente de s'opposer à l'articulation historique historiciste comme forme de pensée qui s'affirme par une inéluctable continuité et enchaînement des époques. La réponse est celle de la rupture du temps historique. Le nain se sert de la théologie, lui permettant d'échapper à la nécessité d'une continuité des époques, et lui permettant de construire l'instant historique et le récit historique. Construction qui permet au tenant du matérialisme de parer les coups de ses adversaires avec un moment interprétatif de réévaluation du présent et de son contenu mythique. La question du « jeu » est une caractéristique essentielle de la dynamique propre à la modernité qui s'imprime comme forme sublimatoire de l'enfermement abrutissant et sans futur du toujours pareil du temps machinal, de la temporalité technique du travail industriel

1710 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée (1936)*, p. 188.
1711 TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, 1992, p. 120.

et des « machines »[1712]. Il s'agit de la place de l'homme, et de la forme que prend la nature au cours du processus tardif du capitalisme. Au sein de la première thèse le jeu figure le monde politique dans lequel le nain doit pouvoir jouer la partie de l'histoire de l'humanité. Cette allégorie qu'est celle de l'échiquier automatique est bel et bien une protestation consciente contre le processus de production destructeur qu'est devenue l'essentialité structurante et invisible de l'existence de tout les êtres humains, et une mise en garde contre les obstacles que doit contourner le tenant du matérialisme historique.

La principale mise en garde, appartient à la valeur des produits culturels pour l'histoire. Mise en garde qui vise l'importance d'interroger *l'origine* des différentes productions culturelles. Le matérialisme historique est aussi nécessairement déterminé par les rapports mythiques inhérents au siècle qui l'a vu naître, et ne peut encore deviner le péril que constitue pour lui l'idéologie du progrès. Benjamin porte alors la question sur celle des « origines », et dans les termes de Tackels :

> La véritable question, pour Benjamin, est bien celle de l'origine immanente. À chaque instant, pour chaque événement, chaque émergence culturelle, si l'on se veut véritablement historien, c'est-à-dire « matérialiste », il faut pouvoir susciter le dévoilement de ce qui a permis à la fois la production et la transmission de ce « patrimoine culturel ». Et ce qui a permis la culture et sa conservation, c'est la dimension mythique et sa violence barbare. La civilisation des hommes n'a pu se constituer et se prolonger – d'un mot, devenir ce qu'elle est – qu'en mettant en œuvre l'attitude qui lui est antinomique : celle du barbare.[1713]

Il s'agit en somme pour le tenant du matérialisme historique d'interroger aussi les présupposés barbares de cette machinerie qu'est devenu le matérialisme historique, ainsi que d'interroger ses *origines immanentes*. D'éviter en somme de tomber dans la dynamique asservissante d'une politique se confondant avec la dynamique du jeu. Le matérialisme historique doit alors toujours renouveler sa propre analyse autour de possibles rapports mythologiques qu'il n'aurait pas encore saisis en lui-même. Ainsi le matérialisme de Benjamin devient une sorte de machine habitée. Elle tend, par une analyse rigoureuse, à interroger la teneur mythologique des représentations historiques, et à évaluer les instants historiques par une interprétation politique. Interprétation qui veut réussir à construire et donc à faire advenir l'apparition du phénomène qu'est l'histoire d'une humanité aliénée, et d'une possibilité historique en vue de la construction d'une humanité rédimée.

Pour Tackels l'historien procède alors à une renomination, il tente de sauver le nom de l'humanité ouvrant en elle des nouvelles possibilités de création[1714]. La machine habitée qu'est le matérialisme historique benjaminien se sert d'images pour réussir à comprendre la configuration politique des expériences qui figurent les époques. Expériences qui figurent à leur tour l'existence humaine et son devenir. Cette machine habitée crée des images en vue

---

1712 « Il faut supposer que la foule telle qu'elle apparaît chez Poe avec ses mouvements précipités et saccadées est décrite de façon particulièrement réaliste. Sa description comporte une vérité supérieure. Ces mouvements sont moins ceux des gens qui vaquent à leurs occupations que ceux des machines qu'ils font fonctionner. Poe semble avoir prémonitoirement modelé l'attitude et les réactions de la foule sur le rythme de ces machines. Le flâneur, en tout cas, ne partage pas ce comportement. Il lui fait plutôt obstacle ; il l'interrompt. Son nonchaloir ne serait donc rien d'autre qu'une protestation inconsciente contre le temps du processus de production. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 60a, 6]*, p. 352.

1713 TACKELS, Bruno, *Walter Benjamin, Une introduction*, p. 118

1714 « L'historien qui tente de produire des images dialectique ne fait pas autre chose qu'une « renomination ». Il secoue les couches poussiéreuses du patrimoine culturel pour arracher les inscriptions fondatrices d'une « culture », pour retrouver, par dessous, les couches successives étouffées afin que brillent « les grands noms » de l'histoire. Nous commençons à percevoir ce que l'image dialectique permet de sauver. Le *messianisme* qu'elle génère revient au fond à sauver l'humanité de son Nom, à retrouver sous la masse grouillante des mots de l'histoire la pure force du Nom, à montrer la tragique déchéance du Nom humain dans les mots des choses. », *Ibid.*, p. 119.

d'une volonté politique d'émancipation et de délivrance humaine. Les images servent à configurer l'analyse conceptuelle.

2. L'intérieur ou les souterrains de la conscience

Nous considérerons le matérialisme historique de Benjamin comme un machine *habitée.* Cette machine crée des images pour pouvoir insérer des mouvements dans l'échiquier de l'histoire, tout en permettant une visibilité historique. Ces images correspondent à des configurations qui fonctionnent à partir de catégories politiques. Les images dialectiques de Benjamin visent une interprétation politique de l'histoire qui tente de répondre à une volonté d'émancipation et de délivrance humaine qui passe par une tentative de ressaisie d'une mémoire perdue et à reconsidérer. La question de l'intériorité est ce à partir de quoi est établie la connaissance historique. L'expérience de laquelle découlent ces images est alors définie à partir d'un espace du passage, de l'indiscernable, et d'une mémoire involontaire. Nous verrons comment pour Benjamin l'expérience de l'enfant apparaît comme expérience fondatrice relevant des matériaux non encore dialectisés par l'adulte. La remémoration s'affirme alors comme ce qui permet de saisir les éléments qui font se joindre la mémoire et l'expérience de l'enfant. On est dans l'enfance en présence d'un espace perceptif qui apparaît comme le lieu d'une expérience particulière qui fait des détermination du sujet et de celles de l'objet un lieu de l'indiscernable, dans lequel la mémoire se pose comme ce qui permet un retour à soi et une réflexion de ces matériaux. Nous verrons que cet espace est analogue à celui permettant de saisir les matériaux des images de l'histoire. Que sont cette espace *De l'intérieur ou les souterrains de la conscience* ? De quoi sont composés les matériaux des images ?

A. De l'intérieur d'une machine à images dialectiques

La machine qu'est le matérialisme historique de Benjamin se veut être un appareil théorique habité. La première thèse nous place d'un questionnement dans lequel la présence d'esprit ouvre peu à peu sur une multiplicités de strates à travers lesquelles apparaissent les éléments que composent et qui composent les images dialectiques. Le dessin premier qui guide cette recherche théorique semble être celui d'un travail qui cherche à rendre simplement saisissables les images. Il s'agit de se questionner sur ce qui nous entoure et nous est apparenté, ce qui dans l'actuel nous conditionne. Pour Benjamin cette analyse prend place au sein d'une analyse de la valeur du souvenir, et plus précisément sur celui d'enfance, ainsi qu'à son interprétation par l'adulte. Cela fait apparaître une corrélation entre le personnage philosophique du nain, cet être qui siège la machine et qui se sert de la théologie, et celui, apparenté au souvenir d'enfance, le Petit Bossu. De quelle manière le caractère théologique du nain est il apparentée à la valeur du souvenir inhérente au personnage du Petit Bossu ? De quoi est-elle constituées la matière des images ?

a. 1. Éduquer à l'image

> Donner des hommes une représentation vraiment concrète, n'est-ce pas faire apparaître le ressouvenir que nous avons ?[1715]

Pour Benjamin l'intérêt théorico-pratique de la constitution d'une analyse matérialiste qui s'effectue par le biais d'images correspond à une finalité « pédagogique »[1716]. Il s'agit non seulement de réussir à sonder dans les profondeurs de l'histoire, ainsi que d'une refonte du concept d'histoire, mais aussi tenter d'établir un appareil méthodologique historique figuratif susceptible d'être réapproprié et réutilisé facilement. Il est question d'éduquer à l'image et à ses possibilités, et de tenter de définir un objet historique qui permette de creuser là où les outils d'analyse historique ne réussissent pas à parvenir, c'est-à-dire « dans la profondeur des ombres historiques ». Benjamin affirme que « dans le domaine historique, nous sommes habitués par notre éducation à avoir une vision à distance, propre au romantisme »[1717]. Cette perspective est considérée comme un autre rapport *mythologique* dont il s'agit de se défaire, pour porter le regard de l'histoire sur « une présentation de ce qui nous est apparenté, de ce qui nous conditionne ». Éduquer à l'image signifie tenter une entreprise théorique et pratique qui rende manifeste ce qui au sein de l'histoire et dans le présent nous conditionne.

Dans l'essai sur Édouard Fuchs la question de l'intégration de la valeur de l'œuvre d'art ouvre sur un horizon plus vaste, celui d'un questionnement de « la signification d'une histoire de la réception »[1718]. L'outil que représentent les images, pour ces zones d'ombre historiques, correspond, chez Benjamin, à l'établissement, dans le cadre de la théorie matérialiste de l'histoire, à une histoire de la réception. À travers l'image dialectique, Benjamin tente de bâtir une théorie matérialiste de l'histoire, en incluant au sein même de l'objet historique, la quête qui correspond à la définition du matérialisme historique comme une « seconde vie de ce qui a été compris et dont les pulsations sont sensibles jusque dans le présent »[1719]. Il s'agit de rendre manifeste, dans le présent que nous vivons, les origines de celui-ci, en incluant l'analyse du produit culturel, dans l'histoire de sa réception. Ce qui revient à redéfinir la dimension de l'héritage comme « survie de ce qui est compris »[1720]. Ainsi l'image dialectique doit présenter autant ce qui n'est plus, que ce qui doit être réactualisé pour ne pas être oublié.

Pour Benjamin, « le problème formel de l'art moderne », et donc de la compréhension des produits culturels de la modernité, réside dans le manque d'une histoire de la réception, comme histoire matérialiste des transformations des modes d'expérience liées aux mode d'existence de la modernité[1721]. Ainsi la question de la production culturelle de la modernité

1715 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [I°, 6]*, p. 844.

1716 « Aspect pédagogique de ce dessein : « Éduquer en nous l'élément créateur d'images pour lui apprendre à voir de façon stéréoscopique et dimensionnelle dans la profondeur des ombres historiques. » La formule est de Borchardt, *Epilegomena zu Dante,* I, Berlin 1923, p. 56-57. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 2]*, p. 853.

1717 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [C°, 5]*, p. 829.

1718 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Eduard Fuchs, collectionneur et historien*, p. 176.

1719 *Ibid*.

1720 « La « compréhension » historique doit être conçue fondamentalement comme une survie de ce qui est compris, et il faut considérer, par conséquent, ce qui est apparu dans l'analyse de la « survie des œuvres », de la « gloire », comme le fondement de l'histoire en général », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 3]*, p. 477.

1721 « On peut exprimer exactement ainsi le problème formel de l'art moderne : quand, et comment les univers formels qui ont surgi indépendamment de nous dans la mécanique, au cinéma, dans la construction des machines, dans la physique nouvelle, et qui se sont rendus maîtres de nous, vont-ils nous révéler la part de nature qu'ils ont en eux ? Quand la société parviendra-t-elle au stade où ces formes, ou celles qui en seront nées, nous apparaîtront comme des formes de la nature ? Cela, il est vrai, ne met en évidence qu'un moment dans l'essence dialectique de la technique. (il est difficile de dire lequel : l'antithèse, sinon la synthèse). En tout cas, l'autre moment est aussi présent : atteindre les buts étrangers à la nature

se transforme dans une définition des liens, et des effets indéfectibles, entre nature et technique, entre technique et culture, et par là entre culture et barbarie. Ce qui fait apparaître dans l'analyse de Benjamin la forme et la définition d'une expérience en transformation au centre du problème de la constitution du concept même d'histoire. Benjamin redéfinit la question d'une historie dialectique et matérialiste de la réception en une histoire matérialiste de l'expérience et de la mémoire.

Pour Benjamin cette problématique pose à son tour, du point de vue dialectique, la question du : « quand, et comment les univers formels qui ont surgi indépendamment de nous [...] dans la construction des machines,[...], et qui se sont rendus maîtres de nous, vont-ils nous révéler la part de nature qu'ils ont en eux ? ». Cette question est analogue à celle de la quête d'une forme de mémoire et d'expérience particulières qui rendent possible de montrer et contrer les effets destructeurs de l'expérience vécue du choc de la modernité, née de cette nature devenue destructrice et totalisante. Benjamin reprend la conception marxiste de la nature, concevant l'effort de médiation et de production humaine comme susceptible de modifier son environnement. L'image dialectique se veut, dans sa conception inachevée, un effort d'interprétation qui cherche à fournir des outils qui montrent à l'œuvre les transformations destructrices rendues naturelles, et semble proposer de les réagencer et de les interpréter dans un but émancipateur.

Nous trouvons dans un fragment des *Passages* un extrait du *Karl Marx* de Karl Korsch. Ce dernier présente la conception de « la nature physique », selon Marx, comme n'intervenant pas « immédiatement dans l'histoire »[1722], mais de manière « médiate » et en tant que « *production matérielle* ». L'analyse de la valeur de la culture est fortement inspirée de cette compréhension de la valeur influente de la seconde nature. Mais elle inclut à ce qui revient aux liens entre « l'homme et la nature », et à ceux entre « l'homme et l'homme », une analyse dialectique de ce qu'engendrent les productions matérielles économiques et techniques, en tant que productions culturelles. Les productions culturelles apparaissent comme les moyens par lesquelles ces conditions se reproduisent et demeurent dans le temps. C'est dire que les relations homme/homme par le commerce avec cette nature technicisée et de sa production culturelle, transforment en retour le rapport homme/nature. La définition de la nature en tant que « *natura naturans* économique » devient alors la forme de reproduction économique de rapports culturels aliénés. Les moyens par lesquels se relaye le produit culturel, et ce que le produit culturel engendre comme rapport, transforment l'entièreté du rapport homme/nature. Le processus matériel de reproduction et production de la nature technique est alors étudié à travers les éléments devenus nature, et qui se reflètent dans les productions culturelles comme dans les « processus de production matérielle ».

également avec des moyens étrangers, hostiles à la nature, avec des moyens qui s'émancipent de la nature et la maîtrisent. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 3a, 2]*, p. 414.

1722 « Concept de la nature chez Marx : « Si … selon Hegel « la nature physique intervient pareillement dans l'histoire universelle », Marx part, quant à lui, d'un point de vue d'emblée différent : la nature physique n'intervient pas immédiatement dans l'histoire. Elle ne le fait que d'une façon médiate, c'est-à-dire par l'intermédiaire d'un processus de production matérielle qui se déroule non seulement entre l'homme et la nature mais aussi entre l'homme et l'homme. Ou, pour employer une terminologie accessible même aux philosophes : cette « *Nature* » pure et censée être la condition première de toute activité humaine (la *natura naturans* économique) est remplacée en tout lieux, dans le cadre rigoureusement social de la science marxienne, par une « Nature » modifiée en tant que « matière » sociale, par la médiation de l'activité humaine, et donc apte à se voir de nouveau changée et transformée par cette activité même ; en bref, il s'agit désormais de la Nature en tant que *production matérielle* (*natura naturata* économique). », KORSCH, K, *Karl Marx.*, trad. franç. S. Bricianer, Paris, Champ Libre, 1971, III, p. 181 », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 16, 4]*, p. 502.

La « part de nature » inhérente aux avancées techniques doit alors faire l'objet d'une étude approfondie[1723]. Il s'agit d'une analyse qui vise à rendre manifestes, visibles et compréhensibles ces transformations structurelles, avec leur formes d'assimilation et de reproduction. L'objet historique doit, par conséquent, faire ressortir non seulement l'importance d'une histoire de la réception des produits culturels, mais aussi l'importance et efficience de la valeur de « l'essence dialectique de la technique ». Le concept doit montrer ce que la technique représente en tant que nature, c'est-à-dire en tant que production matérielle, *natura naturata* économique et culturelle, et par là tenter de rendre manifeste ses origines et ses effets.

L'analyse de Benjamin tente de comprendre la dialectique entre nature et technique sous le point de vue des rapports mythiques engendrés au sein de l'expérience. La question se repose dans ces termes : comment est-il possible de comprendre l'univers sémantique et le rapport au monde que ces objets engendrent en nous et « [...] quand, et comment [...] vont-ils rendre *préhistorique* la part de nature qui est en eux ? »[1724]. L'analyse de l'histoire, à travers les images dialectisées de ces productions culturelles et de leurs origines, devient alors une entreprise qui tente de réintégrer dans l'analyse du rapport nature, une valeur permettant d'évaluer ces productions. La construction dialectique de l'image vise à faire ressortir la forme préhistorique dans la présentation des faits historiques. Présentation qui correspond, dans cette représentation qu'est l'histoire, à rendre manifeste la part devenue nature des transformations techniques dans les productions culturelles. Mais est-ce dire aussi qu'à travers le rapport aliéné du produit culturel l'on peut entrevoir des formes émancipatrices dans celui-ci ?

En somme Benjamin cherche à caractériser « l'être-maintenant du temps présent »[1725] à travers un objet historique qui vise à rendre manifeste les transformations structurelles de l'expérience, comme forme relais du produit culturel. La valeur dialectique de l'objet historique est celle d'une quête liée à la visibilité matérielle et historique de la valeur des productions culturelles[1726]. La « méthode dialectique » tente de rendre manifeste « la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique », et pour ce faire Benjamin ébauche un objet qui permet de rendre manifeste « l'intérêt » de cette situation en tant que telle. Il est alors question de montrer ce qui dans les rapports aliénants devient essentiel pour une analyse matérialiste de l'histoire. Cet intérêt est portée sur l'endroit où naît et se constitue le rapport symbolique et mythique de la représentation, qui, selon Benjamin, constitue la particularité et la richesse sémantique de l'expérience humaine.

1723 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 3a, 2]*, p. 414.

1724 « On peut formuler exactement ainsi le problème formel de l'art moderne : quand, et comment les univers de formes qui ont surgi indépendamment de nous dans la mécanique, dans la construction des machines, sans que nous le pressentions, et qui se sont rendus maîtres de nous, vont-ils rendre préhistorique la part de nature qui est en eux ? Quand la société parviendra-t-elle au stade où <ces formes ou> celles qui en seront nées, nous <apparaîtront> comme des formes de la nature ? », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 32]*, p. 856.

1725 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 5]*, p. 853.

1726 « On dit que la méthode dialectique consiste à rendre chaque fois justice à la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de rendre justice à la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 2, 3]*, p. 409.

a. 1. 1. Intérieur et habitat

Le temps dans l'image dialectique

Dans les premières notes des *Passages* la temporalité complexe de l'image dialectique émerge déjà en lien, voir en « confrontation » avec le concept de « Maintenant de la connaissabilité »[1727]. Ce dernier est la dimension temporelle à partir de laquelle il faut placer l'existence du nain de la première thèse, et qui le montre dans un univers théorique particulier qui n'est déjà plus celui de la continuité. La machine *habitée* qu'est le matérialisme historique apparaît alors comme une machine qui fonctionne par des principes d'interprétation dialectiques, qui sondent les rapport symboliques et mythiques constitutifs de l'expérience. La machine habitée construit des images, et l'échiquier est la représentation d'un appareil qui produit des images dialectiques. La production de la machine à produire des images est une production politique, car elle se sert de principes politiques d'interprétation historique. L'image crée est produite dans un milieu théorique hors du domaine de celui de l'idéologie du progrès, et dans lequel des ambiguïtés peuvent consister et coexister.

Le jeu d'échecs de cette partie semble prendre place entre deux conceptions radicalement différentes de l'héritage, d'un côté il y a la mémoire historique, et de l'autre une histoire qui fonctionne comme le jeu de hasard. Le nain depuis la machine pense dans un milieu qui est celui d'une temporalité éclatée, et la machine est une machine à arrêter le temps. La machine crée donc des images de temps arrêté, et cette production s'établit à travers une temporalité qui se trouve dans un espace particulier liée à l'intériorité et à la mémoire. Cette dimension de l'intérieur est inhérente à celle de la réflexion, ainsi qu'a l'intériorité matérielle et dialectique du phénomène humain que signifie habiter, des objets, des maisons, des villes, et qui en retour nous habitent et se constituent comme une mémoire. La machine habitée qu'est le matérialisme historique crée des images de temps dialectisés, dans lesquelles « l'intérêt » de l'objet en tant que tel est « préformé dans cet objet »[1728]. L'intérêt est celui de tenter une pensée qui en dehors de l'idéologie du progrès, permet une évaluation des événements historiques à travers une histoire de la réception et des valeurs symboliques, devenus nature, à partir desquelles toute expérience se déploie et se structure.

Les images qu'elle fabrique sont les figures d'une « condensation croissante (l'intégration) de la réalité »[1729]. L'image produite évalue « l'être-maintenant » d'un être antérieur, dans une figuration qui comprend l'être antérieur, à travers le présent, comme un « être-maintenant du temps présent maintenant ». Il s'agit d'une machine à actualiser ou encore une machine à actualité. L'image créée évalue le passé, et l'intègre à un récit qui fait ressortir des potentialités sémantiques qui sont restées invisibles au moment passé, c'est-à-dire au moment où la chose a eu lieu, « en son temps ». L'image créée joue ainsi un rôle particulier vis-à-vis du passé, car ce n'est que « grâce à l'image *par* laquelle et *sous* laquelle il est

1727 « Au sujet de l'image dialectique. Le temps se trouve à l'intérieur. Il se trouve déjà dans la dialectique chez Hegel. Mais cette dialectique ne connaît le temps que sous la forme d'une temps de pensée proprement historique, sinon psychologique. La différence de temps dans laquelle seulement l'image dialectique est réelle lui est encore inconnue. Essayer de le monter en prenant l'exemple de la mode. Le temps réel n'entre pas dans l'image dialectique en grandeur nature – et, à plus forte raison, sous sa forme psychologique. Il entre au contraire sous sa forme la plus petite. – Le moment temporel dans l'image dialectique ne peut vraiment être conçu que par la confrontation avec un autre concept. Ce concept est le « Maintenant de la connaissabilité ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [Q°, 21]*, p. 862-863.

1728 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 2, 3]*, p. 409.

1729 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 5]*, p. 853.

compris » que le « passé s'adapte à cette actualité »[1730]. Le passé, dans ce rapport, devient un « Autrefois ». Ce qui, selon Benjamin, revient à créer un rapport interprétatif « selon une méthode non plus historique mais politique ». Cette forme de lecture correspond à l'utilisation de valeurs interprétatives qui sont utilisées dans une théorie de la pratique, et donc maniées que pour penser le moment présent, et non pas la valeur du passé. Il s'agit donc d'un renversement des rapports entre politique et théorique, et donc entre pratique et théorie. Les images dialectiques sont une interprétation, qui configure la valeur du passé, via des « catégories politiques » qui deviennent théoriques. La machine habitée s'applique donc à créer des images par le biais de catégories qui jusqu'alors étaient utilisées pour une théorie-pratique, et donc pour une pensée de l'action et pour penser le « présent », et sont ici appliquées à évaluer la valeur du passé.

L'image, selon Benjamin, permet d'effectuer un « rappel dialectique de conjonctures passées » au présent[1731]. Ce qui signifie en retour « une mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente ». L'évaluation du passé, et de ses éventualités révolutionnaires ou aliénantes, permet en retour de mieux saisir l'image du présent. L'image créée rend possible et d'interpréter les configurations du passé, et de ressaisir par elles une « concrétion plus haute »[1732] dans l'image du présent. Le passé en tant qu'« Autrefois », se donne comme actualisation, à la manière de l'exemple en négatif de la dynamique de « la mode ». Cette dernière s'affirme comme faisant « *toujours* référence au passé »[1733]. Dans la perspective théorique de l'histoire, cette actualisation s'effectue par une conception discontinue du temps, et en tant que pratique elle s'effectue « avec des catégories politiques »[1734].

> Toutes les catégories de la philosophie de l'histoire doivent être menées ici au point d'indifférence. Pas de catégorie historique sans sa substance naturelle, pas de catégorie naturelle sans son filtrage historique.[1735]

Benjamin conçoit le projet des *Passages* selon une double perspective, l'une comme interprétation politique de l'histoire, et l'autre comme interprétation historique du présent[1736]. Le projet des *Passages* s'affirme alors comme une théorie de l'interprétation historique en tant qu'actualisation, « qui va du passé vers le présent », et qui en retour « va du présent dans le passé ». Dans cette perspective le passé apparaît d'un côté comme origine, préhistoire du présent ; et de l'autre le présent, se montre comme « accomplissant, les potentialités révolutionnaires de ces précurseurs », comme *réalisation* de cette origine en tant que construction pratique. D'un point de vue critique et pratique, l'interprétation des catégories historiques doit répondre au principe dialectique qui les comprend déjà comme relevant du principe d'une *nature* efficiente, en tant que seconde nature. C'est à travers cette analyse que

---

1730 « Ce passé s'adapte à cette actualité plus haute qu'il reçoit grâce à l'image par laquelle et sous laquelle il est compris. – Traiter le passé, ou mieux l'Autrefois, selon une méthode non plus historique mais politique. Faire des catégories politiques des catégories théoriques, alors qu'on n'osait les appliquer que dans la perspective de la praxis, parce qu'on n'osait les appliquer qu'au présent : voilà la tâche. », *Ibid.*

1731 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 2, 3]*, p. 409.

1732 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 5]*, p. 853.

1733 « La compénétration et le rappel dialectique des conjonctures passées sont la mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente. Mais cela signifie qu'il faut faire détonner l'explosif qui se trouve dans la mode (qui fait *toujours* référence au passé). », *Ibid.*

1734 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 2, 3]*, p. 409.

1735 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [0°, 80]*, p. 860.

1736 « On peut dire qu'il y a deux orientations dans ce travail : celle qui va du passé vers le présent et qui présente les passages, etc. comme des précurseurs, et celle qui va du présent dans le passé pour faire exploser dans le présent, en les accomplissant, les potentialités révolutionnaires de ces précurseurs. Relève aussi de cette orientation la contemplation enivrée, élégiaque, du passé le plus récent, sous la forme d'une explosion révolutionnaire de celui-ci. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [0°, 56]*, p. 858.

Benjamin cherche à dissiper l'« apparence » par la « formation d'une image rapide »[1737]. La question d'une histoire matérialiste de la transmission et de la réception est au centre d'une problématique qui se joue entre nature, technique et asservissement humain.

Il s'agit d'établir une méthodologie réunissant et interprétant des faits et documents divers. Ces faits et documents peuvent être des objets d'usage, des œuvres d'art, des œuvres littéraires et biographies, des objets désuets et objets encore utiles. Leur analyse s'effectue toujours en lien avec leurs modes de vie correspondant. Cette réunion d'éléments est construite dans le but de réussir à comprendre, à travers leur collection, l'image de l'histoire de la transmission à laquelle la collection appartient et fait apparaître. Il s'agit de tenter, par la collection et son interprétation, de saisir la valeur de l'« héritage » culturel[1738]. Une analyse matérialiste de l'expérience et une histoire de ses transformations s'avère nécessaire pour comprendre la valeur des différents éléments composant cet héritage.

Objets d'usage, créations, habitats et habitudes composent cette image du Maintenant et de l'Autrefois dont il faut saisir les origines via une histoire de leur apparition et disparition, relevant d'une histoire de la transmission. La transmission et réception deviennent les pierres angulaires d'une étude matérialiste des particularités des différentes époques, et des traditions qui la composent, ainsi la survie ou la disparition des produits culturels devient ce à partir de quoi l'histoire matérialiste prend sens pour la modernité.

L'habiter et la vie habituelle

L'univers temporel particulier de l'*habitat humain*, et de *l'habiter* participent de la réflexion de la conception de la temporalité de l'image dialectique[1739]. Il s'agit de la temporalité de l'existence humaine, qui donne une forme particulière à son milieu ambiant le plus proche, sa nature, cette dernière entendue comme une demeure où s'impriment faits et gestes et qui figure la forme et le contenu des différents modes d'existence humains. L'habitat humain représente un lieu dans lequel se dépose l'expérience humaine, et cette dernière apparaît comme constitutive de ces lieux intimes. Habiter signifie toujours un rapport particulier au monde. Une histoire de la transmission et de la réception nécessite de porter un intérêt aux différents lieux où se dépose cette expérience.

La recherche des *Passages* suit les habitudes de l'habiter de la modernité naissante, il est question d'analyser l'expérience humaine dans ses moindres recoins. Le critique suit ces habitudes depuis l'extérieur de la rue, dans un itinéraire qui l'accompagnent, des panoramas, au théâtre, des salles de jeu aux bordels, jusqu'à sa demeure la plus intime, sa résidence principale, son habitation. Chaque lieu de vie représente ainsi un rapport à l'habiter, et

1737 « La connaissance historique de la vérité n'est possible que comme dissipation <*Aufhebung*> de l'apparence : cette dissipation ne doit pas signifier qu'on volatilise, qu'on actualise l'objet ; elle doit, de son côté, passer par la formation d'une image rapide. La petite image rapide, par opposition à la quiétude scientifique. La formation de cette image rapide coïncide avec la reconnaissance du « Maintenant » dans les choses. Mais pas de l'avenir. Allure surréaliste des choses dans le Maintenant, allure mesquine dans l'avenir. L'apparence qui est ici dissipée est celle selon laquelle l'antérieur serait dans le Maintenant. En vérité : le Maintenant est l'image la plus intime de l'Autrefois. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [0°, 81]*, p. 860.

1738 « Il est important de rendre compte de l'héritage transmis de façon directe. Mais il est encore trop tôt, par exemple, pour collectionner. Une réflexion matérialiste, concrète, sur ce qui est le plus proche s'impose. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [C°, 5]*, p. 829.

1739 « Le verbe *wohnen* <habiter> à la forme transitive – par exemple « *das gewohnte Leben* » <la vie habituelle> – cela donne une idée de l'actualité secrète, précipitée, qu'a l'habitation. Elle consiste à donner forme à un boîtier. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [P°, 5]*, p. 861.

s'exprime par des dépôts d'expérience et des rapports particuliers au monde. L'image dialectique doit refléter les habitudes sur lesquelles reposent les expérience les plus banales.

Tout habitat créé ouvre dialectiquement sur la dimension de l'intérieur, de la même manière que le font les « passages », « les panoramas », « le théâtre » et « la maison »[1740]. La dimension de l'intérieur montre à travers la matérialité de ces phénomènes ce que tentent de saisir, interpréter, analyser critiquement et sauver les images dialectiques[1741]. Les différentes transformations des habitudes et habitats humains ouvrent sur cette intériorité qui devient un document des différents origines du contenu et structure de l'expérience, et donc des origines et valeurs du souvenir. Pour l'historien il devient ainsi nécessaire de saisir les différentes concrétions matérielles liées à la vie humaine et à ses habitudes, pour sonder la profondeur de l'expérience et de la mémoire qu'elles reflètent. Cette profondeur est analysée dans le but d'intégrer les produits culturels qu'elles contiennent, à une analyse matérialiste du devenir de l'image du présent, et celle du devenir de la tradition. Il est question de saisir à travers l'image du présent et celle du devenir de la tradition, l'image historique qu'elles permettent de figurer.

Pour Benjamin l'historien travaille sur ce qui est perdu et oublié, son travail « sur les choses » repose essentiellement sur le fait qu'elles sont devenues histoire et donc sur « le fait d'être passé, de ne plus exister »[1742]. L'historien se concentre sur les « monuments » « d'une existence révolue » et il y tente d'extraire les formes de perception, d'expérience et de mémoire liées à ces existences désuètes. C'est le travail de la dialectique de rendre l'image intérieure de ces phénomènes. À travers la dialectique « la couche superficielle devient la plus profonde », elle tente de rendre l'image intérieure de ces *existences révolues*. Ce par quoi l'on peut avancer que l'« oubli » et la mémoire présentent les traits essentiels du contenu de l'image dialectique[1743]. L'expérience de la remémoration, ou encore « le phénomène de la remémoration » proustienne doit se transformer, pour l'historien matérialiste, de la valeur du reflet d'une expérience individuelle à celui d'une expérience collective.

1740 « Le vrai n'a pas de fenêtre. Le vrai n'ouvre pas sur l'univers. Et l'intérêt pour les panoramas vient de ce qu'on y voit la vraie ville. « La ville dans la bouteille » – la ville dans la maison. Ce qui se trouve dans la maison *sans fenêtre*, c'est le vrai. Le théâtre est une maison sans fenêtre ce ce genre. D'où le plaisir éternel qu'il donne ; d'où le plaisir que donnent aussi les rotondes sans fenêtre, les panoramas. Au théâtre, après le commencement de la représentation, les portes restent fermées. Les passants dans les passages sont dans une certaine mesure les habitants d'un panorama. Les fenêtres de cette maison ouvrent sur eux. On les regarde par les fenêtre, mais eux-mêmes ne peuvent voir à l'intérieur. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [F°, 24]*, p. 837- 838.

1741 « L'intérieur se porte vers l'extérieur, comme si le bourgeois était à ce point assuré de son indéfectible aisance qu'il dédaignait la façade, pour déclarer : ma demeure, en quelque endroit que vous la coupiez, est façade. On voit de telles façades, en particulier, aux demeures berlinoises datant du milieu du siècle précédent : la véranda n'est pas saillie sur la façade, elle forme une niche à l'intérieur. La rue devient pièce et la pièce devient rue. Le passant qui s'arrête pour regarde la maison se trouve pour ainsi dire dans la véranda. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, L [Maison de rêve, musée, pavillon thermal], [L 1, 5]*, p. 424.

1742 « Le fait d'être passé, de ne plus exister est à l'origine d'un travail intense sur les choses. L'historien lui confie son affaire. Il tire parti de cette force et connaît les choses telles qu'elles sont à l'instant où elles ne sont plus. Les passages sont des monuments de ce genre, des monuments d'une existence révolue. Et la force qui travaille à l'intérieur d'eux est la dialectique. La dialectique les fouille, les révolutionne, les met sens dessus dessous de sorte que la couche superficielle devient la plus profonde ; elle transforme en eux <x> ces endroits de luxe pour qu'ils ne soient plus rien de ce qu'ils sont. Il ne reste plus d'eux que leur nom : les passages, et le passage des Panoramas. Le bouleversement est à l'œuvre au plus intime de ces noms, c'est pour cela que nous conservons un monde dans les noms des vieilles rues et lire la nuit un nom de rue équivaut à une transmigration <?>. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [D°, 4]*, p. 831.

1743 « La théorie du savoir non encore conscient doit être associée à la théorie de l'oubli (notes sur le blond Eckbert) et appliquée aux différents collectifs, selon les époques. Nous devons faire l'expérience, sous forme de « courant », de « mode », de « tendance » (vers le XIXe siècle), de ce que Proust a vécu en tant qu'individu avec le phénomène de la remémoration, et cela, si l'on veut, en guise de punition pour l'indolence qui nous a empêchés d'assumer cette remémoration. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 50]*, p. 857.

a. 1. 2. La matière des images et la reconstitution du souvenir : Rêve, enfance et ressouvenir

C'est à partir du geste proustien de remémoration, et de sa précision critique à travers l'évaluation qui s'ouvre avec la remémoration baudelairienne, que doit se définir la forme fondatrice de l'acte à travers lequel Benjamin veut redéfinir le contenu et dynamique de l'objet historique, en tant que révolution copernicienne. Ainsi que l'affirme M. Gérard Raulet la remémoration peut être définie comme : une « forme de mémoire qui n'est certes pas collective mais restitue l'expérience authentique et lui paraît homologue à la figure du réveil : *la mémoire involontaire* »[1744]. Il s'agit alors de comprendre et d'étudier les transformations structurelles de l'expérience et de ses causes, pour tenter un sauvetage de celle-ci. Ainsi que l'affirme M. Pezzella les sources de l'image mythique puisent dans la rivière qui traverse la grande ville[1745]. Pour nous l'image mythique de la ville et de l'habitat, l'image de pensée de l'enfance, et l'image de souhait de l'expérience lyrique moderne forment une constellation qui fait surgir en partie une ébauche de ce qui devait constituer quelques-unes des caractéristiques de l'acte de critique de remémoration du passé inhérent à l'objet historique et sa propédeutique entendue comme image dialectique.

Cependant au sein de l'acte même de la remémoration il est difficile de pouvoir distinguer clairement ce qui appartient au sujet qui remémore de ce qui dépend de la forme de la totalité qu'est celle de l'« océan du *temps perdu* »[1746]. À ce sujet Palmier affirme qu'il y a dans « la reconstitution du souvenir », chez Benjamin, une disparition volontaire de la subjectivité[1747]. Dans *Sens Unique* Palmier distingue une forme d'objectivité « étrangère » qui s'introduit à la place de l'élément « subjectif ». Confusion très proche de celle qui se produit entre sujet et objet dans les images d'*Enfance berlinoise,* et qui s'effectue aussi dans la reconstitution du souvenir proustien.

L'enfant dans *Enfance berlinoise* transforme le « sujet réel en sujet qui rêve », et redéfinit la valeur de la subjectivité dans la reconstitution du souvenir[1748]. La place qui est assignée aux souvenirs d'enfance et l'acte de la remémoration, dans la compréhension de la constitution de l'objet historique, sont essentiels pour comprendre ce qui se donne comme « les matériaux des images »[1749]. La comparaison que fait Palmier entre les images de *Sens unique* et celles d'*Enfance berlinoise* permettent de mieux saisir, à travers l'idée d'une « cassure », le lien qu'elles entretiennent entre le sujet et l'objet, ainsi que le lien entre ces images et la

1744 « Chez Proust Benjamin trouve une forme de mémoire qui n'est certes pas collective mais restitue l'expérience authentique et lui paraît homologue à la figure du réveil : *la mémoire involontaire*. Il la retrouve chez Baudelaire sous la forme de la remémoration et des correspondances. La remémoration est seule à même de faire resurgir ce qui s'est réfugié dans la mémoire. Or, le propre de la remémoration est d'être instantanée ; elle relève donc de l'à-présent mais aussi du choc ; elle est, au sein de l'expérience moderne, le mode messianique moderne d'un sauvetage (salut) de l'expérience. », RAULET, Gérard, *Walter Benjamin 1892 – 1940*, Paris, Ellipses, 2000, p. 95.

1745 PEZZELLA Mario, in *Walter Benjamin et Paris,* (Colloque international 27-29 juin 1983. Édité par Heinz Wismann), Paris, Éditions du Serf, 1986, p. 522.

1746 « Assurément la plupart des souvenirs que nous étudions nous apparaissent comme des images visuelles. Et, elles aussi, les libres formations de la *mémoire involontaires* sont encore des images visuelles pour une bonne part isolées, mais dont la présence reste énigmatique. C'est précisément pourquoi, si l'on veut s'en remettre en connaissance de cause à la plus secrète vibration de cette œuvre, il faut pénétrer jusqu'à une couche particulière, la plus profonde, de cette mémoire involontaire, là où les éléments du souvenir nous renseignent sur un tout, non plus de façon isolée, sous forme d'images, mais sans image et forme, comme le poids du filet avertit le pêcheur de la prise. L'odeur est le sens du poids pour qui jette son filet dans l'océan du *temps perdu.* Et ses phrases sont tout le jeu musculaire du corps intelligible, contiennent tout l'indicible effort pour soulever cette prise. », BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne*, p. 154.

1747 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 465.

1748 *Ibid.*

1749 « Ce n'est plus seulement la grande ville qui fournit à Benjamin les matériaux des images mais son enfance et des réminiscences proustiennes. », *Ibid.*, p. 466.

matérialité des images dialectiques[1750]. Cette idée de « cassure » inhérente à la forme de perception et d'attachement entre l'enfant et les objets de sa perception « rend possible la connaissance et engendre une nouvelle relation du sujet et de l'objet »[1751]. C'est à travers le lien immédiat et indistinct qu'établit l'enfant entre lui-même et les objets de sa perception que naît l'image de pensée. Cette perception est considérée comme étant proche de celle du « moi du rêve »[1752].

Mario Pezzella à ce sujet affirme que l'image dialectique surgit « dans la relation entre la nature et une culture historique »[1753]. Pour Benjamin, « l'enfance », par rapport à cette relation, joue un rôle décisif, puisqu'elle permet d'« intégrer le nouveau monde à l'espace symbolique »[1754]. Pour Benjamin si les enfants sont capables, à différence de l'adulte, de « reconnaître le Nouveau » c'est parce qu'ils perçoivent le nouveau en dehors de l'univers symbolique existant, mais ils l'intègrent à celui-ci. Les enfants digèrent le nouveau en le transformant à travers un rapport symbolique qui permet ensuite de « les incorporer au trésor d'images de l'humanité ». Benjamin soutient que via le rapport que l'enfant peut avoir avec le monde, l'enfant perçoit directement les « nouvelles « images » » qui correspondent à celles des nouvelles figures de la nature. Par rapport à ce fragment M. Pezzella dit que dans l'enfance « prend forme le fond commun de l'imaginaire », puisque l'enfant ne perçoit pas la relation entre nature et culture comme une forme « d'antithèse exclusive »[1755]. Cette relation et indistinction ne se révèlent qu'à l'âge adulte ce qui rend postérieurement possible leur interprétation. Palmier établit, à ce sujet, un lien avec la théorie du « choc » et « l'illumination profane »[1756]. C'est entre l'immédiateté de l'univers symbolique de l'enfance proche du Moi du rêve et la pensée dialectique de l'adulte, « dans cet interstice que surgit l'interprétation » historique[1757].

1750 « Les images de *Sens unique* ont quelque chose d'onirique, celles d'*Enfance berlinoise* sont l'écho d'un appel « lancé un jour dans l'obscurité de la vie écoulée ». L'idée de cassure est inhérente aux démarches des deux recueils. », *Ibid.*, p. 466.

1751 « D'où l'importance dans *Sens unique* des images de destruction et de dislocation. Dans *Enfance berlinoise,* le regard de l'adulte s'érige sur la fin de l'état d'innocence symbolisé par le rapport immédiat que l'enfant entretenait avec les choses. Cette cassure rend possible la connaissance et engendre une nouvelle relation du sujet et de l'objet. », note de bas de page n° 200, in *Ibid.*

1752 « Au moi du rêve de *Sens unique* correspond la passivité de l'enfant et chaque éveil qu'il connaît – la découverte de la pauvreté, de la sexualité, de la mort – est vécu comme un choc. », *Ibid.,* p. 465-466.

1753 PEZZELLA Mario, in *Walter Benjamin et Paris,* (Colloque international 27-29 juin 1983. Édité par Heinz Wismann), Paris, Éditions du Serf, 1986, p. 522.

1754 « Tâche de l'enfance : intégrer le nouveau monde à l'espace symbolique. L'enfant, en effet, peut faire ce que l'adulte n'est absolument pas capable de faire, à savoir reconnaître le Nouveau. Les locomotives ont déjà pour nous un caractère symbolique, parce que nous les avons vues dans notre enfance. Mais nos enfants percevront celui des automobiles, dont nous ne voyons nous-mêmes que le côté nouveau, élégant, moderne, déluré. Il n'y a pas d'antithèse plus fade et plus stérile que celle que des penseurs réactionnaires comme Klages s'efforcent d'établir entre l'espace symbolique de la nature et la technique. À chaque figure vraiment nouvelle de la nature – et au fond, la technique aussi en est une – correspondent des nouvelles « images », que chaque enfance découvre pour les incorporer au trésor d'images de l'humanité. Méthode. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1a, 3]*, p. 407.

1755 « L'enfance est le lieu privilégié ou la relation nature-culture sort de tout rapport d'antithèse exclusive. C'est en elle que prend forme le fond commun de l'imaginaire : la pensée éveillée devrait le traduire dans un langage adulte. Si elle n'arrive pas, le savoir tarit dans l'abstraction de ses catégories – et l'imaginaire est confiné dans la nuit onirique de la déraison. Une prolifération fantomatique et destructive s'oppose à la structure rigide du Moi. Si le savoir exclut toute ouverture dialectique vers la physis, et nie toute forme d'intégration à l'univers symbolique de l'enfance, l'obscurité symbolique devient dominante. », PEZZELLA Mario, in *Walter Benjamin et Paris,* (Colloque international 27-29 juin 1983. Édité par Heinz Wismann), Paris, Éditions du Serf, 1986, p. 523-524.

1756 « Cette théorie du choc est en rapport avec l'« illumination profane », l'image dialectique et sa fulguration. Dans les *Thèses* de 1940, il est dit que « lorsque la pensée se fixe tout à coup dans une constellation saturée de tensions, elle lui communique un choc qui la cristallise en monade ». Pour Benjamin, y a « choc » dans la connaissance lorsque l'objet ou l'événement ne renvoient plus à une expérience (« *Erfahrung* ») mais seulement à une expérience vécue (« *Erlebnis* »). », note de bas de page n ° 198, in PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 466.

1757 *Ibid.*, p. 466.

a. 2. Le regard du Petit Bossu

De l'indistinction : Une mémoire en souterrains

> L'enfance puise ses déterminations, ses limites dans celles de la génération précédente.[1758]

L'acte de remémoration benjaminien est liée à ce que J-M Palmier nomme la « *reconstruction matérialiste du souvenir* »[1759]. Ici nous étudierons celui-ci en l'associant au personnage philosophique du Petit Bossu. La thématique liée au souvenir et à la mémoire, inhérente au Petit Bossu d'*Enfance berlinoise,* est ici apparentée, par nous, à celle de la théologie relative au Nain de la première des *Thèses.* Les univers sémantiques que Benjamin leur confère présentent des correspondances dans lesquelles se jouent les origines dialectiques d'une mémoire de l'inachevé et de la temporalité de l'achèvement. Ces figures permettent d'appréhender une dimension que nous appelons le domaine de *l'intériorité*. Nous pouvons comprendre la finalité de la présence du personnage philosophique du Bossu à travers une des caractéristiques de l'analyse et de la critique littéraires de Benjamin.

Pour notre auteur, en vue de saisir la spécificité d'une œuvre, il faut « comprendre l'écrivain à partir du centre même de son monde d'images »[1760]. C'est en 1931 que Benjamin écrit ces mots dans un des essais sur Kafka, contemporain de l'écriture d'*Enfance Berlinoise* commencé vers 1931 et fini en 1933. Ce n'est pas une coïncidence si Benjamin se sert de personnages fictifs, et si c'est à travers ces personnages qu'il faut aussi le comprendre. Quel est alors le centre du monde d'images à partir duquel il faut comprendre Benjamin ? Pour répondre à cette question, il faut saisir ce que les différents personnages de Benjamin représentent, que ce soit le Petit Bossu, ou le Nain, mais aussi l'univers sémantique auxquels ils renvoient. On peut caractériser l'univers partagé de ces deux personnages comme celui de ce qui est caché dans l'ombre et qui est tout petit.

D'un autre côté pour Benjamin, il existent des « correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque de symboles de la mythologie »[1761]. Cette correspondance « se forme » non pas « dans l'aura de la nouveauté, mais dans celle de l'habitude ». Ces « correspondances » posent à leur tour la question des origines de l'expérience, à partir de celle de l'aura de l'« habitude » et de la création de rapports qu'effectue l'enfant avec le monde environnant, l'habitat, et donc à travers ce qui s'établit entre l'enfant et la nature. Pour développer cet angle, le texte clôture d'*Enfance Berlinoise*, « Le Petit Bossu », peut être mis en rapport avec la présence du nain dans les *Thèses.* Il s'agit de comprendre, à travers une définition des rapports de similitude entre ces deux personnages, les relations qu'établit le nain avec le monde de la technique et le monde préhistorique des symboles, appliquées à l'élaboration d'une redéfinition du concept d'histoire matérialiste.

Entrée dans les profondeurs : le seuil allégorique

Avec le Petit Bossu, nous plongeons dans les domaines sans cesse changeants de la mémoire de l'enfant et de ses souvenirs ; de son côté le personnage du Nain intègre une dimension théologique, qui n'est à première vue pas manifeste dans celle du Petit Bossu. Le

1758 *Ibid*., p. 83.
1759 *Ibid.,* p. 82.
1760 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, La muraille de Chine (1931)*, Paris, Gallimard, 2000, p. 287.
1761 « Seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait des correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque de symboles de la mythologie. [...] Il ne se forme pas cependant dans l'aura de la nouveauté, mais dans celle de l'habitude. Dans le ressouvenir, l'enfance et le rêve. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 1]*, p. 478.

Petit Bossu incarne, en tant que personnage fictif, la trace perdue et retrouvée du passé de l'enfance. Ces souvenirs se montrent comme un exemple de ce que peut être l'expérience de la remémoration, en tant qu'expérimentation d'un souvenir. Cette perspective figure un paradoxe des souvenirs, en eux la mémoire se présente autant comme le produit d'une expérience que comme le produit d'une fiction. La remémoration se présente comme expérience du souvenir, en elle se mélangent imagination et mémoire. De plus le souvenir d'enfance est définit comme lié à la production symbolique.

L'acte de remémoration s'affirme par là comme ne pouvant s'effectuer sans une transformation de la valeur du contenu du souvenir. L'expérience qu'est le ressouvenir se donne autant comme destruction de ce qui fut, ou sa métamorphose, que comme ressaisie de cette même chose qui n'est plus, comme stabilisation du passé, et donc comme effort de mémoire. Ce paradoxe fait apparaître la remémoration autant comme une expérience de l'inachèvement que comme une expérience de l'achèvement. Le Petit Bossu, retraduit pour l'enfant un côté du paradoxe, celui de la transformation, et pour l'adulte celui de l'achèvement et donc de l'interprétation. Benjamin caractérise la présence du Petit Bossu comme étant liée au malheur de la perte de soi[1762]. En quoi consiste cette perte ?

Pour l'enfant le Petit Bossu représente un être monstrueux, cauchemardesque, voire même une menace. Le Petit Bossu n'est manifeste pour lui que dans l'obscurité et à l'ombre de la vue. Dans ce récit d'enfance, qu'est *Le Petit Bossu,* Benjamin raconte comment il s'amuse à regarder, pendant ses promenades, au travers de toutes les embrasures qui s'ouvrent aux entrailles sombres des sous-sols de la ville de Berlin. Mais où donnent-elles, ces ouvertures ? Que voit l'enfant apparaître en elles ? C'est à cet endroit qu'est fixée l'attention de l'enfant, au lieu même de l'aveuglement, là où ce qui est ne peut être vu et seulement deviné, là où apparaît le monstrueux. La valeur allégorique de ce récit est manifeste par la tension entre ce personnage et la mémoire qu'il s'agit de sauver. La valeur allégorique dont nous parlons est celle du processus de création de valeurs qui permettent l'interprétation du monde ou encore l'être au monde de l'enfant. C'est à travers l'aide des précieuses analyses de J-M Palmier que nous parvenons à faire le lien entre l'analyse de la reconstitution matérialiste du souvenir, la remémoration et le sauvetage inhérent aux images dialectiques[1763].

Dans *Enfance berlinoise,* Benjamin analyse l'imagination et la mémoire liées à codification inhérente à l'univers de l'enfance. Il s'agit du processus qui lie l'existence humaine autant à la matérialité du monde tel qu'il existe qu'à ce qui peut être crée par chaque existant. Il s'agit ici de faire place à la création de sens et aux représentations qui sont propres à l'enfant dans la constitution des souvenirs qui permettent, en tant que remémoration, de saisir par la suite l'image du présent de ce qui devient peu à peu une image dialectique.

1762 « Là où il apparaissait je n'avais plus qu'a contempler les dégâts. Contemplation tardive, à laquelle les choses se dérobaient, jusqu'à ce que, en un an, le jardin fût transformé en jardinet ; ma chambre en chambrette et mon banc en petit banc. Ils rapetissaient et c'était comme s'il leur poussait une bosse qui maintenant les intégrait eux aussi à l'univers du Petit Bossu, et pour très longtemps. », BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, le « Petit bossu »*, p. 134.

1763 « Le sauvetage de l'enfance qu'effectue Benjamin prend un sens politique, à la lumière des développements des *Passages*, sur ce qui unit les générations entre elles (somme de rêves, d'oppressions, d'expériences, d'images), qu'il s'agit d'arracher à l'oubli et à la mort. *Enfance berlinoise* est d'ailleurs dédié à son fils Stefan. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu, Note de bas de page n° 201*, p. 89.

a. 2. 1. L'indiscernable : Rêve ou réalité

Les ouvertures par lesquelles l'enfant pressent la compagnie du Petit Bossu donnent sur des espaces qui ne sont pas habités, ou pas encore habitables. Le Petit Bossu et le Nain existent là où il n'y a pas de place, là où on ne distingue pas ou pas assez. Ils habitent dans les profondeurs, là où la lumière du jour s'offre comme une lueur incertaine. Ces personnages philosophiques ont quelque chose en commun, la capacité d'exister là où ce n'est pas possible de vivre. Ils appartiennent à un monde souterrain, au monde obscur des caves, des sous-sols ou des boites fermées. Ils habitent un intérieur qui n'est pas peuplé d'hommes, mais de rouages ou de tubes, des espaces peuplés d'objets perdus ou en désuétude, ou encore dans l'espace de l'entrepôt, ou des rouages mécaniques. Palmier souligne le fait que dans le deuxième essai de Benjamin sur Franz Kafka, *Pour le dixième anniversaire de sa mort,* datant de 1934, le Petit Bossu apparaît comme « l'habitant de la vie défigurée »[1764]. Ces lieux de l'indiscernable, où siègent les habitats de la vie défigurée, peuvent être assimilés, à ce que Benjamin nomme « une zone de transition », où se jouent des « expériences de seuil »[1765]. Ces paysages et expériences mouvantes sont liés à l'expérience du rêve, du souvenir d'enfance et à celle de l'acte de la remémoration.

Le seuil est une zone à géographie mouvante, en elle s'enracinent « idées de mutation », de « transition », de « passage d'un état à un autre » ; la principale caractéristique de ces lieux, ce sont les métamorphoses[1766]. Le seuil est déterminé comme une géographie géologique de l'expérience de la transformation et de la transition. Les souvenirs d'enfance apparaissent comme reliés à cette expérience « tectonique » des rites de passage, des premières expériences qui transforment la valeur du monde à chaque découverte. Pour Benjamin l'enfant expérimente directement le lien qu'il y a entre « le monde de la technique et le monde archaïque de symboles de la mythologie »[1767]. L'enfant incarne une expérience particulière du seuil, celle de la zone d'indifférence entre la nature et le monde technique.

Si toute avancée ou création technique représente un rapport avec le nouveau pour un adulte, ce rapport change, selon Benjamin, quand il « entre dans le premier souvenir d'enfance venu ». Comment et pourquoi ce décalage, cette transformation de la valeur du souvenir se produit-il ? Benjamin considère que l'indistinction, chez l'enfant, entre la nature et la

1764 *Ibid*., p. 88.

1765 « Il faut distinguer très soigneusement le seuil de la limite. Le seuil <*die Schwelle*> est une *zone*, et plus précisément une zone de transition. Les idées de mutation et de transition, de passage d'un état à un autre, de flux, sont contenues dans le terme même de *schwellen* <gonfler, enfler, dilater> et l'étymologie ne doit pas les négliger. Il importe, d'autre part, d'établir le contexte tectonique immédiat qui a donné au mot sa signification. Nous sommes devenus très pauvres en expériences de seuil. L'« endormissement » est peut-être la seule qui nous soit restée. Mais tout autant que l'univers du rêve avec ses figures, les vicissitudes du divertissement et les fluctuations de l'amour au cours des générations sont rattachées au seuil. – C'est à partir de l'expérience du seuil que s'est développée la porte qui métamorphose celui qui passe sous sa voûte. L'arc de triomphe des Romains transforme en triomphateur le général qui revient à Rome. Contresens du relief sur la paroi interne de la porte, une méprise dans le goût classique. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 26]*, p. 852.

1766 *Ibid.*

1767 « Seul un observateur superficiel peut nier qu'il y ait des correspondances entre le monde de la technique et le monde archaïque de symboles de la mythologie. Tout d'abord, il est vrai, la technique nouvelle n'est perçue que dans sa nouveauté. Mais il suffit qu'elle entre dans le premier souvenir d'enfance venu pour que ses traits changent. Chaque enfance accomplit quelque chose de grand, d'irremplaçable pour l'humanité. Par l'intérêt qu'elle porte aux phénomènes techniques, par la curiosité qu'elle a pour toutes sortes d'inventions et de machines, chaque enfance relie les victoires de la technique aux vieux mondes de symboles. Il n'y a rien dans la nature qui soit par essence soustrait à un tel lien. Il ne se forme pas cependant dans l'aura de la nouveauté, mais dans celle de l'habitude. Dans le ressouvenir, l'enfance et le rêve. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 1]*, p. 478.

technique, permet de *révéler* leurs liens intimes. L'adulte ne perçoit de ce même phénomène que l'unique de l'« aura de la nouveauté », l'enfant perçoit quelque chose d'autre et qui répond à l'aura de l'habitude.

Ces figures ouvrent sur une conception fort importante aidant à comprendre comment Benjamin pense la formation du contenu de l'expérience de la remémoration, qui conditionne celui des images dialectiques. Ce contenu se forme dans ce que nous appelons le domaine de l'indiscernable propre à la primauté d'une expérience du seuil. Au sein du récit du Petit Bossu, la zone de transition qu'est l'enfance témoigne d'une indistinction manifeste entre le monde du rêve, ou du fantastique et celui des soupiraux, la nature environnante. Si nous transposons cette expérience à celle qui se produit à l'intérieur de la machine habitée du matérialisme historique benjaminien, nous pouvons voir une indistinction entre le sens du jeu et la présence du Nain, entre la redéfinition du matérialisme historique et la présence humaine, entre la théorie et la théologie. Il s'agit de la coexistence de deux réalités ou mondes qui en général apparaissent comme indépendants, mais qui dans la dimension de la zone du seuil sont apparentés et communiquent. Les rapports entre les représentations de l'image présente du jeu et la présence d'esprit communiquent, ainsi la matérialité de la théorie et son rapport interprétatif ne font qu'un.

En ce qui concerne le Petit Bossu, il existe une forme de communication entre l'univers des « soupiraux »[1768] et celui du « rêve » ou de la rêverie de l'enfant. Un passage qui ne permet plus de les dissocier. Benjamin décrit une solidarité entre l'imaginaire enfantin et la nature, une solidarité entre les sens à travers lesquels on interprète le monde, et la réalité en tant que production matérielle qu'est devenue la nature. Cette solidarité ou communication ne permet pas une distinction claire entre elles, c'est dire qu'il n'y a pas vraiment un moyen de les dissocier. Le récit du Petit Bossu, en tant qu'expérience du seuil, souvenir d'enfance type, peut être considéré comme un cas limite dans lequel nous ne pouvons plus discerner entre le réel et le monde fantastique de l'enfant.

Ce qui peuple l'imaginaire de l'enfant et la nature qui l'environne entrent en relation et se transforment mutuellement. Cet espace qui s'ouvre avec la figure du Petit Bossu, l'indiscernabilité entre l'existant et l'inexistant, est celui de l'interprétation, un espace intérieur ou un espace de l'intérieur, en même temps qu'intériorisation de celui-ci. En lui, une relation dialectique se noue entre les inventions de l'enfant et la réalité du monde, entre l'image d'un siècle et le sens d'une existence. Par rapport à ces habitants de l'inhumain ce qui nous interpelle, c'est autant l'espace qu'ils habitent que l'existence qu'ils mènent ; en d'autres termes, le rôle que leur offre Benjamin, et la manière dont ces existences imaginaires peuplent l'univers sémantique de la mémoire, ainsi que l'expérience de l'enfant.

1768 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise*, p. 132.

a. 2. 2. L'Intérieur

> Pendant toute mon enfance j'aimais à regarder, lors de mes promenades, à travers ces grilles horizontales qui permettaient de s'arrêter devant une vitrine, même lorsque, juste au-dessous, s'ouvrait un puits destiné à donner un peu d'air et de lumière aux soupiraux qui se trouvaient au fond. Les soupiraux ne donnaient guerre à l'air libre, plutôt sous terre. De là la curiosité avec laquelle je regardais en bas, à travers les barreaux de la grille sur laquelle je venais de mettre le pied, pour rapporter du souterrain l'image d'un canari, d'une lampe ou d'un indigène.[1769]

Le récit du Petit Bossu en tant que narration d'un souvenir d'enfance prend des étonnants échos philosophiques, nous ramenant sans transition par les profondeurs obscures d'une ville jusqu'aux confins de la mémoire. L'Intérieur est exprimé par des espaces où le regard de enfant trouve suffisamment d'inconnues pour pouvoir les peupler d'envies, de personnages et d'êtres imaginaires. À travers les « soupiraux » et les « puits » de lumière, on rentre dans le monde sombre des coulisses de la ville, un monde « sous terre ». Benjamin nous engage dans un voyage vers l'intérieur de soi, peut-être même un voyage dans les coulisses de l'expérience. Nous nommons donc cet espace celui de l'*intérieur*, comme un lieu où les frontières entre la réalité et l'imagination s'entraident pour construire un regard sur le monde, celui-ci est l'espace de l'intérieur. Nous pouvons faire correspondre cet espace de l'*intérieur* à une géographie ou encore une géologie du souvenir. Les espaces où résident le Petit Bossu ou le Nain sont des lieux qui n'apparaissent jamais. Voire même, il s'agit de lieux intouchables, inapprochables, des lieux de l'inaccessible. À quoi correspond temporellement cet espace ? Si d'un côté, on peut voir en eux le moment toujours fugitif du présent, d'un présent qui ne se révèle qu'à travers une fiction, ou encore une vision de rêve[1770], alors d'un autre côté, nous pouvons aussi interpréter cet espace comme celui du passé qui est lui aussi toujours fugitif, celui d'un souvenir, et qui ne se laisse prendre qu'à travers une réalité piégé, une réalité truquée et donc par une invention.

Transition

L'intérieur dont nous parlons est un espace d'indiscernabilité, un brouillage des frontières entre l'imaginaire et le réel. La notion d'intérieur se pose comme une zone hétérogène dans laquelle l'imaginaire et le réel se peuplent mutuellement. Le personnage philosophique qu'est le Petit Bossu permet de définir l'espace de l'indiscernable selon quelques caractéristiques principales. Cet indiscernable donne pour nous la forme de la dimension de l'intérieur, dans laquelle l'aura de l'habitude apparaît comme celle d'une expérience de la métamorphose. Cet espace du seuil qu'est l'indiscernable ouvre sur la mémoire qu'elle engendre et qui garde les traces de l'expérience. Il apparaît à travers cela une forme de conscience de la métamorphose qui s'effectue dans un double sens, autant comme conscience de la transformation du monde qu'elle habite, que comme métamorphose de la forme selon laquelle le monde réel ou imagé habitent en retour cette conscience. La curiosité, en tant que tendance sensible de l'enfant, se montre comme le moteur de ce monde de l'indiscernable qui s'exprime par le biais du souvenir, et comme la première de ses caractéristiques. Cette tendance guide la créativité de l'enfant, et lie l'espace de l'imaginaire avec celui de l'inconnu. La deuxième caractéristique de cet espace du seuil qu'est celui de l'intériorité est l'aura, fonctionne ici comme une forme efficiente du passage entre la curiosité et les trouvailles dans l'inconnu. Nous entendons aussi en tant qu'expérience du passage,

1769 *Ibid.*
1770 *Ibid.*

comme le propre de l'espace du seuil, qu'est celui de l'intérieur, le passage qui permet de passer d'une attitude contemplative à une attitude imaginative et interprétative.

B. Les matériaux des images

La machine à images dialectiques qui nous est présentée par la première des thèses, nous porte sur la question de ce qui est contenues par celles-ci. Les images sont liées à la mémoire et au souvenir, et il est question de comprendre l'expérience qui permet de les affirmer. Ce qui correspond à la construction des images répond alors à la question de la provenance de ce qui les constitue. L'espace du seuil auquel elles font référence repose les fondements d'une intériorité et de ses déterminations. Cette intériorité semble réfléchir dans ses objets un monde intérieur, et en même temps le monde pour l'intériorité est image de la matérialité du monde. La dimension de l'intérieur ou de l'intériorité est essentielle pour comprendre ce que sont les images et leur genèse. Ce qui constitue les images repose sur une détermination de l'aura de l'habitude et une définition du statut de la préhistoire. Que constituent et de quoi sont-ils constitués *Les matériaux des images* ?

b. 1. Curiosité et Oubli

L'espace du seuil, comme expérience du passage se précise par la curiosité comme une tendance qui guide et stimule l'expérience de l'enfant. Dans cette conjoncture d'éléments ce qui constitue le matériau des images est relié à l'expérience de l'enfance. Cette analyse fait se relier l'expression de l'enfance avec l'époque dans laquelle elle prend place et de celle-ci avec l'histoire. L'oubli apparaît alors comme essentiel pour saisir les éléments qui dans l'expérience enfantine resurgissent à l'âge adulte, et qui se voient alors apparentés à la *Curiosité et à l'oubli*. L'enfant est encouragé et effrayé par ce qu'il expérimente, et son expérience du monde se donne entre le merveilleux et le familier. Car quelque chose dans ce qu'il perçoit lui rend le regard. De quelle manière s'exprime l'aura de l'habitude dans ce qu'il perçoit, et quel est le lien de cette expérience auratique avec la mémoire ? Comment cette expérience permet-elle de relier la valeur historique de l'enfance avec celle du mythe ?

La « curiosité » mène l'enfant aux profondeurs de lui-même[1771]. Sans la curiosité cette dimension particulière qu'est l'intériorité ne peut éclore, c'est dire que la curiosité promène l'imaginaire de l'enfant dans des recoins où quelque chose peut fleurir, dans l'inconnu, là où pour l'adulte tout est déjà devenu usuel et habituel. C'est la curiosité qui permet à l'enfant de « rapporter du souterrain l'image d'un canari, d'une lampe ou d'un indigène ». La curiosité peut être entendue comme désir, ou encore soin, souci, tendance qu'on a à apprendre, à s'informer, à connaître des choses nouvelles. La curiosité se manifeste ici comme une incapacité à se maintenir à l'écart de l'inconnu, une incapacité à l'indifférence envers l'étrangeté, une disposition à laisser intégrer l'imaginaire au quotidien, et donc elle se montre comme une aptitude merveilleuse et un moteur de créativité. Un désir anime l'enfant, le désir de la connaissance des choses qui lui sont étranges, un goût pour la collecte d'objets qui lui paraissent rares et semblables entre eux. Ce désir peut s'apparenter à celui que nous retrouvons dans la figure du collectionneur, et dans celle de l'historien que nous cherchons à déterminer.

1771 *Ibid.*

Ce qui nous frappe ici c'est la façon dont Benjamin décrit son rapport aux souterrains depuis son enfance et à travers un souvenir. Car c'est à partir de lieux obscurs que naissent les personnages du nain et du bossu, à partir donc d'une dimension intérieure de l'existence. Les expériences du seuil et du passage, naissent de l'obscurité, du souterrain, et des profondeurs, et sont inséparables de celle du personnage du Petit bossu. La curiosité fonctionne alors comme un moteur, comme quelque chose qui pousse les yeux de l'enfant à « rapporter » à travers les lieux de l'inconnu, et des sombres profondeurs, les objets de ses rêveries, qui sont des objets qu'il collectionne.

Le malheur comme peur de l'oubli

> Mais lorsque j'avais, pendant la journée, en vain cherché cette image, il pouvait arriver la nuit que la situation se renversât et que je fusse capturé moi-même en rêve par des regards qui, de ces trous de cave, venaient me viser. C'étaient des gnomes avec des bonnets pointus qui me jetaient ces regards. Mais à peine m'avaient-ils terrorisés jusqu'à la moelle qu'ils étaient déjà repartis.[1772]

La curiosité de l'enfant fait qu'il est en contact avec l'*aura de l'habitude*, et il saisit dans les habitats ce qui en eux est un lointains familier[1773]. Cependant l'enfant à travers les objets de ses collections, qui sont et des produits de son imagination et des expériences réelles, ressent aussi la frayeur, car quelque chose revient le « viser »[1774]. Quelque chose dans ces paroles nous fait penser aux ricanements de l'enfer qui surprennent le méditatif baroque devant une ruine qui devient allégorie[1775]. L'enfant qui rêve la nuit rapporte ses expériences du jour par un effort imaginatif dans le rêve. Ce qui de jour est un jeu se retourne contre lui-même : sans vraiment voir ces personnages sortir du soupirail, les images amicales qu'il imagine dans ces intérieurs obscurs, se transforment en cauchemars. Le travail imaginatif qu'il effectue le jour se transforme la nuit, dans le rêve, en visions peuplées de « gnomes avec des bonnets pointus » qui le *regardent* depuis les profondeurs. Le même regard qu'il porte sur le soupirail le regarde à son tour en retour. Son imaginaire fait naître, depuis « les trous de cave » dépeuplés et moites, quelque chose qui vient le « viser ». Le jeu de l'enfant se joue de l'enfant, en l'épouvantant entièrement. Quelle est l'origine de cette peur ?

Pour répondre à cette question on peut suivre les différentes apparitions, dans l'œuvre de Benjamin, de ce personnage qui naît d'une chanson dans l'imagination de l'enfant. Dans le premier essai sur Kafka, *Lors de la construction de la muraille de Chine,* Benjamin fait aussi référence au Petit bossu. Dans celui-ci on trouve une définition de la peur qui peut nous permettre d'en comprendre l'origine. La peur kafkaïenne est saisissable à travers la figure de l'oubli. Chez Kafka la figure de la peur s'apparente à une faute qu'il faut expier, Benjamin décrit cette peur comme « un organe »[1776]. Si l'on transpose cet « organe » à la réalité de l'enfant, l'imaginaire de ce dernier se retourne contre lui-même et se transforme dans un appareil de la peur.

1772 *Ibid.*

1773 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 1]*, p. 478.

1774 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 132.

1775 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J, 53a, 4]*, p. 338.

1776 « Une peur qui n'est pas une réaction, mais un organe. Et on peut aisément déterminer pour quel ordre de phénomènes cet organe possède à tout moment la sensibilité de la plus fine et la plus infaillible. Mais avant que son objet ne devienne visible, c'est son ambivalence remarquable qui doit nous donner à réfléchir. Car cette peur - […] - est en même temps et dans les mêmes proportions peur d'un passé immémorial et peur d'un avenir imminent. En un mot, elle est la peur d'une faute inconnue et de son expiation, dont seul bienfait est de révéler la faute. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Lors de la construction de la muraille de chine (1931),* Paris, Gallimard, 2000, p. 292.

Dans l'intrigue kafkaïenne, la peur agit ainsi qu'une « sensibilité » particulière qui sanctionne à partir de l'« ambivalence » d'une situation. La peur repose sur une double perspective temporelle, elle « est en même temps et dans les mêmes proportions peur d'un passé immémorial et peur d'un avenir imminent ». Concernant l'enfant du souvenir benjaminien, cette double perspective pose plus d'un problème. En effet, nous pouvons dire que l'enfant ne semble pas avoir conscience qu'il invente des liens et dépose des produits imaginaires dans les embouchures du possible. L'on peut aussi dire que l'enfant, pour Benjamin, en révélant les liens archaïques et mythiques entre la nature et la technique, est pris au piège de leur réalité.

La « peur d'un passé immémorial » est ici comprise comme celle d'une dimension symbolique que l'enfant découvre dans les choses, et ce qui revient à la peur « d'un avenir imminent » peut déjà être assimilée à une prémisse de la perte de l'innocence. L'enfant saisit l'avenir comme un pressentiment de l'âge adulte. Est-ce que cette « peur d'une faute inconnue » peut être transposée à celle qu'expérimente l'enfant, représente-t-elle la conscience archaïque d'une faute originelle ? Ou est-ce seulement une peur de l'oubli ?

Chez Kafka, la peur naît directement de l'oubli, de la même manière que la dimension de la faute. Benjamin souligne que les « figures de l'oubli » sont liées à la forme que prend le dénouement de l'intrigue, et que la résolution kafkaïenne repose sur une « figure de l'expiation »[1777]. L'expiation et l'oubli de la faute sont réunis dans un développement formulé, par Benjamin, comme un accomplissement de « prières muettes qui nous invitent à retrouver enfin le souvenir qui nous échappe ». Ces prières sont incarnées dans autant de personnages qui forment la constellation de l'oubli dans l'œuvre de Kafka, tels que Odradek ou encore le cancrelat, lesquels nous invitent à retrouver leur première forme perdue ou encore leur provenance, comme un souvenir à retrouver qui pourrait les sauver. Ces êtres déformés sont le propre de l'oubli, et l'oubli s'affirme comme un espace de la déformation.

L'enfant déforme lui aussi son propre acte imaginatif en l'oubliant, ou bien en étant incapable encore de le reconnaître comme tel. L'origine du geste imaginatif et son oubli semblent, en partie seulement, fonder sa peur. Benjamin donne un sens particulier à la figure du « petit bossu », car celui-ci, tout en étant une figure de l'oubli, devient son archétype.

> Voilà encore quelque chose que nous avons oublié, ce petit bossu, qui nous était autrefois connu, et restait alors en paix, mais qui à présent nous barre la route de l'avenir.[1778]

En tant que figure de la déformation, et donc en tant que figure originaire de l'oubli, le bossu incarne un malheur archaïque. Est-ce que le Petit Bossu « barre la route de l'avenir » du fait qu'il empêche le souvenir de remonter, la remémoration de se faire ?

1777 « Car la déformation la plus précise, si caractéristique de l'univers de Kafka, vient de ce que le grand événement nouveau et libérateur apparaît ici sous la figure de l'expiation, tant que ce qui a eu lieu ne s'est pas lui-même éclairé, reconnu et totalement liquidé. C'est pourquoi Willy Haas à parfaitement raison quand, sur la faute inconnue que suscite le procès contre Joseph K., il met le nom de l'oubli. Les œuvres de Kafka regorgent de figures de l'oubli – de prières muettes qui nous invitent à retrouver enfin le souvenir qui nous échappe : que ce soit le « Souci du père de famille », cette étrange bobine parlante nommée Odradek, dont personne ne sait ce qu'elle est, que ce soit cette vermine, le héros de la « Métamorphose », dont nous ne savons que trop bien ce qu'elle fut, à savoir un homme, que ce soit ce « croisement » d'agneau et de chaton, pour lequel le couteau du boucher serait peut-être une délivrance. », *Ibid.*, p. 292-293.
1778 *Ibid* ., p. 293.

b. 1. 1. Le rôle de l'enfance dans la constitution du matériel des images

> De la même espèce sont les aides de Kafka. Ils n'appartiennent à aucun autre cercle de personnages, et ne sont étrangers à aucun : ce sont les messagers qui s'affairent entre les cercles. Ils ressemblent, dit Kafka, à Barnabé, et Barnabé est un messager. Ils ne sont pas encore complètement détachés du giron maternel de la nature, […]. Pour eux et leurs pareils, pour les inachevés et les malhabiles, il y a encore de l'espoir[1779].

Le malheur analogue au personnage du Bossu est lié à la manière dont celui-ci hante les expériences de l'enfant. Par là, la figure du Petit Bossu fait apparaître, chez l'enfant, un rapport particulier à l'expérience du présent et à l'imagination. Dans l'imaginaire de l'enfant ce personnage prend des significations préoccupantes, non seulement il fait figure d'être merveilleux dans un *récit fictif*, mais il est aussi une être merveilleux présent dans le *récit réel* d'une expérience du monde. La figure de l'enfant, chez Benjamin, tout comme la figure de l'ange chez Kafka, sont porteuses d'une forme de nouvelle, l'enfant comme l'ange sont les porteurs d'un message. L'enfant de Benjamin et l'ange de Kafka, en tant qu'« inachevés », ou êtres au stade nébuleux, ont tout deux la même fonction que les personnages qui agissent comme des « aides » chez Kafka. Le Petit Bossu, tout comme l'enfant, est lui aussi un « maladroit », un « Monsieur Maladroit »[1780]. Comment le Petit Bossu barre à l'enfant et à l'adulte l'accès vers l'avenir. Est-ce dire qu'il existe-t-il une dimension partagée de l'avenir et l'espoir entre l'enfant, le Petit Bossu, l'ange et le nain. De quelle manière le rapport à l'inachevé permet d'ouvrir sur une figure expiatoire qui est celle du souvenir comme remémoration ?

Avant de réussir à donner une ébauche de réponse à ces problèmes, nous posons notre regard sur les matériaux même des images du souvenir et sur le rôle de l'enfance. Perspective qui permet d'analyser le problème entre l'avenir et ce que figure le Petit Bossu. Il est important de remarquer que Benjamin considère l'objectivité de l'image d'une époque comme liée aux conditions de sa production, car l'image est toujours comprise « intimement » liée à son créateur et au fait que celui-ci a été un enfant à cette même époque[1781]. De quelle façon les existences des enfants d'une époque permettent-elles cette « heureuse occasion de se réveiller » pour le collectif qui rêve ? Si les images que forgent les enfants sont une figure de l'indistinction, de la curiosité et de la peur, alors elles permettent de révéler la « correspondance » qui existe entre « le monde de la technique » et celui « archaïque de symboles de la mythologie »[1782].

Le monde symbolique mythologique qui s'exprime dans les souvenirs d'enfance apparaît à Benjamin comme devant faire l'objet d'une analyse qui éclaircit cette corrélation. Palmier dit à ce sujet que c'est entre les images que construit l'enfant et ce que peut dialectiser ce même enfant à l'âge adulte que s'achève l'interprétation du souvenir d'enfance. Pourtant c'est à

1779 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, Paris, Gallimard, 2000, p. 419.

1780 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* Paris, Les Lettres Nouvelles /Maurice Nadeau, 1978, p. 133

1781 « Le fait que nous ayons été des enfants à cette époque est intimement inclus dans l'image objective de celle-ci. Il fallait qu'elle fût ainsi pour donner naissance à cette génération. Cela veut dire que nous cherchons un moment téléologique dans l'ensemble onirique. Ce moment est l'attente. Le rêve attend secrètement le réveil, celui qui rêve ne se livre à la mort qu'à titre révocable, il attend la seconde où il s'arrachera par la ruse à ses griffes. Il en va de même pour le collectif qui rêve auquel ses enfants donnent une heureuse occasion de se réveiller. Méthode. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1a, 2]*, p. 407

1782 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 1]*, p. 478.

travers leur « inadéquation » que s'accomplit le geste destructeur du Petit Bossu[1783]. L'intelligibilité des souvenirs d'enfance dans l'*Enfance berlinoise* repose sur la forme que prend la remémoration dans l'essai sur *L'Image proustienne*[1784]. Plus encore, ce qui permet de comprendre la manière par laquelle ces souvenirs peuvent être dialectisés, c'est leur « reconstitution matérialiste ».

La reconstitution matérialiste du souvenir s'affirme comme la fin de l'innocence par la prise de conscience politique, liée à « la conscience de classe ». L'enfant semble, chez Benjamin, penser à travers ce que Palmier nomme une « étrange métaphysique du temps », dans laquelle l'enfance devient prophétie réalisée à l'âge adulte[1785]. L'enfance est comprise comme une forme d'expérience hallucinatoire qui prend à l'âge adulte des échos d'une ivresse dialectique[1786].

L'enfance et l'œuvre

Pour Benjamin, ainsi que le remarque Palmier : « Ce qui fait le prix de chaque expérience, c'est sa valeur de première fois »[1787]. Toute découverte de l'enfance peut devenir l'objet d'une recherche originaire pour l'adulte. Dans l'enfance se déposent des expériences qui font découvrir un monde de correspondances entre la mythologie et la nature. Il est nécessaire de retracer ces correspondances, inventées ou réelles, pour faire ressortir la part d'images qu'elles permettent de constituer par rapport à leur époque. Ainsi l'enfance de Kafka apparaît à Benjamin comme une « propriété inaliénable de sa génération »[1788]. Cette caractéristique historique s'affirme à travers le rôle du souvenir d'enfant, qui se présente comme celui d'« expériences enfantines », et qui par leur analyse retraduisent, pour Benjamin, des « correspondances » archaïques du « capitalisme triomphant à ses débuts », et dont il s'agit de comprendre la part mythique.

1783 « L'inadéquation de son rapport à la réalité tangible permet que s'accomplisse l'action du Petit Bossu. Il fait trébucher sur la rugosité des choses. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 88.

1784 « *Enfance Berlinoise* est peu compréhensible sans les réminiscences d'*À la recherche du temps perdu*. La référence à Kafka est présente dans le commentaire qu'il donne de sa première photographie d'enfant.[…] La ressemblance que Benjamin a perçu entre leurs enfances donne son sens à l'apparition du « Petit Bossu » dans l'essai de Kafka (1934). L'abstraction et le caractère allégorique que prennent la plupart de ses souvenirs en atténuent la singularité. Leur reconstitution matérialiste souligne la distance entre l'enfant et son monde. La conscience de classe, si cruellement acquise par l'adulte, confère à beaucoup d'évocations une signification politique ignorée de l'enfant. », *Ibid.,* p. 82-83.

1785 « Cette étrange métaphysique du temps – se référant à Schelling, Scholem parle de « philosophie narrative » –, où le passé devient prophétie, s'enracine dans la conviction que l'enfant découvre un champ d'expériences uniques, à travers les mythologies qu'il invente ou que lui suggère la ville. Il suppose une dialectique complexe entre le mythe, l'archaïque et l'éveil mais aussi un mouvement ambigu par lequel le narrateur – enfant et adulte tout à la fois – ne cesse de projeter sur le monde des sortilèges et de le désenchanter. Chaque geste accompli par la suite a moins un parfum de « déjà vu » que de « jamais plus ». », *Ibid.,* p. 87-88.

1786 « Les intérieurs de notre enfance considérés comme les laboratoires pour la présentation de spectres. Relations expérimentales. Le livre interdit. Rythme de la lecture ; deux angoisses rivales, à des niveaux différents, se déchaînent. L'armoire aux culs de bouteille d'où l'on a tiré ce livre. La vaccination par les spectres. L'autre moyen prophylactique : les « hallucinations ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [H°, 18]*, p. 842-843.

1787 « Ce qui fait le prix de chaque expérience, c'est sa valeur de première fois. Qu'il s'agisse de la lecture, de la découverte de la mort et de l'amour ou de l'exploration des paysages de la ville, l'adulte cherche à en retrouver l'origine presque magique. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 88.

1788 « Lorsqu'on arrive la nuit dans les villes : des enfilades de rues vides mais éclairées se déploient en éventail autour de nous comme les rayons d'une mandorle dont nous serions le centre. Et quand on jette un regard dans les pièces, on aperçoit toujours une famille qui dîne ou qui est occupée à de mystérieuses futilités autour de la table éclairée par la suspension avec le dôme de verre blanc posé sur un cercle de métal. De tels εϊδωλα sont les cellules à partir desquelles c'est développée l'œuvre de Kafka. Et cette expérience est la propriété inaliénable de sa génération, et d'elle seule, donc de la notre, parce qu'elle est la seule dont les expériences enfantines les plus lumineuses se sont déroulées dans des décors envahis par le mobilier d'horreur du capitalisme triomphant à ses débuts. , BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [K°, 27]*, p. 846.

Dans *Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort*, Benjamin réfère à une photographie de Kafka enfant. Benjamin considère que dans « UNE PHOTO D'ENFANT » Kafka fait preuve d'une tristesse infinie[1789]. Pour Benjamin, cette tristesse dépasse le cadre de la photographie et s'étend sur toute l'œuvre de Kafka, réfléchissant d'une souffrance dont témoigne toute une génération à une époque donnée. Benjamin traduit l'œuvre d'une vie de l'écrivain Kafka à partir d'une tristesse enfantine inaugurale, dont l'œuvre apparaît comme une tentative d'expiation. Cette tentative, dit Benjamin, naît du chagrin de l'enfant, et « peut-être consumée dans l'ardent désir d'« être un Peau-Rouge » »[1790]. Pour Benjamin c'est à travers ce désir que Kafka tente de réaliser, à travers sont œuvre, et dont l'accomplissement advient comme ce qui se présente dans « le théâtre de la nature d'Oklahoma »[1791]. Pour Benjamin « Kafka ressemble à ce garçon qui partit un jour pour apprendre la peur » et retrouva plutôt « Joséphine » la souris chantante[1792]. Cette souris qui incarne une partie de cette enfance et de son « bonheur perdu », qui représente aussi quelque chose « de notre vie présente » et qui est aussi perdu. Selon Benjamin, Kafka tout comme l'enfant triste qu'il a été, c'est dans l'écriture qu'il apaise sa tristesse, et donc sur un cheval littéraire et « sur un champ de courses qu'il peut atteindre l'objet de ses désirs »[1793].

Pour Benjamin avec ce qui s'affirme comme la « plus heureuse incarnation de ce K. »[1794], dans *L'Amérique*, Kafka nous « confronte à une énigme »[1795]. Benjamin nous met face à une situation dans laquelle un « champ de courses » et un « théâtre » de la nature sont mis dans le même plan et semblent résoudre l'énigme de l'œuvre et la tristesse de la vie de Kafka. Dans le même récit on se retrouve confrontés à la relation entre un « lieu énigmatique », le théâtre de la nature d'Oklahoma, et un « personnage sans mystère », Karl Roßmann. La correspondance entre le lieu et le personnage semble, pour Benjamin, aller de soi. Quel est le sens dissimulé dans cette composition littéraire ?

Il s'agit pour Kafka de présenter une conception de « l'homme ordinaire » et de le lier à ce que Benjamin nomme une « attitude gestuelle »[1796]. La particularité du « théâtre de la nature est de dissoudre l'action dans l'élément gestuel »[1797]. Benjamin va jusqu'à traduire « l'œuvre entière de Kafka » en un « catalogue de gestes »[1798]. Ce théâtre de gestes qu'est le théâtre de la nature d'Oklahoma, déborde, pour Benjamin, jusqu'au « théâtre du monde »[1799]. Dans ce dernier, avec « le ciel comme décor », le geste demeure l'élément principal dans une narration qui s'affirme comme une narration expressionniste. À ciel ouvert émerge une œuvre qui a pour personnage principal le geste de l'homme ordinaire dans un monde étrange

1789 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 421.

1790 « Cette profonde tristesse s'est peut-être consumée dans l'ardent désir d' « être un Peau-Rouge ». », *Ibid.*, p. 422.

1791 « Le bonheur l'attend sur le théâtre de la nature d'Oklahoma, [...]. », *Ibid.,* p. 423.

1792 « Kafka ressemble à ce garçon qui partit un jour pour apprendre la peur. Il arrive au palais de Potemkine, mais finalement, dans les trous de la cave, il tombe sur Joséphine, cette souris chantante, dont il décrit ainsi sa mélodie : « Il y a en elle quelque chose de notre pauvre et courte enfance, quelque chose du bonheur perdu qu'on ne retrouvera jamais, et quelque chose aussi de notre vie présente, de nos activités du jour, de leur petite gaillardise inexplicable, réelle cependant, qui résiste à tous les maux. ». », *Ibid.*, p. 421.

1793 « Aussi n'est-ce que sur un champ de courses qu'il peut atteindre l'objet de ses désirs. », *Ibid.*, p. 423-424.

1794 *Ibid.*, p. 423.

1795 « Ce champ de courses est en même temps un théâtre, et cela nous confronte à une énigme. Mais ce lieu énigmatique et le personnage sans mystère, parfaitement limpide et transparent, qu'est Karl Roßmann vont de pair. », *Ibid.*, p. 424.

1796 *Ibid.*

1797 *Ibid.*

1798 *Ibid.*

1799 « Chaque geste constitue en lui-même un processus, on pourrait dire un véritable drame. La scène sur laquelle se joue ce drame est le théâtre du monde, qui a le ciel comme décor. Mais ce ciel, d'un autre côté, n'est qu'un arrière-plan. L'explorer selon sa loi propre, ce serait encadrer la toile peinte qui forme le fond de scène et l'accrocher dans une galerie. Comme le Greco, Kafka ouvre le ciel derrière chaque geste ; mais comme chez le Greco – qui fut le patron des expressionnistes –, le geste demeure l'élément décisif, le centre même de l'action. », *Ibid.*, p. 426.

où la honte, l'oubli, la tristesse et la faute demeurent des éléments dans lesquels doivent s'inscrire des expériences faites de gestes. Les gestes ont ici la même fonction que ceux du poète lyrique, qui n'ayant plus d'expérience possible et de langage adapté ne peut plus que *mimer* le monde moderne[1800].

La tristesse et le désespoir de Kafka ne sont pas relayés par son œuvre, qui constitue pour lui une forme d'échec et d'insatisfaction, un effort « infructueux » et dont le geste final se présente comme une volonté de destruction totale[1801]. L'auteur, selon les termes de Benjamin, « se comptait lui-même parmi ceux qui étaient voués à l'échec »[1802]. Pour Benjamin l'œuvre de Kafka ressort comme une entreprise expressive littéraire qui dépasse le cadre artistique pour s'inscrire « dans le domaine de la doctrine »[1803]. Cette tentative est constituée à travers d'une réflexion sur l'existence humaine, autour d'un ensemble de notions et de réalités présentées au moyen de « paraboles », en vue d'inspirer des actions humaines. Pour Benjamin, Kafka est un écrivain qui ne produit pas d'images, mais qui cependant semble vouer son œuvre littéraire à la production d'une forme de « doctrine ». Benjamin lie cette attitude au deuxième des dix commandements, celui qui dans la religion juive interdit la production d'idoles religieuses. Cette ressemblance s'affirme, pour Benjamin, comme une des clés de la compréhension de l'œuvre kafkaïenne, et donc comme une œuvre qui se construit par l'écriture du geste qui en elle devient parabolique.

b. 1. 2. La valeur historique du mythe

Cette forme du parabolique nous amène à la valeur du rapport au mythe chez Kafka et chez Benjamin. Chez Benjamin la nature de la valeur du mythe oscille entre la reconnaissance d'une « fonction » originaire dans le mythe, et une forme de dénonciation de celle-ci[1804]. L'élucidation du rapport mythologique dans *Sens unique,* dans *Enfance berlinoise*[1805]*,* dans les différents essais sur Baudelaire, ainsi que dans les *Passages* participe d'une forme de déconstruction de celui-ci. Il apparaît que les structures archaïques placent le fondement de la loi et de la justice dans un rapport mythologique et symbolique, et dans ces conditions ces structures se présentent comme ayant une origine inatteignable et oublié, et donc comme intouchable et indiscutable. Ces mêmes structures représentatives s'affirment encore à l'age de la modernité toujours dans un même rapport mythique et naturel.

1800 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 8*, p. 218.
1801 *Ibid.*, p. 438.
1802 *Ibid.*
1803 « Échec est sa grandiose tentative pour faire passe la littérature dans le domaine de la doctrine et pour lui rendre, comme parabole, la modeste vigueur qui lui paraissait seule de mise devant la raison. Aucun écrivain n'a si scrupuleusement suivi le précepte : « Tu ne feras point d'images ». », *Ibid.*
1804 « L'ambiguïté de la critique du mythe chez Benjamin réside en ce qu'il ne cessera de lui reconnaître une fonction et une omniprésence tout en le dénonçant. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 393.
1805 « La rigidité du mythique figé dans les publicités et les affiches, la nécessité de son élucidation constituera le thème fondamental de *Sens unique,* mais en un sens infiniment plus politique et social. L'essai sur *Les Affinités électives* tentait la démythologisation du processus qui permit à Gœthe d'exprimer la magie de la nature et de ses éléments telluriens. *Sens unique* s'attache à dévoiler les « antiquités exténuées et bizarres », les « formules magiques » sur lesquelles se construisent la vie et l'univers bourgeois. Le mythique n'est plus lié à la nature mais à la ville, à la pétrification des significations sociales. *Enfance berlinoise* prolongera cette déconstruction du mythe à travers la perception de l'enfant, qui rêve encore au seuil de la classe bourgeoise. C'est lui qui incarne le va-et-vient permanent entre l'univers individuel et l'univers social, l'appartement et la ville. Sa mentalité animiste transforme les objets – ainsi que le mobilier – en puissances mythiques aussi redoutables qu'archaïques tandis qu'il entrevoit, à travers les présages, les fissures qui marquent l'univers mythique l'adulte. », *Ibid.*

À travers la critique de l'œuvre de Baudelaire, et dans les travaux préparatoires des *Passages,* l'analyse du rapport mythologique de la modernité devient une entreprise « politique ». La « société moderne » est étudiée comme présentant des rapports mythiques analogues à ceux de l'Antiquité, mais à travers le phénomène du « fétichisme de la marchandise »[1806]. Ce qui permet d'éclaircir le rôle de l'analyse benjaminienne de l'aspect « enfantin » du XIX[ème] siècle » et dans *Enfance berlinoise* et dans certains fragments des *Passages*[1807]. Le souvenir d'enfance s'avère nécessaire pour démasquer la part mythologique de l'enfance constitutive à la jeunesse d'un siècle et de surcroît du siècle en tant que tel. Le souvenir d'enfance est alors dialectisé à travers des « catégories » telles que « l'expérience, le seuil, le passage », ce qui permet de les faire ré-apparaître à travers une dynamique nouvelle qui tente de les élever au rang de témoignages historiques[1808].

Kafka : Le mythe et l'œuvre

Chez Kafka le rapport entre le parabolique et le mythique s'affirme comme une écriture à valeur gestuelle. Dans les dernières paroles écrites qui achèvent l'effort communicatif de Kafka, son testament, comme un point final sur l'œuvre d'une vie, exprime le désir de voir disparaître cet effort tout entier consumé par des flammes. Cette dernière volonté ne fut pas suivie à la lettre, et le destin de l'œuvre kafkaïenne apparaît à Benjamin « comme si la honte dût lui survivre »[1809]. La critique benjaminienne de la valeur de la honte chez Kafka, montre ce sentiment se déterminant tout autant comme une « réaction intime de l'individu », que comme « une exigence à l'égard de la société ». Kafka à travers paraboles et allégories indique par des gestes la bassesse, l'ignominie et la dégradation humaine. Son œuvre s'élève comme un monument qui énonce la « honte » ressentie envers le genre humain. Cette honte n'est pas motivée par une recherche de l'individu Kafka envers lui-même. Mais kafka dénonce son travail d'écrivain comme inspiré par des raisons qui le dépassent. Il dit lui-même qu'il s'agit d'une entreprise exécutée « sous la pression d'une famille »[1810]. Une entreprise qui est motivée, en somme, par le genre humain, qui tend à s'affirmer à travers cette famille monstrueuse de créatures composites et animales qui peuplent ses récits. Une grande famille de bêtes, créatures, croisements, et inventions étranges dont il tente de ne pas oublier les origines de la honte, leur honte[1811].

1806 « Dans son essai sur Baudelaire et les travaux préparatoires au *Passages*, l'investigation sur le mythe prendra une importance politique. C'est dans la société moderne qu'il en recherche les émergences, montrant la permanence de ses structures archaïques, à travers l'analyse du fétichisme de la marchandise […]. », *Ibid.*, p. 395.

1807 « Présente dans de nombreux fragments d'*Enfance berlinoise,* elle affleure aussi dans le livre des *Passages*, avec l'affirmation du caractère « enfantin » du XIXe siècle, de l'aspect inaugural des expériences qu'y font les hommes d'un univers dominé par les marchandises-jouets. », *Ibid.*, p. 427.

1808 « Les moments les plus intimes de sa vie seront réinterprétés à partir de catégories – l'expérience, le seuil, le passage – qui ne prendront tout leur sens que dans *Paris, capitale du XIX*[e] *siècle*. Le passage n'y désigne pas une simple construction en verre et de fonte, mais un espace qui, à lui seul, symbolise un paysage urbain, une vision de rêve, un lieu de communication et, finalement, le Paris de Baudelaire tout entier. L'enfance ne se réduit pas non plus à un moment individuel. « Enfance » et « Passage » s'interpénètrent. Le passage comme architecture fait revivre en rêve l'existence des générations entières. L'enfance puise ses déterminations, ses limites dans celles de la génération précédente. », *Ibid.*, p. 83.

1809 « « C'était comme si la honte dût lui survivre », telle est la dernière phrase du *Procès*. La honte, qui correspond à sa « pureté tout à fait élémentaire du sentiment », est l'attitude la plus forte de Kafka. Mais elle présente un double visage. Réaction intime de l'individu, elle traduit en même temps une exigence à l'égard de la société. On n'a pas seulement honte devant les autres, on peut aussi avoir honte pour eux. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 439.

1810 KAFKA, Franz, *Œuvres complètes,* t. III. éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque la pléiade, 1984, t, III, p. 495 sq., in *Ibid.*

1811 « Nous ne savons pas de quels êtres – hommes ou bêtes – se compose cette famille inconnue. Mais il est clair que c'est elle qui force Kafka, dans son travail d'écrivain, à remuer les âges du monde. Sur les injonction de cette famille, il pousse le bloc de l'Histoire comme Sisyphe son rocher. », *Ibid.*

Benjamin fait apparaître quelques unes de ces créatures comme appartenant au « stade hétaïrique » décrit par Johann Jakob Bachofen[1812]. Les origines du mythe amènent l'analyse de Benjamin à se poser sur la part archaïque symbolique de l'œuvre de Kafka. La part reconnue comme mythique qui revient au récit kafkaïen se pose comme essentielle pour comprendre son œuvre et le sens de ses personnages. L'origine archaïque des existences kafkaïennes est liée à une réalité dans laquelle le mythe se mélange avec la quotidienneté naturelle des créatures. Benjamin affirme que Kafka avec ces personnages pousse « le bloc de l'Histoire comme Sisyphe son rocher »[1813]. L'existence de ces créatures est transmise comme « oubli » de leur origine. De façon plus large encore l'oubli dans le souvenir d'enfance s'affirme à travers cette présence mythique dont Benjamin recherche la trace et qui s'exprime dans cet être moderne et hétaïrique qu'est le Petit Bossu.

La parabole kafkaïenne devient d'autant plus complexe à saisir à partir de la provenance de ses personnages. Benjamin considère que « [l]e monde où se déroulent ses romans est un marécage »[1814], et que l'expérience dont témoignent les œuvres de Kafka est celle d'une *profondeur* particulière[1815]. Kafka lui-même décrit son expérience comme « un mal de mer sur la terre ferme ». Pour Benjamin l'expérience de Kafka prend place dans le paysage de l'indiscernable, et s'affirme aussi comme une « expérience du seuil »[1816]. Ce « mal de mer » est une forme de recherche qui s'effectue dans la couche « inférieure du bloc »[1817] de l'histoire. La recherche de Kafka est comprise, par Benjamin, comme une tentative moderne pour mettre en lumière le paysage mythologique devenu une forme cristallisée, enfouie, oubliée et défigurée des origines de l'existence humaine.

Ces origines marécageuses correspondent aussi à l'habitat de la vie défigurée du Petit Bossu. Benjamin caractérise le mouvement interne de l'expérience kafkaïenne comme une continuelle métamorphose d'expériences où chaque expérience « cède à l'expérience contraire, se mélange à elle »[1818]. Les origines de ce mouvement métamorphique, qui constituent l'expérience kafkaïenne, sont l'incessante recherche du souvenir chez ses personnages. Cette recherche s'appuie sur l'oubli, et chaque geste invite les personnages à affirmer, et à se reposer sur ce qu'ils sont censés savoir depuis le début, mais dont ils ne se souviennent pas[1819]. La nature mystique de cette dialectique entre l'oubli et le souvenir repose chez Kafka sur une origine non écrite et orale de la vérité, et plus largement sur la conception du divin qui émane de la « religion juive »[1820]. Mais plus largement cet oubli humain s'attache à une vérité profane qui est celle de n'être pas un simple oubli individuel mais un oubli partagé, un oubli collectif et qui revient à celui d'un être générique qui ne sait

1812 « La créature, chez lui, apparaît à un stade que Bachofen désigne comme le stade hétaïrique. Que ce niveau d'existence soit oublié n'empêche pas qu'il se prolonge jusque dans le présent. Bien au contraire c'est parce qu'il est oublié qu'il est présent. », *Ibid.*, p. 439-440.
1813 *Ibid.*, p. 439.
1814 *Ibid.*
1815 « Il faut, pour le retrouver, une expérience plus profonde que celle du citoyen de base. Dans une de ses premières notes, Kafka écrit : « J'ai de l'expérience et je ne plaisante pas du tout en disant qu'il s'agit d'un mal de mer sur la terre ferme. ». » *Ibid.*, p. 440.
1816 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [M°, 26]*, p. 852.
1817 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 439.
1818 « Sur la nature instable des expériences, Kafka est inépuisable. Chacune cède à l'expérience contraire, se mélange à elle. », *Ibid.*, p. 440.
1819 « On dirait qu'il n'y a rien de neuf, et qu'il s'agit d'inviter discrètement le héros à se rappeler ce qu'il a oublié. », *Ibid.*, p. 441.
1820 « Que ce « centre mystérieux » provienne de la « religion juive », on ne peut pas le contester. « Ici, la mémoire en tant que piété joue un rôle tout à fait mystérieux. Une des qualités de Jéhovah – non pas une quelconque, mais la plus profonde de ses qualités – et de se souvenir, d'avoir une mémoire infaillible, […] l'acte le plus saint […] du rite […] consiste à effacer les péchés du livre de la mémoire. ». », *Ibid.*

plus qui il est ni d'où il vient[1821].

L'oubli est ici rattaché « à la réalité oubliée du monde primitif »[1822], et Benjamin affirme par là que dans les récits de Kafka tout ce qui est oublié est lié à cette réalité perdue. L'oubli kafkaïen fait apparaître sa structuration intérieure comme liée nécessairement à la primauté du mythe comme une figure de la défiguration. L'oubli devient moteur et transforme la nature de ce qui est oublié, faisant naître en lui une parenté avec le mythe. Le souvenir devient ce par quoi l'on retrouve des traces de la transformation inhérentes au monde du seuil. L'expérience oubliée et transformée en souvenir peut être comprise à travers un exemple géologique.

L'expérience s'enfouit dans la mémoire comme entre les couches de la planète bleue. L'expérience se transforme en souvenir en parvenant jusqu'au centre de magma, comme le noyau interne de la terre de la réalité primitive, comme un être emmagasiné ou oublié dans la mémoire. L'expérience qui est transformée en souvenir, par le voyage de l'oubli, émane à la conscience déformée. Les expériences après pressions et chaleurs lithosphériques, après être passé en-dessous des poids d'une partie de l'histoire géologique de la terre, qui correspond au voyage des expériences dans la mémoire, ressortent transformés en souvenir à la surface. Ces expériences sont alors métamorphosées et gardent aussi en partie la trace de ce passage tectonique, elles conservent la trace de la force transmutatoire du centre basaltique de lave de l'oubli duquel semble être constituée cette mémoire.

À travers une dialectique de l'oubli les souvenirs d'enfance s'affirment alors comme ces habitants de la vie défigurée, qui partagent par l'oubli une origine commune avec la réalité du monde primitif. L'expérience changeante de Kafka garde les traces de ce passage, et est liée à ce monde enfoui. L'expérience prend la même forme que le monde enfoui, celle de « liens innombrables, incertains [et] changeants ».

Le mythe et l'Histoire

Chez Kafka l'oubli s'affirme alors comme le monde de la métamorphose, à partir duquel fructifient les liens avec cette réalité étrange que Benjamin nomme l'« intermonde »[1823]. Cet espace de l'intermonde est aussi reliée à l'idée du lien messianique intergénérationnel que nous retrouvons dans les *Thèses*[1824]. Dans le préambule au *Droit Maternel* de Bachofen s'affirme l'importance des origines du mythe appliquées à l'étude historique[1825]. Ce qui clarifie le rapport au mythe que l'on retrouve et chez Kafka, et plus largement chez Benjamin. Ce rapport permet d'éclairer la manière de l'usage du théologique dans la constitution de objet historique comme révolution copernicienne de la remémoration[1826]. À cet effet Benjamin utilise les considérations de Bachofen, qui éclaircit le rôle et l'utilité du mythe ainsi que son importance et sa relation à l'histoire.

1821 « Ce qui est oublié - […] - n'est jamais d'ordre purement individuel. Tout ce que l'on oublie se mêle à la réalité oubliée du monde primitif, s'unit à elle par des liens innombrables, incertains, changeants, pour produire des fruits toujours nouveaux. », *Ibid.*

1822 *Ibid.*

1823 « L'oubli est, dans les récits de Kafka, le réservoir d'où surgit à la lumière l'inépuisable intermonde [...]. », *Ibid.*, p. 441-442

1824 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse II,* p. 433.

1825 BACHOFEN, Johann Jakob, *Le Droit Maternel, Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique* (1897), Éditions de L'Age d'Homme, Lausanne , 1996.

1826 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 3]*, p. 406.

Bachofen tente d'inclure dans l'étude historique la dimension particulière inhérente aux « temps mythiques », en vue d'une étude de l'Antiquité[1827]. Cette implication au-delà de l'étude d'« événements », « personnalités » et « circonstances », se veut pouvoir donner « cohérence » et « profondeur », au phénomène particulier de la réalité existentielle de l'époque étudiée, et qui se retrouve dans un important rapport au « mythique ». Bachofen définit l'étude historique comme un travail théorique et pratique qui consiste à prendre en compte les éléments qui permettent de donner un sens et qui éclairent les origines de ce qui constitue l'époque étudiée[1828]. Pour ce faire, il est alors nécessaire de prendre en considération « les modes d'être d'une époque antérieure ». Sans ces éléments précurseurs tout ce qui apparaît dans les travaux de recherche d'une époque, apparaît délié de ses racines, comme faits muets et incompréhensibles. Dans ce rapport déraciné les faits ne se donnent que comme de « pur commencements » ou encore comme ayant une « cause pure » sans raisons.

Contrairement Bachofen conçoit les époques comme des « continuations » de « modes d'être » précédents, et comme des « conséquences » de ces modes d'être. Bachofen fait place à un questionnement généalogique au dessus de la question scientifique[1829]. En matière d'histoire, le rapport généalogique devient architectonique par rapport au questionnement scientifique. Il devient alors important d'offrir au mythe sa place dans la constitution de la connaissance historique de l'Antiquité[1830]. De façon générale cette étude cherche à fonder le rapport mythique comme lié à la conception de la nature. Il est alors important de « renoncer », pour Bachofen, à une séparation entre le mythe et l'histoire[1831] pour comprendre les origines desquelles découlent ensuite les développements historiques.

Chez Benjamin le rapport au mythe et la pensée d'origine théologique sont difficiles à saisir dans un ensemble cohérent du fait, ainsi que le remarque Palmier, que pour Benjamin comme pour Scholem le judaïsme s'affirme « comme la première religion résolument non mythique »[1832]. Dans la lecture de Palmier de *Destin et caractère* le héros tragique remet déjà en cause la faute mythique, mais « il lui manque le langage moral pour s'exprimer »[1833]. Ces considérations évoluent, chez Benjamin, jusqu'à un questionnement autour des origines du droit à travers la tragédie dans le *Trauerspiel.* La tragédie s'affirme ainsi contre « « le démonisme du droit » propre à l'ère mythique »[1834]. Le rapport mythologique dans l'analyse de Kafka s'affirme, pour Benjamin, à travers les origines archaïques de la « loi » et « la

1827 « La recherche historique moderne, qui s'intéresse de manière exclusive et unilatérale aux événement, aux personnalités et aux circonstances, établit une opposition entre les temps historiques et les temps mythiques ; elle distend indûment ces derniers, ce qui conduit les science de l'Antiquité sur une voie qui ne permet pas de conquérir ni la cohérence ni la profondeur souhaitables. », *Ibid.,* p. 12.

1828 « Dès que nous touchons à l'histoire, il faut présupposer les modes d'être d'une époque antérieure : nulle part il n'existe de pur commencement, mais toujours des continuations. Nulle part une cause pure, mais par tout, déjà, des conséquences. », *Ibid.,* p. 12.

1829 « La véritable connaissance scientifique consiste-t-elle, en tout et pour tout, à répondre à la question : « Qu'est-ce » ? Est-elle pleine et entière si elle ne répond pas à la question : « D'où cela vient-il » ? – en sachant lier la réponse à une autre interrogation : « Où cela va-t-il » ? », *Ibid.*

1830 « Le savoir ne se hausse à la compréhension que s'il parvient à englober le commencement et la fin. Or le commencement de tout développement, c'est le mythe. Aucune enquête approfondie sur l'Antiquité ne peut donc éviter d'être reconduite au mythe. C'est lui qui porte les origines, c'est lui seul qui peut les dévoiler. », *Ibid.*

1831 « Les commencements conditionnent les développements, ils indiquent les lignes que leur progrès va suivre, et, définitivement, sa direction. Sans connaissance des origines, le savoir historique, ne peut jamais s'accomplir. La séparation du mythe et de l'histoire – fondée et légitime uniquement quand elle signale la diversité des moyens d'expression qu'adopte la tradition pour témoigner des événements – perd toute signification, toute justification, lorsqu'il s'agit d'exprimer la continuité du développement humain. Dans le champ de notre recherche, il faut renoncer totalement à cette séparation ; le succès de notre entreprise en dépend, de manière essentielle. », *Ibid.,* p. 12-13.

1832 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 391.

1833 *Ibid.*

1834 *Ibid.,* p. *395.*

justice »[1835]. La justice relève chez Kafka, pour Benjamin, du monde obscur du « mythe », et représente « l'archaïque par excellence ». L'usage du mythe dans la théorie de Bachofen s'affirme comme un outil méthodologique qui répond à « des lois déterminées »[1836]. Le mythe correspond à une interprétation du sens de la justice et des lois « dans laquelle la vie des peuples reste liée à l'harmonie de la nature » et « partage avec elle cette obéissance inconsciente à des lois ». De sa lecture de Bachofen, Benjamin retient plusieurs points à partir desquels il tente de retraduire une forme d'évaluation du mythe. Il se servira en partie de ces derniers pour étayer la méthodologie à partir de laquelle il tente de déceler la mythologie inhérente à la naissance de modernité.

Pour Benjamin Bachofen réussit à mettre en évidence « les origines de la société et de la religion » à travers le rapport que le mythe engendre dans les premiers temps[1837]. Bachofen place « le symbole à la base de la pensée et de la vie antique »[1838]. À travers cette méthodologie d'interprétation Benjamin tente, dans son portrait de la société du XIX^{ème} siècle, de placer le symbole à la base de la pensée de la vie de la modernité. Mais dans la complexité de la lecture de Bachofen, Benjamin entrevoit deux choses qui semblent unir l'étrangeté de la pensée théorique et théologique.

> À coté de la révélation de l'image comme d'un message du pays des morts se place désormais pour Bachofen celle du droit comme une construction sur terre, dont les assises souterraines et de profondeur inexplorée sont formées par les us et coutumes religieuses du monde antique[1839].

L'on retrouve dans la lecture de Benjamin une double interprétation de l'importance du rapport mythique : l'une profane, déjà comme une forme du messianique dans l'« image comme message du pays des morts », et l'autre matérialiste dans de la constitution du « droit comme une construction sur terre ». Pour Benjamin l'usage du mythe kafkaïen répond, sur quelques points, à cette double perspective. Par rapport au symbolique, en tant qu'image comme message du pays des morts, nous pouvons faire un parallèle avec l'importance, chez Kafka, du lien avec les générations passées. Benjamin saisit, à partir de la définition du messianique dans *L'Étoile de la rédemption* de Rosenzweig, un lien entre équipées humaines comme celui qui apparaît, dans le monde oriental, à travers le culte des ancêtres, et par lequel on peut approcher cette dimension de « l'intermonde »[1840] précédemment mentionnée. Chez Kafka ce lien entre générations, comme relation étroite avec « le monde des ancêtres »,

---

1835 « D'où la définition de la tragédie comme « révision de la procédure » <cf. *D.B., 123*>. […]. La loi brutale, aveugle mécanique du père (*Le verdict, La métamorphose*) ou la justice (*Le procès, la colonie pénitentiaire*) se situe au niveau du mythe et représente l'archaïque par excellence. », note de bas de page n°96, in *Ibid.*

1836 « On a reproché au mythe d'être comme un sable mouvant, sur lequel on ne peut nulle part poser un pied ferme. Mais ce reproche ne touche pas la chose même, seulement l'usage qu'on en fait. Multiforme et changeant dans ses manifestations extérieures, le mythe n'en suit pas moins des lois déterminées, et n'est pas moins riche en résultats sûrs et solides que n'importe quelle autre source de connaissance historique. Produit d'une période de la civilisation, dans laquelle la vie des peuples reste liée à l'harmonie de la nature, il partage avec elle cette obéissance inconsciente à des lois, qui manque toujours aux œuvres de libre réflexion. Par tout il y a système, il y a rapports. Toutes les manifestations particulières expriment une grande loi fondamentale, et la richesse même de ses effets garantit au mieux sa vérité interne et sa nécessité de nature. », BACHOFEN, Johann Jakob, *Le Droit Maternel,* p. 13-14.

1837 « Bien avant que les symboles archaïques, le culte de la magie mortuaire, les rites de la terre eussent obtenu l'attention non seulement des explorateurs de la mentalité primitive, mais de psychologues freudiens et même des lettrés en général, un savant suisse avait tracé un tableau de la préhistoire qui écartait tout ce que le sens commun du XIX^{ème} siècle imaginait sur les origines de la société et de la religion. Ce tableau, mettant au premier plan les forces irrationnelles dans leurs signification métaphysique et civique, devait un jour présenter un intérêt supérieur pour les théoriciens fascistes ; mais il devait solliciter presque autant les penseur marxistes par l'évocation d'une société communiste à l'aube de l'histoire. », BENJAMIN, Walter, *Écrits français, Johann Jakob Bachofen* (1935), Paris, Gallimard, 1991, p. 124.

1838 « La méthode de ses investigations est donc établie d'emblée. Elle consiste à placer le symbole à la base de la pensée et de la vie antiques. ». *Ibid.*, p. 126.

1839 *Ibid.*, p. 133.

1840 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 442.

est interprété, par Benjamin, comme étant étroitement lié au « monde des faits »[1841]. Ces deux perspectives semblent alors aussi importantes l'une que l'autre pour saisir le rapport au mythe qui se formule dans l'œuvre de Kafka. Ces deux réalités correspondent, pour ce dernier, à une forme d'infinité dont l'origine est une conception archaïque d'un passé qui s'étend jusqu'au « règne animal ». Ainsi le rapport au parabolique est, chez Kafka, particulièrement déterminé par une pensée des origines, qui lie celui des faits et celui des générations à une infinité oubliée.

b. 1. 3. Une théorie de la mimesis, l'arkhè ou le geste

La parabole kafkaïenne, en tant que récit allégorique, pose les origines et le sens des gestes humains comme constitutifs de l'existence humaine. Les paraboles de Kafka sont une question posée sur l'origine perdue du code qui régit les lois du monde, et qui pour lui, du fait d'avoir été oublié et perdu, tend à condamner l'humanité toute entière. Entre l'oubli et la condamnation s'affirme alors une inadéquation qui fait que l'être enfreint nécessairement la loi non écrite qu'il ne connaît pas. L'homme dans ces conditions se retrouve toujours coupable, jugé et punis. L'origine de la faute repose sur l'oubli, et la parabole se retrouve comme une gestuelle qui tente de mimer une réponse au juge.

Chez Kafka le condamné est obligé de mimer son plaidoyer car il doit s'exprimer à travers un langage qui ne peut être énoncé, ce langage faisant déjà partie de cette réalité oubliée qu'est le code mythique de la tradition. La langue même à travers laquelle le code et l'origine du fondement de la loi fut prononcé est oubliée. Si bien l'origine du code est perdue, il continue à condamner. Personne ne connaît cette loi mais elle continue à s'appliquer. La parabole kafkaïenne se pose alors au-delà de origine du code, il n'existe pas chez Kafka un code retrouvé, qui permette ainsi à ses personnages de comprendre leur faute et de se repentir.

Kafka par le code oublié semble indiquer un chemin qui met en question le code en tant que tel, ainsi que ses origines. Chez Kafka la seule tentative d'opposition à cette réalité architectonique et infernale qu'est l'origine perdue des fondements de la loi est le geste humain lui-même. La parabole kafkaïenne apparaît alors comme un récit qui porte sur l'histoire du geste humain en tant que geste fondateur, mais qui est devenu cependant impuissant à l'intérieur d'une logique devenue mythologique. Si l'on rapporte cela à la réalité de Kafka, ce code archaïque qu'est la loi perdue d'un dieu terrible n'est autre chose que la réalité d'une modernité tout aussi infernale. La parabole s'affirme alors comme une pensée de l'acte et de l'existence, une remise en question des valeurs à travers des valeurs, certes d'origine théologique, mais qui visent par dessus tout à apaiser la tristesse d'un monde dans lequel personne n'est en droit d'inventer le droit, ni les lois qui le régissent. Ces paraboles indiquent cette « étrange puissance » qui investit le monde bureaucratique, lequel se détache comme un domaine du « sans espoir »[1842].

1841 « Mais, comme le monde des faits importants, le monde des ancêtres s'étend pour Kafka à l'infini, et, comme les arbres totémiques chez les primitifs, plonge ses racines dans le règne animal. », *Ibid.*

1842 « Construit en trois parties – Potemkine, le Petit Bossu, une photo d'enfant – cet essai est d'abord une tentative d'éclairer l'univers de Kafka à partir de sa logique propre, des catégories théologiques qui lui sont sous-jacentes. Le monde des fonctionnaires crasseux est investit d'une étrange puissance. Il s'apparente à celui du père qui punit et détruit la vie du fils. Pensant en termes d'ères cosmiques, Kafka représente le poids de la culpabilité du fils à travers l'image du procès. La justice qu'il est censé rendre appartient au monde primitif, à la sphère du mythe. Il est sans espoir pour les accusés. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 306.

Par l'écriture gestuelle de la parabole kafkaïenne Benjamin développe une analyse de la crise de l'expérience traditionnelle, et de la représentation, déjà commencée dans *Expérience et pauvreté* et l'essai sur le *Narrateur*. L'effacement de l'expérience comme tradition, et donc la perte d'une expérience qui se crée à travers le partage et la collectivité, a un équivalent chez Kafka. Cet équivalent s'exprime comme une deuxième crise de la tradition, liée cette fois-ci au son fondement. Il s'agit d'une crise qui, selon les termes de Palmier, est celle de la « transmission de la Loi »[1843]. L'importance des premières expériences d'enfance et du *faire droit* aux expériences de la jeunesse fondent les soubassements de sa critique. Pour Benjamin, ces expériences se manifestent comme des souvenirs fondateurs dans la vie adulte, et s'opposent à une forme de « culte de l'expérience acquise, cher à l'adulte »[1844]. Cette crise des fondements de la loi de la tradition, comme crise de la transmission prend place à partir de l'énonciation d'un besoin de revendiquer l'importance des expériences uniques de la jeunesse et d'une tentative pour redéfinir le concept d'expérience. De plus, selon Palmier, Benjamin affirme que Kafka « s'attache […] à travers ses récits à proposer une sorte de délivrance », une proposition expiatoire de la faute. Cette expiation n'est pas une réintégration du mythe, et permet d'analyser le développement architectonique de la figure de la parabole kafkaïenne.

> Mais le mot « développement » est équivoque. Si en se développant le bourgeon devient fleur, une fois développé le bateau de papier qu'on a fait fabriquer à l'enfant n'est plus qu'une feuille lisse. Et c'est cette seconde sorte de « développement » qui à proprement parler convient à la parabole : le lecteur se plaît à en effacer les plis pour que sa signification s'étende sur le plat de sa main.[1845]

Benjamin définit de façon générale le déploiement de la parabole comme un « développement » inversé qui ne montre pas la figure achevée et *développée* d'une construction. La parabole est décrite comme une forme contradictoire par laquelle la construction est un désassemblage. La parabole sécularisée est présentée ici comme un récit allégorique dans lequel se cache un enseignement. Une fois l'apprentissage achevé, c'est-à-dire « une fois développé le bateau de papier qu'on a fait fabriquer à l'enfant », la forme du bateau existe, par la suite, pour l'enfant, dans chaque feuille de papier. À partir de là, toute « feuille lisse » est en même temps la possibilité de la forme d'un bateau de papier achevée, car la forme pliée en est l'achèvement. Cette figure de l'achèvement, qu'est la forme pliée, est en même temps toujours présente dans toute feuille lisse en tant que virtualité. Ainsi la parabole devient appropriation du savoir, et de sa possibilité comme virtualité. La parabole est une forme qui ne donne pas une solution, une vérité finie, mais indique des possibilités de chemins à parcourir pour définir des voies possibles, et permet ainsi d'actualiser au choix les possibilités qu'elle contient. À travers la parabole ce qui est appris semble être le maniement même de l'outil, et son appropriation. Car celui qui connaît l'enchaînement des plis, à travers une logique parabolique en tant que connaissance comme désassemblage, « se plaît à en effacer les plis pour que sa signification s'étende sur le plat de sa main ».

Cependant la parabole kafkaïenne, selon Benjamin, ressemble aussi en tant que production littéraire à un « développement » au sens premier du terme, de la même manière qu'« en se développant le bourgeon devient fleur ». Car Kafka fait de la « création littéraire » un mode

1843 Note de bas de page n° 31, in PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 427.

1844 « Au culte de l'expérience acquise, cher à l'adulte, Benjamin oppose les vérités éthiques que doit s'approprier la jeunesse, à l'expérience éternellement identique et médiocre, « l'épreuve de l'esprit » qui ne peut « être médiocre si *nous* restons jeunes ». Ce culte de la jeunesse et de ses expériences originelles – éphémères, douloureuses, contradictoires – est inséparable d'une certaine conception du temps historique, de l'importance accordée à l'instant dans la perspective messianique. », *Ibid.,* p. 427.

1845 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 427.

d'expression parabolique[1846]. Dès lors, Kafka assigne au *développement* du récit le sens qu'il donne à la croissance – ou épanouissement – de la fleur. Cependant le sens du récit kafkaïen semble se trouver dans l'entremêlement de ces deux formes complexes de « développement ». On peut bien voir la fleur et son développement, mais en même temps l'origine du bourgeon demeure cachée derrière une zone d'ombre dont la source arborescente est perdue et n'est jamais donnée. Le sens de cette parabole mimée repose sur des dimensions théologiques qui, pour Palmier, « les fait échapper au monde purement terrestre » et atteste de cette origine perdue[1847].

Benjamin affirme que le sens de la parabole du récit kafkaïen peut être rapproché des formes interprétatives de la loi talmudique[1848]. De la même manière que de la *Aggadah*, en tant que libre forme interprétative, se pose parallèlement de celle inamovible de la tradition orale talmudique, la *Halakhah*, en tant que loi à laquelle on ne peut changer un mot. Ainsi le récit de Kafka se rapproche de l'intouchable et éternelle grande phrase, à travers des libres interprétations de celle-ci, tout en restant dans l'univers de la parole séculière. Palmier explique qu'il s'agit pour la tradition talmudique de « récits racontés qui attendent une explication »[1849]. Ainsi le récit parabolique de Kafka se rapproche, peut-être de manière profane, à une tradition orale qui se produit et reproduit à travers un rapport interprétatif. Si Kafka n'offre pas une interprétation de ses propres récits, il met au cœur du développement le sens du geste humain et inhumain. La loi intouchable, perdue et oubliée sanctionne toute gestuelle et détermine la destinée humaine. Cependant cette condamnation s'effectue toujours à partir du « monde humain », de ses gestes et de leur destinée terrestre[1850].

Les questions de la destinée humaine et de la destinée du geste, chez Kafka, semblent converger dans une forme de définition de l'expérience du mutisme, de la *mimesis* et de l'absurde. L'œuvre de Kafka apparaît à Benjamin comme un « catalogue de gestes »[1851]. Ces gestes, comme dans une devinette, « ne possèdent pas d'emblée un sens symbolique déterminé, mais se trouvent constamment repris dans de nouveaux contextes, de nouveaux arrangements expérimentaux autour d'un tel sens »[1852]. Le geste est ce qui construit la situation dans le récit. C'est toujours une faute inauguratrice, comme un geste qui lui aussi demeure caché, dont découlent péripéties et situations.

Les gestes « débordent de leur contexte ordinaire », dit Benjamin, « et débouchent dans un monde plus vaste »[1853]. Ce monde n'est pas seulement le monde de la nature d'un théâtre, mais un monde fait de gestes, et donc un théâtre de la nature. Cet univers gestuel demeure le

---

1846 « Mais les paraboles de Kafka se développent au premier sens, comme le bourgeon s'épanouit en fleur. C'est pourquoi leur produit ressemble à la création littéraire. Il n'empêche que les fragments kafkaïens ne s'intègrent pas tout à fait dans les formes de prose occidentale, et se rapportent à la doctrine comme la Aggadah à la Halakhah », [« N.d.T. : Dans la tradition talmudique, la Halakhah est une loi orale à laquelle on ne peut changer un seul mot ; la Aggadah est une libre interprétation. »], in, *Ibid.*

1847 « Univers de gestes codés, l'œuvre de Kafka leur donne une dimension qui les fait échapper au monde purement terrestre. Gestes, enseignes, supports « d'interminables exégèses », il joue avec les allégories qu'il développe en paraboles. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 306.

1848 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 427.

1849 « Aussi Benjamin les rapproche-t-il de la tradition de la *Aggada* et de la *Halakha.* Ce sont des récits racontés qui attendent une explication. L'art de Kafka consiste à ne jamais la donner, mais à la suggérer parfois sous forme allusive. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 306.

1850 « Sans cesse, il revient vers le monde humain, avec ses formes de hiérarchisations bureaucratiques, qui prennent le visage du destin. Il sape l'exégèse de son propre texte, ramenant chacun au théâtre de la vie ordinaire. », *Ibid.*

1851 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 424.

1852 *Ibid.*, p. 424-425.

1853 « De même que ce tintement, trop fort pour venir d'une clochette de porte, monte jusqu'au ciel, les gestes des personnages kafkaïens sont trop appuyés, ils débordent de leur contexte ordinaire et débouchent dans un monde plus vaste. », *Ibid.*, p. 425.

monde de la créature humaine, animale ou encore celui des êtres comme des croisements d'étranges objets de ce monde. Ce monde reste alors celui de la créature, même si son geste premier, la faute, doit être compris à travers des catégories théologiques. Benjamin souligne, en reprenant les paroles de Max Brod, tout en critiquant son analyse de l'œuvre de Kafka, qui s'effectue uniquement à travers des catégories théologiques, que pour l'auteur ce qui demeure premier dans le récit est « le monde des faits importants ». Ce monde de faits doit être compris à travers une origine ultime qui semble être offerte à la créature à travers la figure du « geste », et non pas uniquement celle de la théologie[1854]. Si nous mettons cela en relation avec l'interprétation, de Benjamin, selon laquelle « le monde des faits importants » doit être apparenté, chez Kafka, « [au] monde des ancêtres », dont il s'agit de retracer et de sauver le souvenir, alors l'œuvre de Kafka peut être lue comme un « arbre totémique » bâti par les gestes des créatures, une généalogie de la mimique qui fonde les conditions de l'existence humaine[1855].

Cependant l'existence au sein de l'œuvre kafkaïenne se déroule dans un univers de l'absurde, et dans un monde de l'absurde les gestes perdent leur pouvoir fondateur premier. Les personnages à l'intérieur de cette logique se mettent à faire des gestes qui se déploient eux aussi en mimiques absurdes, qui tentent, et échouent, à parer l'absurdité de la situation. Tout comme dans l'exemple que nous donne Benjamin de K. dans *Le procès,* dans lequel : « Sans tout à fait savoir ce qu'il faisait, il leva prudemment les yeux […], prit au hasard l'un des papiers du bureau, le posa sur le plat de sa main et le tendit à ces messieurs, tout en se levant doucement. »[1856]. Comme K. ne comprend pas ce qu'il se passe, ni non plus ce dont il est accusé, et encore moins ce qu'il doit faire, alors il mime une action dont il mise qu'elle sera comprise comme la bonne réponse, comme ce qui doit être répondu. Il gesticule ce qui peut être la bonne attitude, qui est celle de comprendre ce qui se passe et de faire semblant de savoir quelle est la faute et donc quel est l'oubli. K. fait semblant et mime des gestes qui peuvent éventuellement combler un manque de mémoire.

> Ce geste ne répondait à aucune intention précise, mais obéissait simplement au sentiment qu'il lui faudrait agir ainsi quand il aurait enfin terminé la grande requête qui le déchargerait complètement.[1857]

Ce redoublement fait du sens du geste, à l'intérieur de la logique de l'absurde, une mimique aveugle, qui présente l'acte salvateur dans un monde illogique comme un geste à travers lequel il faut pouvoir inscrire du sens. À ce sujet Benjamin considère qu'il y a dans la mimique de K. « quelque chose d'animal »[1858]. Dans l'absurde l'expérience n'est plus celle d'un humain mais celle d'une bête qui pour survivre doit suivre et mimer des lois qu'elle ne comprend pas. Pour la créature le monde des lois divines semble impénétrable, et seule la mimique, comme reproduction d'une attitude de compréhension apparente, semble une option salvatrice. Quand la créature se retrouve en situation de danger, elle doit reproduire des attitudes qui la rendent semblable en apparence au milieu environnant redouté. Dans

1854 « S'il est vrai, comme l'écrit Max Brod, que « le monde des faits importants s'étendait pour lui à perte de vue », le plus insondable de ces faits était certainement le geste. », *Ibid.*, p. 425-426.

1855 « Mais, comme le monde des faits importants, le monde des ancêtres s'étend pour Kafka à l'infini, et, comme les arbres totémiques chez les primitifs, plonge ses racines dans le règne animal. », *Ibid.*, p. 442.

1856 « [N.d.T. : KAFKA. F, *Œuvres complètes, t. I, Le procès, éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976,* p. 376 (trad. Mod.)]. », in *Ibid.*, p. 426.

1857 *Ibid.*

1858 « Ce geste aussi simple qu'énigmatique a quelque chose d'animal. On peut lire longtemps les histoires d'animaux de Kafka avant de s'apercevoir qu'il n'y est pas question d'êtres humains. Lors qu'apparaît le nom de la créature – singe, chien ou taupe -, on lève les yeux épouvanté et l'on se rend compte qu'on a déjà quitté depuis longtemps le continent humain », *Ibid.*

l'absurde d'une loi inconnue la créature se retrouve ainsi dans un rapport purement animal de mimétisme pour y survivre.

Benjamin affirme que Kafka tente toujours de soustraire le « geste de l'homme » à « ses supports traditionnels », en vue d'interroger la valeur du geste et ses « supports traditionnels » d'interprétation[1859]. La parabole kafkaïenne est toujours en rapport à une tradition fondée sur l'interprétation. L'analogie établie, par Benjamin, entre d'un côté le rapport de *l'Aggadah* comme forme libre d'interprétation, et la rigidité de la *Halakhah,* et d'un autre côté entre la parabole kafkaïenne et son interprétation, débouche sur une question autour de « la doctrine » qui permet d'interpréter l'allégorie kafkaïenne[1860]. La parabole kafkaïenne semble offrir de manière « allusive » des éléments qui composent cette doctrine. Benjamin ajoute que « Kafka aurait peut être dit : [qu'elle] la transmet comme vestige ». La doctrine est transmise en tant que vestige par l'usage de la parabole.

L'énigme autour du sens de la parabole kafkaïenne s'offre comme un « vestige », c'est-à-dire comme un fragment. L'interprétation benjaminienne du sens de la doctrine, qui est l'idée qui permet d'unir ses « vestiges » et faire naître du sens, ainsi que l'image kafkaïenne, semblent se poser à travers une interprétation politique de l'existence et de la destinée de la créature dans l'énigmatique monde de l'absurde[1861]. Benjamin considère que les actes qui s'expriment comme des gestes dans l'économie de l'œuvre de Kafka, répondent à un questionnement autour de « l'organisation de la vie et du travail dans la communauté humaine ». Ils répondent alors à un questionnement autour de la transmission de la tradition, et des fondements de la loi et de la justice, qui n'est qu'une autre façon de poser le problème de l'organisation de la vie au sein d'une collectivité.

C'est alors que pour Kafka, aux yeux de Benjamin, à travers la crise moderne de la transmission des fondements de la loi, la question qui se pose est celle de l'« organisation comme destin »[1862]. Il s'agit de questionner l'organisation de la collectivité humaine face à l'absurdité et à l'importance des fondements de la loi, qui, devenant intouchables et par là mythiques, réduisent chaque possible geste humain à une mimique animale. Kafka sonde les fondements de la loi dans l'aventure ennuyeuse et poussiéreuse des « hiérarchies bureaucratiques » mais aussi dans le sacrifice humain que constituent les grandes entreprises d'organisation collective comme celle d'une muraille de Chine[1863]. Ainsi Benjamin fait ressortir des *développements* de la parabole kafkaïenne l'absurdité avec laquelle l'archaïque et le mythologique naissent comme fondements des organisations du pouvoir.

1859 « Mais c'est toujours là que se situe Kafka : il retire au geste de l'homme ses supports traditionnels, et y découvre alors un sujet d'interminables réflexions. », *Ibid.*

1860 « Il ne s'agit pas d'allégories, mais on ne doit pas non plus les prendre à la lettre elles sont faites pour pouvoir être citées et racontées en guise d'explication. Possédons-nous la doctrine qu'accompagne les allégories de Kafka, qu'éclairent les gestes de K. et les mouvements de ses animaux ? Cette doctrine n'est pas donnée ; tout au plus pouvons nous dire que tel ou tel élément y renvoie de façon allusive – Kafka aurait peut-être dit : la transmet comme vestige. », *Ibid.*, p. 427-428.

1861 « A nos yeux, pourtant, ces éléments peuvent tout aussi bien apparaître comme les précurseurs de la doctrine à venir. En tout état de cause, il s'agit ici de l'organisation de la vie et du travail dans la communauté humaine. Cette question a d'autant plus préoccupé Kafka qu'elle lui apparaissait moins élucidable. », *Ibid.*, p. 428.

1862 *Ibid.*

1863 « Cette organisation, il ne l'envisage pas seulement dans les hiérarchies bureaucratiques qui se déploient tout au long du *Procès* et du *Château* ; elle lui apparaît de manière encore plus plus palpable dans les difficiles et inextricables projets de construction dont il a examiné le vénérable modèle dans « La construction de la muraille de chine. », *Ibid.*

Une expérience mimétique

Dans l'introduction aux *Passages* Rolf Tiedemann indique que Benjamin tente de réhabiliter une théorie de l'expérience dans laquelle le « concept d'expérience […] fût en mesure de faire sauter les barrières imposées par Kant et de retrouver « la plénitude du concept d'expérience des premiers philosophes », les expériences de la théologie »[1864]. Benjamin voit chez l'enfant une « faculté mimétique » très développée, de laquelle semble découler en partie l'importance offerte aux noms dans les souvenirs d'enfance[1865]. Cette faculté mimétique est alors entendue à travers le nom comme « un pressentiment de l'œuvre, bien avant qu'il ne la connaisse ». Le concept d'expérience dont il est question, dans le projet des *Passages*, se transforme, selon Tiedemann, en une « intention cognitive » en relation avec « la théorie de la faculté mimétique »[1866]. Le « nom » y joue le rôle de réservoir à significations, mais plus encore sa forme pose une correspondance entre lui-même et ce à quoi il est « attaché »[1867]. Le « nom » présente, pour Benjamin, les « deux cotés de la médaille » dans laquelle se réfléchit l'« essence langagière » de l'expérience[1868].

La double *référentialité* du nom se déploie et comme identité avec ce qu'il désigne, et comme nom de la chose. Le nom comme identité avec la chose montre, ce que Benjamin appelle, l'« objet d'une mimèsis », et qui représente « ce qui a eu lieu autrefois ». Le nom garde la trace du vécu, et plus particulièrement de « ce qui a été vécu ». L'expérience en tant que mode de conservation de *ce qui a été vécu*, s'apparente au nom par la même fonction. La « ressemblance » émerge alors comme le modèle à partir duquel l'expérience est bâtie. L'expérience est alors définie à travers la ressemblance et le nom comme une connaissance qui s'effectue par « des contextes d'expérience », faisant ainsi reposer l'essence même de l'expérience comme une « essence langagière ». Nous pouvons dire que, pour Benjamin, l'expérience constitue la faculté de « produire et percevoir des ressemblances »[1869]. Aptitude qui se transforme jusqu'à devenir une capacité d'abstraction consistant dans « la faculté d'apercevoir des ressemblances non sensibles ».

1864 BENJAMIN, Walter, cf. œuvres de jeunesse, « Sur la perception », tome IV des *Gesammelte Werke.,* in TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e^ siècle, Le Livre des Passages*, p. 16.

1865 « Le point de départ des remarques qui précédent a été une conversation avec Wiesengrund sur *Électre* et *Carmen*, des opéras dont le nom seul contient le caractère propre à chacun, de telle sorte qu'il donne déjà à l'enfant un pressentiment de l'œuvre, bien avant qu'il ne la connaisse. (*Carmen* se présente à lui dans le châle que sa mère porte le soir, quand elle vient lui souhaiter bonne nuit, avant d'aller à l'Opéra). La connaissance qui est contenue dans le nom est surtout développée chez l'enfant, car la faculté mimétique décroît avec l'âge chez la plus part des hommes. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [Q°, 25]*, p. 863.

1866 TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages*, p. 16.

1867 « Suis-je celui qu'on appelle W.B ? Ou est-ce que je m'appelle tout simplement W.B. ? De fait, c'est la question qui introduit au mystère du nom de personnes et elle est formulée tout à fait correctement dans un « fragment » posthume d'Hermann Ungar : « Le nom est-il attaché à nous, sommes-nous attachés au nom ? » H. Ungar, « Fragment », dans *Das Stichwort, <Zeitung> d<es> Th<eaters> a<m> Schiffbauer Damm,* décembre 1929, p. 4. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [Q°, 1],* p. 861.

1868 « Suis-je celui qui s'appelle W.B., ou bien est-ce que simplement je m'appelle W.B. ? Ce sont les deux côtés de la médaille, mais le second est frustre tandis que le premier a l'éclat d'une monnaie à fleur de coin. La première formule fait voir que le nom est l'objet d'une mimèsis. Celle-ci a certes la particularité de se montrer non pas sur ce qui vient mais sur ce qui a eu lieu autrefois, c'est-à-dire sur ce qui a été vécu. L'habitus d'une vie vécue : voilà ce que le nom conserve et, en même temps, ce dont il trace le modèle. La notion de mimèsis suffit en outre à indiquer que le domaine du nom est celui du ressemblant. Et comme la ressemblance est l'organon de l'expérience, cela revient à dire que le nom ne peut être connu que dans des contextes d'expérience. Eux seuls font connaître son essence, c'est-à-dire son essence langagière. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [Q°, 24]*, p. 863.

1869 « L'expérience repose sur le don de produire et percevoir des ressemblances ; un don qui subit des profondes modifications au cours de la phylogenèse. Originairement comportement qualitatif et sensible de l'homme envers les choses, il s'est transformé au cours de l'évolution pour devenir de plus en plus la faculté d'apercevoir des ressemblances non sensibles, ce à quoi servent le langage et l'écriture. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e^ siècle, Le Livre des Passages*, p. 16.

Benjamin cherche, selon Tiedemann, à sauvegarder la forme d'expérience qui permet de restituer le « comportement mimétique »[1870] ainsi que la forme de contact immédiat avec les choses, qui le rend possible. Benjamin, en vue de tenter une forme de connaissance à partir de cette forme d'expérience substitue des images au concept[1871]. L'image rend compte de ce que la sémiotique ne peut atteindre. Tiedemann dit que Benjamin conçoit l'image comme une forme d'expression qui permet de nourrir la pensée conceptuelle « dont les abstractions [ne sont] pas capables de dissiper le charme maléfique »[1872] de la production capitaliste. Au sujet du choix épistémologique des images comme moyen d'expression, Palmier dit que l'image permet d'éviter une forme de sacrifice de l'objet, qui se morcelle avec la connaissance conceptuelle[1873], en affirmant que l'image à différence du concept, naît d'un forme de « contact même avec les choses ».

Pour conclure sommairement nous pouvons dire que l'enfant pressent le passage du temps, et distingue d'une manière énigmatique une mémoire qui en lui se construit. Ses expériences qui sont tout autant imagination et inventivité, mémoire et mimétisme, lui montrent l'aura de l'habitude. L'analyse des souvenirs d'enfance tente de rendre manifeste cette expérience et faire valoir ses droits. Les expérience de l'enfance se donnent comme un témoignage fidèle d'une époque. En eux les enfants incarnent et digèrent ce qui, plus tard à l'age adulte, n'est plus perceptible. L'enfant relie le monde de la technique au monde des symboles, il relie ce qui revient à la nature, comme monde technique, et ce qui appartient au monde mythologique et archaïque. L'habitude apparaît alors comme ce que fonde un tel lien. L'habitude est cette part d'indistinction entre le monde devenu technique, et les significations fondatrices qu'il instaure. L'enfant sans le savoir les perçoit et les relie. Que montrent les matériaux qui composent les image du souvenir d'enfance, et comment déterminent-ils l'acte que devient la remémoration ?

b. 2. *L'aura du présent et le regard de Monsieur Maladroit*

Indistinction de l'intérieur, indistinction à l'intérieur

La dimension de l'intériorité enfantine, au croisement de l'expérience et de l'imaginaire, permet de saisir autrement la réalité vécue par l'enfant. En elle le monde imaginaire se mêle à la réalité matérielle, et en retour la réalité matérielle offre des significations inédites. Cette expérience apparaît comme celle d'un état mimétique entre

1870 « Face à la connaissance qui se fonde par des abstractions, l'expérience telle que l'entend Benjamin cherchait à préserver un contact immédiat avec le comportement mimétique. Il se préoccupait de trouver un « savoir sentir » qui non seulement tire sa nourriture de ce qui se présente à ses yeux de manière sensible mais qui sait aussi s'emparer du simple savoir, « des données inertes » comme de « quelque chose de vécu, une expérience ». », *Ibid.*

1871 « Aux concepts se substituent les images, les devinettes et les rébus du rêve dans lesquels se dissimule ce qui échappe aux mailles trop lâches de la sémiotique et qui récompense seul les efforts de la connaissance ; la langue des images du XIX^{ème} siècle représente la couche la plus profondément assoupie de cette époque et celle qui devait s'éveiller avec *Les Passages.* », *Ibid.*

1872 « Si, dans le livre sur le drame baroque, l'Idée, en tant que monade, renferme en elle l'« image du monde », l'expression comme phénomène originaire, dans *Les Passages*, contient en elle l'image de l'histoire. Les formes historiques concrètes dans lesquelles l'économie trouve son expression culturelle devaient permettre de saisir l'essence de la production capitaliste. Benjamin pensait apporter à la simple conceptualité, dont les abstractions n'étaient pas capables de dissiper le charme maléfique de ce monstre, un correctif visible et mimétique qui devait pouvoir déchiffrer les images dans le chiffre desquels l'universel se dissimulait. », *Ibid.,* p. 24.

1873 « - L'image permet de ne pas sacrifier l'objet au concept, de ne pas le réduire à une simple représentation livrée à la toute puissance du sujet, transcendantal ou non. Elle interdit l'identification de la vérité à une simple visée intentionnelle. /- La vérité se donne à *voir* dans l'idée, une constellation de tensions. L'image, en son essence, est cette constellation. /- L'image naît du contact même avec les choses. Elle procède d'un choc, d'une illumination. Toute connaissance pour Benjamin est « fulgurante ». », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 463.

l'imaginaire et l'expérience vécue. L'expérience du monde matériel à travers celui du soupirail, ou encore le monde même du soupirail, n'est plus juste la réalité d'une aération, il existe au-delà de son caractère utile conventionnel. Il devient regard à partir du moment où, pour l'enfant, ce soupirail est habité. Plus largement, cet ajout, ou encore cet entrecroisement, attribué à l'objet de l'expérience enfantine, produit une métamorphose, et de l'objet même de cette expérience, et du caractère contextuel dans lequel il est perçu. Cet entrecroisement de niveaux de significations semble transformer les possibilités de sens que l'on peut offrir au monde environnant, et changer les possibilités de sens que l'on peut donner aux phénomènes historiques. Dans la perception de l'enfant, il ne s'agit plus d'un objet inerte, mais presque d'un objet animé, pour lui le soupirail devient regard. Le soupirail n'est plus seulement une fonctionnalité mais l'habitat d'un regard. Nous observons une confusion dès lors que se présentent dans une même dimension la subjectivité enfantine et la réalité matérielle. S'agit-t-il d'une forme d'immanence ? Cette métamorphose sémantique de l'objet semble, en tant que nouvelle charge de sens, avoir la capacité de transformer la charge sémiotique du monde.

L'indistinction du regard

Pour l'enfant le soupirail et le regard imaginé qui surgit de celui-ci appartiennent à la même dimension, il n'y a pas pour lui de distance entre ces deux plans. L'enfant ne semble pas savoir qu'il imagine ce regard en provenance du sous-sol, et il l'assimile à quelque chose qui fait partie du réel. Le soupirail et le Petit Bossu sont pour lui une seule et même chose, et transforment ensemble le monde qui environne l'enfant. Pour l'enfant un monde de personnages, constitué par le Petit Bossu ainsi que des gnomes aux bonnets rouges et pointus, le scrute, ces être cachés le regardent vivre. Par ricochet, le monde du Nain apparaît tragiquement comme étant lié à un domaine de « destructions et de farces »[1874]. Cependant à travers la perception de l'enfant, la communication entre ces deux plans, celui de l'imagination et celui des soupiraux, amène plus amplement à définir une nouvelle détermination de la notion d'aura. Cette nouvelle détermination nous l'appelons *la ruse de l'indistinction*. Cette ruse est ce à travers quoi l'aura apparaît comme la remémoration de l'unique, et de l'habitude.

> Celui que le Petit Bossu regarde ne fait pas attention. Ni à lui-même ni même au Petit Bossu. Il se tient, effondré, devant un monceau de débris.[1875]

Pour Benjamin l'enfant se perd lui-même à chaque fois qu'il essaye de voir ce bonhomme, ou encore, il s'oublie à chaque fois qu'il lui semble être regardé par celui-ci. De quelle façon se perd-t-il ? Et de quelle façon le Petit Bossu transforme-t-il la réalité de l'enfant dans ces différentes manifestations ? L'aura du présent, qui s'affirme dans un regard transgressif ou transmutatoire, ou encore comme transmigration, dans l'expérience de l'enfant, émerge comme une nouvelle qualité de l'expérience du seuil, de l'habitude et de l'unique à travers la remémoration du souvenir d'enfance.

Le Moi dans l'expérience du seuil

Benjamin conçoit, au sein des expériences du seuil, ainsi qu'à travers celle du souvenir d'enfance, l'expérience de la remémoration comme une compréhension de la

1874 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 133.
1875 *Ibid.*

relation entre l'individu et la collectivité qui laisse peu de place au découpage traditionnel entre les deux. Il s'agit d'une indistinction qui rend les notions d'objectivité et de subjectivité difficiles à définir et à appliquer. Palmier affirme à ce sujet que de même que cela se produit dans l'expérience du rêve, chez l'enfant dans *Enfance berlinoise,* « le sujet » tend à se transformer « au rythme de ses perceptions pour se fonder dans l'objet qu'il regarde »[1876]. La subjectivité de l'enfant s'élabore dans les objets perçus. Elle se métamorphose selon les objets de ses perceptions, ce qui influence l'unité du moi. Palmier note que Tiedemann suggère que cela correspond aussi dans *Sens unique* à une démultiplication du moi à travers les différents objets de la perception[1877]. Cette « ambiguïté du sujet » tient non seulement à la subjectivité de l'enfant, mais aussi à la structure binaire du récit *d'Enfance berlinoise* construit de telle sorte que les expériences enfantines, avec leur multiplicité de signes, sont ensuite interprétées par l'adulte.

Selon Palmier, *Enfance berlinoise* présente ce qui dans la « reconstitution du souvenir », en tant qu'éléments qui reviennent « au subjectif », s'efface par l'introduction d'« une dimension objective étrangère »[1878]. Cette objectivité à son tour semble aussi se former, mais dans le langage et à travers la forme même des images. Les souvenirs se détachent dans ce que Palmier appelle une « spatialisation permanente du temps ». Cette temporalité est une temporalité éclatée en signes auxquels la subjectivité de l'enfant vient se mélanger, et qui ne sont unifiées que postérieurement par l'adulte. Les souvenirs d'enfance jouent un rôle majeur dans la constitution de la matière des images. Cette matière se forme comme constituée de signes de l'époque que l'enfant enregistre et qui, sans qu'il le sache, par la suite constituent la matière de l'objet que dialectise l'adulte. L'adulte réinterprète ces signes au travers d'idées nouvelles, qui réarrangent la multiplicité de signes de l'enfance, qui émergent comme des vestiges de celle-ci. Pour l'adulte, les souvenirs d'enfance reviennent à sa conscience comme un « déjà vécu » et sous la forme du choc[1879]. L'adulte cristallise la multiplicité du moi que l'enfant a vécu à travers chacun de ces chocs.

Au sujet de la « démultiplication du moi » et de l'indistinction entre ce qui relève de la subjectivité et de l'objectivité, Palmier relève un commentaire d'Adorno pour qui Benjamin semble les mettre au même niveau : pour lui « toute subjectivité n'est comprise que comme une manifestation d'une objectivité »[1880]. Mais alors de quelle manière l'objectivité est-elle fondée, ou bien faut-il, chez Benjamin, éliminer cette distinction ? Mais alors comment se fonde la connaissance relative aux images et aux matériaux qui les composent ? La matière à dialectiser peut naître dans l'indistinction inhérente à l'expérience du seuil, propre aux souvenirs d'enfance. Dans l'expérience du seuil, la subjectivité de l'enfant mue au fur et à

1876 « La transformation du sujet réel en sujet qui rêve, se modifiant au rythme de ses perceptions pour se fonder perpétuellement dans l'objet qu'il regarde, trouve sa correspondance dans la place assignée à l'enfant. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 465.

1877 « R. Tiedemann résume ainsi ce processus : « De même que le moi se multiplie dans le rêve, que le rêveur se rencontre dans chaque rêve nouveau sous la figure d'un autre homme, nouveau pour lui-même, le moi de *Sens unique* change suivant le donné qu'il perçoit, qu'il s'agisse du contenu du rêve ou de la réalité vécue » (R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin,* p. 67-68). [...] Dans *Enfance berlinoise* l'ambiguïté du sujet tient au dédoublement constant de l'enfant qui enregistre les signes et de l'adulte qui les interprète. La démultiplication du moi est présente dans les métaphores de couleurs (ainsi les vitraux). Ce qui est érigé en symbole de la réification est dissocié en fragments dans *Sens unique.* », note de bas de page n°197, in *Ibid.*

1878 « La reconstitution du souvenir élimine toute trace du subjectif en y introduisant une dimension objective étrangère. La continuité du temps est elle-même brisée par sa projection dans un espace éclaté en images qui deviennent autant des symboles et de prophéties. Cette spatialisation permanente du temps – saisie à travers un monde de signes et de hiéroglyphes - constitue le cœur de la plupart des images d'*Enfance Berlinoise*. », *Ibid.,* p. 465.

1879 Note de bas de page n° 198, in *Ibid.,* p. 466.

1880 « Adorno remarquait dans le texte consacré à *Sens unique* que « toute subjectivité n'est comprise que comme manifestation d'une objectivité. » (T.W. Adorno, *Über Walter Benjamin,* p. 27). <T.W. Adorno, *Sur Walter Benjamin,* « Sens unique », 23> », note de bas de page n° 196, in *Ibid.*, p. 465.

mesure qu'elle rencontre différents objets et qu'elle se métamorphose à travers eux. L'enfant relie dans un même espace de conscience l'expérience et l'imagination, ainsi que l'expérience vécue du choc et les différents éveils qui constituent sa connaissance du monde. Cette multiplicité fonde un contenu ambiguë, et il se présente de la même manière que le contenu du rêve, ou encore ainsi que dans la remémoration proustienne. L'enfant présente une forme d'expérience ambiguë, qui est interprétée par l'adulte. L'adulte apporte à ces contenus ambigus une forme de « cassure », ou encore de brisure, qui se distingue de l'immédiateté enfantine[1881].

De l'origine des images de pensée

De la relation entre les données du souvenir d'enfance et de leur dialectisation par l'adulte naissent des images de pensée. Les « images de pensée » en tant que constellations, faites d'imagination et de rêve, d'une subjectivité et d'une objectivité indistinctes et en relation, ne sont pas comprises comme « une simple fiction »[1882]. Entre ces composés ambigus et leur lien avec la réalité de l'adulte, « dans cet interstice » qui représente une forme de blessure, qui est celle de la perte de l'innocence, « surgit l'interprétation ». Les images que crée l'enfant émanent du lien entre celui-ci et le réel, et doivent être prises tel quelles pour être dialectisées par l'adulte. L'adulte interprète donc les formes biscornues et surprenantes de la subjectivité de cette expérience. Cependant ces expériences apparaissent à l'adulte en tant que fragments de vécu et d'existence, et donc en tant que vestiges de l'enfance. C'est par leur interprétation que l'adulte peut fonder la possibilité de leur objectivité. Cette interprétation s'effectue à travers un processus qui les englobe, et qui comprend leur objectivité comme une « médiation entre le sujet et le processus historique lui-même ». Cette dynamique montre, selon Palmier, « les images de pensée » de *Sens unique* et d'*Enfance berlinoise* comme la transition entre les idées du *Trauerspiel* et les images dialectiques des *Passages*.

Les *images de pensée* sont alors définies à travers un mélange unique formé par leur matérialité et leur subjectivité. Elles apparaissent aussi par une subjectivité qui « les illumine l'espace d'un instant, et s'efface devant elles »[1883]. Les différents matériaux qui permettent d'édifier ceux qui constituent ultérieurement l'image dialectique, dans d'autres termes autant les souvenirs d'enfance, les rêves et la remémoration, en tant que produits oniriques, « souhaits » et « fantasmagories », fondent ce que Palmier nomme « l'objectivité relative » de celle-ci. L'image est « filtrée » de ses caractères purement subjectifs par une analyse et une construction des différents matériaux subjectifs qui la composent, tels que ceux des fantasmagories, ainsi que ceux qui correspondent à l'interprétation des souvenirs d'enfance, en plus de ce qui s'affirme dans le repérage des différents souhaits, et les expériences individuelles[1884]. Par leur analyse Benjamin tente de faire surgir l'image d'un « monde social

1881 Note de bas de page n°200, in *Ibid.,* p. 466.

1882 « C'est dans cet interstice que surgit l'interprétation. L'image de pensée n'est pas une simple fiction. Elle se nourrit du réel même si elle ne le reflète pas vraiment. Elle procède de l'illumination qui permet à un détail d'acquérir, à travers la subjectivité, une nouvelle objectivité. À son tour elle devient médiation entre le sujet et le processus historique lui-même. À ce titre, on peu considérer les « images de pensée » de *Sens unique* et d'*Enfance berlinoise* comme la transition entre les idées du *Trauerspiel* et les images dialectiques des *Passages*. », *Ibid.*

1883 « L'objectivité relative de l'image dialectique est liée au fait qu'elle est le produit onirique – rêve, souhait ou fantasmagorie – de la conscience collective d'une époque. Les images de pensée surprennent autant par leur matérialité que <par> leur rapport étrange à la subjectivité qui les présente, les illumine l'espace d'un instant, et s'efface devant elles. Benjamin confère à des expériences individuelles une objectivité insolite, d'où le lien évident avec des transcriptions de rêves. », *Ibid*.

1884 « L'image est pareillement filtrée par rapport à sa réalité et s'éloigne du sujet. Instantanées d'un monde social déterminé, ces évocations appartiennent au monde mythique et réifié que Benjamin entreprend de dissoudre à partir de procédés surréalistes. Dans l'image dialectique rayonnent à la fois le passé et l'avenir, la fausse conscience réifiée et une

déterminé ». Il s'agit d'une image dans laquelle le mythe doit réapparaître en elles à travers ses caractères réifiants. Les « images de pensée » comme forme composite d'expérience, dans laquelle se mélangent imaginaire et subjectivité, forment une « étincelle ». Les matériaux qui composent l'image dialectique se nourrissent de ces étincelles, comme elles se nourrissent des expériences du rêve, des fantasmagories et des souhaits. Dans l'image dialectique « rayonnent à la fois le passé et l'avenir, la fausse conscience réifiée et une dimension de rêve ».

L'expérience du présent dans le souvenir

> Plus que dans le temps, c'est dans l'espace que s'inscrit la mémoire. La magie de la construction finale tient autant à la capacité de découvrir dans le moindre souvenir une illumination du présent, qu'à la fonction allégorique donnée à chaque détail, à chaque objet érigé en symbole.[1885]

À travers l'image de pensée, c'est la présence *réelle* du Petit Bossu pour l'enfant qui affiche une nouvelle perspective du présent, comme expérience particulière du présent. Le personnage du Petit Bossu, ou encore ce « Monsieur Maladroit »[1886], offre une personnification du fonctionnement de l'aura. Cette personnification de l'aura fonctionne à travers le « regard » comme acte perceptif qui fonde en partie l'« expérience sociale » de l'aura[1887]. On le rappelle rapidement, l'aura d'un objet est définie comme ce qui dans l'objet permet d'unir « l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui »[1888]. Cependant ici l'expérience du regard, comme expérience sociale, est rendue par un produit imaginaire et réel, et celui-ci est le personnage du Petit Bossu pour l'enfant. L'aura qu'expérimente l'enfant, en tant que regard rendu par Petit Bossu, correspond à l'expérience accumulée dans l'*exercice* de l'imaginaire de l'enfant et de son expérience unique dans les objets d'usage et à travers la découverte du monde en général.

> [Il] pouvait arriver la nuit que la situation se renversât et que je fusse capturé moi-même en rêve par des regards qui, de ces trous de cave, venaient me viser.[1889]

Le « regard » porté par l'enfant, qui est expérimenté comme un regard rendu sur lui par le Petit Bossu, s'affirme comme une métamorphose de l'expérience de l'enfant en une expérience auratique. Le regard du Petit Bossu attrape et transforme toutes les choses sur lesquelles il se pose[1890]. Car tout ce sur quoi le « Petit Bossu » pose son regard, porte pour l'enfant la marque de celui-ci, changeant jusqu'à la désignation même des choses[1891]. L'aura se montre comme ce qui dans les choses visent et regardent en retour l'enfant. Cependant pour l'adulte le Petit Bossu ne fait que « toucher la moitié de l'oubli de chaque chose à laquelle » l'enfant parvient. Le souvenir se présente comme ayant deux faces, deux moitiés,

---

dimension de rêve. L'image de pensée est une étincelle. Elle surgit à la rencontre entre la subjectivité et l'expérience du monde comme deux silex heurtés. Elles appartiennent autant au réel qu'à la subjectivité. », *Ibid.*

1885 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 82.

1886 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu*, p. 133.

1887 « Déduire l'aura comme projection dans la nature d'une expérience sociale parmi les hommes : le regard reçoit une réponse. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 19*, p. 227.

1888 « Si l'on entend par aura d'un objet offert à l'intuition l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui, l'aura correspond, en cette sorte d'objet, à l'expérience qu'accumule l'exercice dans les objets d'usage. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 196.

1889 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu*, p. 132.

1890 *Ibid.,* p. 134.

1891 « Contemplation tardive, à laquelle les choses se dérobent, jusqu'à ce que, en un an, le jardin fût transformé en jardinet, ma chambre en chambrette et mon banc en petit banc. Ils rapetissaient et c'était comme s'ils leur poussait une bosse qui maintenant les intégrait eux aussi à l'univers du Petit Bossu, et pour très longtemps. », *Ibid.*, p. 134.

de l'une émerge la dimension de l'achèvement, de l'autre celle de l'inachèvement. La part de souvenir que touche le Petit Bossu s'affirme chez l'enfant comme touchée d'« oubli ». Là où émerge le Petit Bossu, le souvenir représente la fin de l'innocence, mais comme une forme d'oubli, car la fin de l'innocence est vécue, par l'enfant, comme un pressentiment et non pas comme une affirmation.

La part du souvenir, en tant qu'oubli, qu'est celle de l'expérience du passage, se manifeste pour l'enfant comme une forme de l'inachèvement. L'enfant expérimente le passage à l'age adulte comme conscience d'un savoir qu'il ne possède pas encore et qui demeure encore caché pour lui, et donc il est conscience de l'ignorance, conscience de quelque chose qui doit se révéler pour lui que plus tard à l'âge adulte, un pressentiment. L'oubli au sein du souvenir d'enfance apparaît comme une forme de l'inachevé. La remémoration de l'adulte et son interprétation représentent le souvenir achevé, telle est la « [c]ontemplation tardive, à laquelle les choses se dérobent »[1892]. Le rôle du Petit Bossu semble se transformer selon qu'il soit imaginé par l'enfant comme figure de l'inachevé, ou bien remémoré par l'adulte comme figure de la potentialité de l'achèvement du souvenir.

b. 2. 1. Les significations de l'aura

L'expérience auratique et son déclin, comme le dit Palmier, « reste un phénomène ambivalent » car « le dépérissement de l'expérience qui correspond à la crise de la narration est porteur de significations contradictoires »[1893]. La perte de l'expérience, qui est au fond une transformation structurelle de l'expérience, possède néanmoins des caractéristiques qui peuvent alimenter celles de la possibilité d'une « narration moderne »[1894]. Nous pouvons désormais faire quelques liens entre la théorie de la narration, la définition de l'expérience et la définition de la mémoire qui s'affirment dans l'essai sur le *Narrateur,* avec le rôle du souvenir d'enfance.

Comme dans l'expérience du narrateur, l'enfant « manifeste sa présence aux côtés de ses personnages »[1895]. Chez l'enfant ce qui fonde l'autorité de ses expériences, c'est leur caractère de première fois. Comme pour l'adulte qui remémore ses souvenirs d'enfance, ainsi que pour le conteur les héros, les lieux, jeux, objets et personnages qui peuplent l'imaginaire de l'enfant « ne meurent pas ». Ils resurgissent, à l'age adulte, dans des images comme produits de la remémoration. À travers ces images, les souvenir se présentent avec la part de mythe qui leur correspond mais de manière critique, et par là comme ayant le pouvoir de « dissiper le cauchemar mythique » qui se présentait auparavant en eux[1896]. Benjamin découvre dans l'expérience de l'enfance, une expérience analogue à celle du rêve du flâneur, comme « un

---

1892 *Ibid.*

1893 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 432.

1894 « Son caractère irrémédiable semble nié par Benjamin lui-même à travers des récits comme *Rastelli raconte …* et l'on peut se demander si la radio et le cinéma ne représentaient pas pour lui la possibilité d'une narration moderne, débarrassée de tout psychologisme, comme le voulait Kafka. Pas plus qu'il ne déplore la disparition de l'œuvre auratique, Benjamin ne songe aucunement à réhabiliter la narration classique. Le style d'expérience qui lui correspond s'est à jamais brisé contre la modernité. La reconnaissance de la beauté de l'univers de Leskov est aussi un adieu. », *Ibid.*

1895 « Chez Leskov, la narration reste liée à une forme artisanale de la communication. Il s'implique dans ses récits, manifeste sa présence aux cotés de ses personnages. L'autorité du narrateur, c'est celle qui lui confère la mort. La dimension religieuse et profane se retrouve chez Leskov, chroniqueur qui se réfère à l'histoire sainte et conteur de l'histoire profane. Narration et épopée sont inséparables de la mémoire. C'est le souvenir qui fonde « cette chaîne de traditions qui transmet les événements passés de génération en génération. », *Ibid*., p. 431.

1896 « Les héros de la tradition orale ne meurent pas. Il rejoignent les personnages des contes de fée. Reprenant l'opposition de la vérité et du mythe, Benjamin voit dans ces contes de fées « les premières dispositions prises par l'homme pour dissiper le cauchemar mythique. », *Ibid.,* p. 432.

type radicalement nouveau d'expérience », qui passe de « l'émerveillement au choc »[1897]. Expérience qui selon Palmier est inhérente, pour Benjamin, à la forme même de l'expérience de « la modernité ». Elle est la forme qu'a pris l'expérience au cours de la modernité et dont Benjamin se propose de déchiffrer, en vue de réussir à construire à partir de cette transformation un concept d'histoire qui lui corresponde.

> Loin d'être arbitraire, ce lien est clairement souligné dans la lettre qu'il adresse à Adorno le 7 mai 1939 à propos de son essai sur Baudelaire : « Pourquoi vous cacher que je trouve dans un souvenir d'enfance la racine de ma « théorie de l'expérience ».[1898]

La « théorie de l'expérience » ainsi que « la théorie de la connaissance », sur lesquelles reposent la théorie de la mémoire et la conception de la remémoration benjaminienne, et qui rendent intelligible le concept d'histoire et l'image dialectique, ne sont pas des théories finies, et ne font pas non plus l'objet d'une explicitation claire[1899]. Cependant le souvenir d'enfance et les « images de pensée » dans *Enfance berlinoise* et *Sens unique* en présentent quelques éléments pouvant éclaircir la conception de l'image dialectique[1900]. Le souvenir d'enfance apparaît comme la pièce centrale du développement autour de l'expérience, d'où découlent les dimensions politiques du souvenir, et plus tard l'analyse des fantasmagories[1901]. L'intérêt et la nouveauté du souvenir d'enfance naît et de la « rencontre » avec la matérialité du monde d'objets, donc du monde urbain environnant l'enfant, et de « la découverte » des expérience fondamentales, telles que l'amour ou la mort[1902].

> Expérience et enfance sont indissociables. Elles se cristallisent dans ces souvenirs-images qui exigent d'être interprétés. L'enfant se tient sur le seuil – celui de l'âge adulte marqué par la fin de l'innocence, celui de la ville ou de la classe bourgeoise.[1903]

L'expérience et le souvenir de l'enfant dans la reconstruction matérialiste du souvenir s'avèrent essentielles pour comprendre le « réseau d'expériences historiques » qui structurent l'expérience de la remémoration benjaminienne[1904]. Benjamin tente d'élever la signification du fragment, que représentent les expériences d'instants singuliers de son enfance, à celle de l'enfance partagée d'une génération tout entière, et jusqu'à celle de l'histoire et de l'enfance du siècle[1905]. Il tente de détacher de ces fragments réunis, « la somme de chocs, de fantasmagories, d'illusions » qui donnent forme à la mémoire partagée de ceux qui ont vu dans leur enfance naître le siècle, et donc d'élever cette somme de particularités jusqu'à l'universel historique.

1897 *Ibid.,* p. 433.

1898 BENJAMIN Walter*, Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°328 à Theodor W. Adorno du 7 mai 1940*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 325, in *Ibid.*

1899 « Cette « théorie de l'expérience » inhérente aux *Passages*, tout comme la théorie de la connaissance qui s'y déploie, n'est pas explicitée, même si elle fait l'objet de plusieurs développements autonomes. », *Ibid.*

1900 « Certains de ces éléments sont déjà présents dans *Sens unique* ou *Enfance berlinoise*, mais l'expérience du monde s'est focalisée sur celle de la ville, de ses objets, de ses paysages. Celui qui les parcourt des yeux, enfant ou flâneur, est assailli par les souvenirs ou par les « *Denkbilder* », les « images de pensée ». », *Ibid.*

1901 « *Enfance berlinoise* dépasse l'expérience d'une enfance singulière pour en faire une catégorie presque transcendantale. L'inadéquation entre la réalité et la perception enfantine, l'illusion de la fausse reconnaissance, la dimension poétique du souvenir trouvent leur équivalent méthodologique dans la conscience rêveuse de *Sens unique*, ses associations libres proches du surréalisme, dans la démarche du flâneur devant qui la ville défile comme un fantasmagorie. », *Ibid.*

1902 « Dans *Enfance berlinoise,* des cercles concentriques d'expériences se superposent, avec la magie de la « première fois ». Elles naissent de la rencontre avec la ville, ses espaces, ses monuments et ses labyrinthes, des objets les plus familiers, mais aussi de la découverte de la sexualité et de la mort. », *Ibid.*

1903 *Ibid.*

1904 « Le rêveur de *Sens unique* comme le flâneur du Paris du XIX^{e} siècle est immergé dans un réseau d'expériences historiques infiniment complexes, qui s'érige sur l'effondrement de celles de l'enfant. », *Ibid.*

1905 « Et ce que déchiffre Benjamin, fragment par fragment, c'est la somme de chocs, de fantasmagories, d'illusions qui marqua le rapport d'une génération à la grande ville moderne et au capitalisme. Ils ne sont pas étrangers à la dimension magique, animiste qui parque les expérience d'*Enfance berlinoise.* », *Ibid.,* p. 434.

Benjamin définit l'expérience du « choc » comme liée à ce qui se répète[1906]. Cependant le choc se définit aussi par rapport à ce qui est toujours pareil, ou en d'autres termes dans la reconnaissance de ce qui est identifié et identité ; dans d'autres termes le choc au sein de la perception du même est conscience de « ce qui est « toujours la même chose » ». Cette identité est ce qui se présente comme nouveau, « ce qu'il y a de nouveau en lui », c'est-à-dire dans l'événement. Cette nouveauté est « le choc qu'il provoque en arrivant », ce même choc en retour est reconnu comme cette nouveauté qui se répète. Le choc est la reconnaissance d'une répétition du nouveau.

L'expérience du choc liée à l'enfance se révèle comme une forme de déjà vécu. Cependant au sein de la théorie du choc l'expérience renvoie à une expérience vécue, « *Erlebnis* », et donc à une expérience faite de contextes historiques dépourvue de détails, ou de contenus, ce qui plus précisément fait de l'expérience vécue une expérience de contextes, et donc donne forme à une mémoire contextuelle[1907]. Ce « déjà vécu » de l'enfance est une expérience qui se protège contre le choc, et qui interpose des stimuli qui permettent de dévier le choc. Ce n'est pas son contenu qui est déjà vécu mais la *forme* de l'expérience en tant que telle. L'enfant reconnaît qu'il à déjà expérimenté une expérience formelle, mais non pas déjà expérimenté le contenu de l'expérience en tant que telle. Ce que l'enfant expérimente et qu'il pense déjà avoir vécu « n'est qu'illusion », et chez Benjamin cela s'affirme comme le signe précurseur d'une sensation de catastrophe qu'il ne comprend pas encore[1908]. Palmier souligne qu'entre *Enfance berlinoise* et les *Passages,* « [l]e passage de l'enfance à l'adulte devient celui du rêve au réveil »[1909]. Le rêve en tant que « savoir non encore conscient » du passé s'apparente alors à la conscience que l'enfant a de lui même et de ce qui l'entoure.

Cependant, à la différence de Proust pour qui ce qui peut jaillir des profondeurs océaniques de la mémoire involontaire apparaît comme « une promesse de bonheur », pour Benjamin c'est tout le contraire qui se produit[1910]. Le souvenir d'enfance apparaît comme l'expérience prémonitoire « d'un malheur futur ». Le Petit Bossu apparaît comme celui qui transforme tout ce qui entoure l'enfant à son image, car pour l'enfant tout devient petit.

> Le souvenir ne restaure pas le passé, il révèle un devenir historique. La mémoire involontaire présente les souvenirs enfouis pour qu'ils fassent l'objet d'une interprétation nouvelle que seul l'adulte peut transformer en prophéties.[1911]

Le rôle de la remémoration ressort, chez Benjamin, comme celui d'un sauvetage du passé qui présente « un devenir historique ». La remémoration achève ce qui est encore inachevé dans l'histoire de l'enfant, mais « ne restaure pas » son passé, elle l'actualise. À travers le souvenir de l'enfant en tant que « mémoire involontaire », dans laquelle se mêlent objet et sujet, imagination et expérience, mythe et nature, l'adulte « les ordonne », les configure entre eux par le travail de la remémoration[1912]. L'adulte à travers sa mémoire volontaire se sert de

1906 « Ce qui est « toujours la même chose », ce n'est pas l'événement, mais ce qu'il y a de nouveau en lui, le choc qu'il provoque en arrivant. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [Q°, 23]*, p. 863.

1907 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 160.

1908 « Le « déjà vu » n'est qu'illusion. Ce que croit reconnaître l'enfant lui est parfaitement inconnu, puisqu'il s'agit de son avenir. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 94.

1909 note de bas de Page n ° 225, in *Ibid.,* p. 94.

1910 « Ce que le narrateur, chez Proust, s'efforce de déchiffrer à travers la nuance de la pierre, la ligne d'un toit, est une promesse de bonheur. Benjamin, lui, n'y trouve que la prémonition d'un malheur futur. Le Petit Bossu s'ingénie à gâcher ses plus beaux instants, en lui laissant deviner ce qu'ils portent en eux de négatif. », *Ibid.*, p. 94.

1911 *Ibid.*

1912 « La mémoire volontaire reprend alors les données de la mémoire involontaire, elle les ordonne et le réveil – dont il est surtout question dans les *Passages* – devient un processus collectif. », *Ibid.,* p. 94-95.

matériaux dont la provenance est celle de la mémoire involontaire de l'enfant. La remémoration qui, chez Proust, reste dans le domaine de l'individu, dans les *Passages* prend un sens plus large, car elle est appliquée à un « processus collectif ». Donc, selon Palmier, Benjamin, dans l'exploration des données du passé par le biais du souvenir, ne retrouve pas l'objet d'une nostalgie, mais bien celle « d'un échec [et] d'une promesse que la vie a trahie »[1913].

Par là Benjamin fait apparaître « l'enfance et l'opprimé » dans le même plan théorique que la connaissance historique, et donc avec la même valeur et comme ayant une origine commune, celle de l'histoire « écrite du point de vue des vaincus »[1914]. La valeur théorique du Petit Bossu s'éclaircit. Ce personnage mystérieux sorti de la chanson d'un souvenir d'enfance se présente comme un personnage philosophique incarnant la mémoire de l'enfant tout entière, et au-delà matérialisé dans le Nain des *Thèses* il émerge comme la figure de la mémoire et l'héritage culturel d'une humanité qui en dépend.

Cependant le Petit Bossu barre « le chemin »[1915] à l'enfant et en même temps ne doit pas être oublié. Le Petit Bossu symbolise le savoir non encore conscient de l'enfant, savoir qui s'affirme à l'âge adulte en passant du pressentiment individuel à la conscience de la catastrophe sociale. L'expérience de l'enfant en tant que pressentiment jaillit autant comme la crainte de la catastrophe, que comme un souhait de délivrance par rapport à celle-ci. Le passage à l'âge adulte se fait voir avec la réalité de ce qui qui n'était qu'un pressentiment, et donc avec la réalité de la catastrophe, sans pour autant réaliser les souhaits de délivrance de l'enfant.

Il est alors nécessaire de sauver les souvenirs qui émanent de l'expérience de la figure du Petit Bossu, ce qui revient alors à sauver la part de souhait propre à l'expérience de l'enfant. L'enfance et l'enfance du siècle apparaissent à Benjamin dans un même plan historique. Ce qui signifie que sauver les rêves non réalisés de l'enfant correspond à sauver les rêves non réalisés de l'humanité, telle semble être l'utopie que nous communique la présence du nain au sein de la première thèse.

Aura et préhistoire

Le lien entre aura et préhistoire se montre dans le « regard de l'enfant ». Ce lien émerge à travers la manière dont le regard imaginaire jeté par l'enfant dans le monde est l'objet d'une réponse par le regard du Petit Bossu sur lui en retour. Le regard du Petit Bossu s'affirme alors, pour l'enfant, comme un regard que le monde jette sur lui. L'aura perçue par l'enfant correspond au regard que son personnage imaginaire jette sur lui, et qui n'est autre que le regard que l'enfant projette sur le monde. D'un autre côté la « préhistoire » apparaît comme citée par le regard de l'enfant. Ceci se produit une fois que les fragments et instants de rêve qui composent les souvenirs d'enfance sont insérés « sur la carte de l'histoire », et constellés en images dialectiques, par le regard de l'adulte. Par la remémoration de l'adulte

1913 « Explorer le passé ne signifie pas le ressusciter pour y découvrir un honneur caché. […] Chaque moment de l'enfance est non le lieu d'un plaisir à retrouver mais d'un échec à déchiffrer, d'une promesse que la vie à trahie. », *Ibid.,* p. 74.

1914 « L'enfant et l'opprimé appartiennent à la même histoire, celle « écrite du point de vue des vaincus ». En rassemblant ces images fugitives « comme on arrache au seul objet à un incendie » (cf. « Préface » de Jean Lacoste à *Enfance Berlinoise,* p. 13.), ce n'est pas seulement son passé, opprimé par un poids de rêves non réalisés, qu'il tente de sauver. Dans sa vision théologico-politique, l'enfant qu'il fût s'identifie à l'histoire elle-même, à ses souffrances non résolues. Les souvenirs incarnent les mêmes attentes messianiques – dont le Petit Bossu symbolise « l'arrêt » – mais que doit « attiser la flamme de l'espérance ». », *Ibid.*

1915 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu*, p. 134.

d'autres caractères peuvent s'actualiser et se révéler dans ces signes enfantins. Ils passent de signes de rêve, d'images de rêve, dans lesquelles l'archaïque symbolique se mêle à la nature, et dans lesquelles la préhistoire se mêle à l'aura, à des champs de forces. Par la remémoration de l'adulte ces signes sont actualisés à travers des rapports de signification différents. L'adulte par la remémoration réunit ces ces signes à travers une idée, qui elle permet de les faire tenir ensemble et de leur donner un sens différent exempt de mythe.

Si, comme l'affirme Jean Lacoste, « la préhistoire se définit par l'aura », en tant que « souvenir d'une nature plus que naturelle, sacrée »[1916], alors les mémoires d'enfance apparaissent, depuis le point de vue de la méthode dialectique de Benjamin, comme une matière à analyser et à dépouiller du mythe. Cette matière compose des souhaits profonds qui doivent pouvoir être énoncés. Mais la question de l'essence de cette « nature plus que naturelle » reste cependant obscure. Du point de vue d'une mélancolique moderne, du point de vue de celui qui n'a plus d'espoir, celui du spleenétique, une telle réalité « plus que naturelle » n'existe pas. Ce qui ouvre deux possibilités de compréhension de la préhistoire, comme ce qui d'un côté doit être démasqué, et donc montrer ce qui correspond à ce qui s'affirme dans la conception de la préhistoire comme racine de la réalité mythologique du maintenant ; et d'un autre côté la préhistoire se présente comme ce qu'il faut retrouver pour créer des rapports nouveaux, comme une forme de refondation du concept de préhistoire. De quelle façon, à travers une analyse et interprétation historique qui permet de « se défaire des espérances trompeuses, des fantasmagories du progrès et de la « marche en avant » », peut-on envisager une émancipation humaine, dans d'autres termes comment est défini le concept d'histoire à partir de l'idée de catastrophe ?

Benjamin affirme que « le rythme accéléré de la technique » permet de saisir et repérer plus facilement ce qui est analogue au « moment préhistorique »[1917]. La dimension préhistorique ressort, selon lui, plus clairement via la perte de la « tradition ». La préhistoire, en tant que « vieille atmosphère d'horreur préhistorique », s'exprime plus clairement à travers des générations rapprochées dans le temps entre lesquelles il existe un fossé historique. Ce manque de lien est inhérent à la crise du mode de transmission de l'expérience. Le fait même qu'entre deux générations qui se succèdent, à savoir entre parents et enfants, ce phénomène a lieu accroît la facilité de son analyse. La perspective de la catastrophe, comme centre autour duquel convergent les fragments du passé, en tant qu' « univers familier tout à fait différent », est ce qui éclaire l'idée de « préhistoire actuelle ».

Ce qui constitue la « préhistoire du XIX^{ème} siècle » apparaît comme ce dont l'interprétation rassemble entièrement l'histoire du siècle en tant que « siècle écoulé »[1918]. Cette interprétation repose sur l'idée d'une présentation du XIX^{ème} siècle comme « forme originaire

---

1916 LACOSTE Jean, *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 31,* Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 276.

1917 « Le moment préhistorique dans le passé n'est plus dissimulé comme jadis – cela aussi est, à la fois, une conséquence et une condition de la technique – par la tradition de l'Église et de la famille. La vieille atmosphère d'horreur préhistorique enveloppe déjà le monde de nos parents parce que nous ne sommes plus reliés à celui-ci par la tradition. Les univers familiers se désagrègent plus vite, l'élément mythique qu'ils contiennent se manifeste plus rapidement, plus brutalement, il faut reconstruire bien plus vite un univers familier tout à fait différent qui leur sera opposé. C'est ainsi que le rythme accéléré de la technique se présente du point de vue de la préhistoire actuelle. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 2]*, p. 478.

1918 « « Préhistoire du XIXe siècle » - cela n'aura aucun intérêt si cela devait signifier qu'il faut retrouver les formes préhistoriques dans les réserves du XIXe siècle. Le concept d'une préhistoire du XIXe siècle n'a de sens que là où le XIXe siècle serait présenté comme forme originaire de la préhistoire, sous une forme, par conséquent, où l'ensemble de la préhistoire se rassemble à nouveau dans des images qui appartiennent au siècle écoulé. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 2]*, p. 480.

de la préhistoire » de ce même siècle. Le concept de préhistoire repose alors sur l'idée de *présentation originaire*. Cette présentation, sous la forme de faits originaires, fait de la préhistoire une présentation de ce qui constitue « le rêve » d'une époque dans un double sens. D'un côté le rêve d'une époque s'affirme à travers des contenus utopiques, ces dernier entendus comme ce qu'elle souhaite accomplir[1919] . De l'autre le rêve s'affirme comme présentation des relations mythiques et archaïques inconscientes et destructrices qu'elle recèle. La présentation originaire fait apparaître ce qui agit comme moteur ou producteur et reproducteur de ces représentations.

Pour Benjamin, le phénomène de la modernité se donne comme citant toujours « la préhistoire »[1920]. La modernité est décrite comme étant faite d'ambiguïtés qui appartiennent aux manifestations de ses formes de productions. Les ambiguïtés représentent ce qui détermine sa part constitutive doublement préhistorique. Les données de la préhistoire apparaissent donc à travers l'acte de remémoration[1921], toujours avec leur double caractère. La préhistoire du siècle s'affirme alors autant comme rêve utopique que comme rapport mythique.

Dans l'image dialectique l'arrêt de la continuité montre et se présente toujours à travers la continuité mythique qu'elle arrête et met en perspective à travers l'utopie. L'histoire et et la préhistoire semblent avancer d'un même pas. De la même manière que dans la remémoration baudelairienne les correspondances naissent du contact recherché avec le choc, l'histoire ne peut naître qu'en rapport avec la préhistoire. À ce sujet Jean Lacoste affirme que : « l'expérience ne peut devenir « problématiquement » qu'à ceux qui ont perdu l'espérance »[1922]. L'expérience ne peut alors naître qu'à partir du moment où l'on se défait de ce qui dans le rapport préhistorique nous voile le chemin, à travers donc de la destruction des fausses illusions. Le concept de préhistoire s'affirme alors à travers une oscillation entre nostalgie et promesse, ainsi qu'entre souhait et utopie, toujours confrontés à leur rapport mythique.

b. 2. 2. Ce qui nous regarde dans la préhistoire

L'aura d'une chose s'affirme comme ce qui permet de rassembler les souvenirs de la mémoire involontaire, et par là même l'aura représente un élargissement du champ de l'imagination[1923]. Si pour définir le contenu de la mémoire on admet que « les images surgies de la mémoire involontaire se distinguent des autres parce qu'elles possèdent une aura »[1924], alors la préhistoire se définit aussi à travers une expérience auratique. La préhistoire présente l'imaginaire et les souhaits d'une époque en rapport avec la mémoire involontaire de cette même époque. Le rapport imaginatif naît d'un jugement esthétique qui repose sur une valeur du beau comme « pouvoir de créer des souhaits […] dont la réalisation exige « quelque

1919« Dans le rêve où chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante, celle-ci apparaît mêlée à des éléments de la préhistoire <Urgeschichte>, c'est-à-dire d'une société sans classes. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 36.

1920 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, Exposé de 1935*, p. 43.

1921 « Les « correspondances » sont les données de la remémoration. Non les données de l'histoire, mais celles de la préhistoire. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 190-191.

1922 LACOSTE Jean, *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 28*, p. 275.

1923 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 196.

1924 *Ibid.,* p. 199.

chose de beau » »[1925]. Par cette définition imagination et aura se trouvent confrontées à travers l'expérience du beau et du souhait. L'imagination et l'aura communiquent par l'inachèvement que signifie l'expérience du beau, ainsi que par l'infinité de souvenirs pouvant à chaque fois se rassembler autour d'un objet surgi de la mémoire involontaire. Pouvons-nous affirmer que le champ de l'imagination est élargi par le champ de l'aura, l'aura permettant d'agrandir les limites de l'imagination en mettant celle-ci en rapport avec les données de la mémoire ?

Benjamin reprend la définition de la production de l'œuvre d'art de Valéry pour décrire cette catégorie esthétique qu'est le beau. La définition de Valéry repose sur la dimension de l'inachèvement. L'œuvre d'art est ici définie comme une tentative représentative qui tout en produisant une représentation achevée, ouvre sur un espace dans lequel elle ne se laisse pas achever. L'œuvre d'art fait apparaître une forme d'infini, celui-ci qui ne se laisse ni configurer ni unifier par des « idées ». Rien ne peut achever ses effets, rien « ne la termine ni ne l'épuise », rien n'est susceptible d'expliciter l'infini qu'elle rend manifeste et provoque. Le rapport entre les manifestations de la beauté et l'illimité, sur lequel il conduit, répand une forme de « jouissance qui ranime le besoin » de beauté. Le plaisir procuré par l'œuvre d'art nourrit à son tour le « besoin » d'inachèvement et d'illimité.

Le « pouvoir » de l'œuvre d'art, dépasse les capacités humaines et les inspire à son tour. Une « œuvre d'art » est un acte qui produit de l'infini. L'inachèvement se mesure au pouvoir de l'œuvre, car à travers le beau comme infini et inachevé, le souhait qui est apparenté au beau se donne comme celle d'un vœu exaucé. Par le beau le vœu émerge comme celui d'une autoproduction d'infini, une porte que l'on ouvre à l'intérieur de nous même, ainsi qu'au monde, et par laquelle peut passer l'infini. L'illimité qu'est le beau éclot alors, pour Benjamin, comme un vœux qui s'affirme « du fond même des temps »[1926]. L'unique apparition d'un lointain se transforme en souhait de voir émerger l'infini et l'inachèvement, expérience de l'illimité qui est aussi celle de la remémoration[1927]. Par cette expérience de l'illimité apparaît ce qui se donne donc comme une donnée de la préhistoire.

L'expérience auratique appliquée à la préhistoire se formule par un jugement esthétique qui permet de lier celle-ci avec la mémoire involontaire de l'humanité[1928]. Cette expérience consiste à intégrer le rapport d'un *regard* entre les époques, et donc une aura des époques et son expérience. Le rapport messianique entre générations qui relève de la remémoration se manifeste comme un rapport à travers lequel on lève les yeux vers les époques passées si l'on croit être regardés par celles-ci. Ce qui signifie que conférer une aura aux époques historiques consiste à invoquer un regard entre les époques. Ce regard,

1925 « On pourrait définir celle-ci comme le pouvoir de créer des souhaits d'un certain genre, ceux dont la réalisation exige « quelque chose de beau. À quelles conditions serait lié un tel exaucement, c'est encore une fois de plus, Valéry qui va nous le préciser : « On peut surprendre ici le germe même de la production de l'œuvre d'art. Nous la connaissons elle-même à ce caractère qu'aucune « idée » qu'elle puisse éveiller en nous, aucun acte qu'elle nous suggère, ne la termine ni ne l'épuise : on à beau respirer une fleur qui s'accorde avec l'odorat, on ne peut en finir avec ce parfum dont la jouissance ranime le besoin ; et il n'est de souvenir, ni de pensée, ni d'action, qui annule son effet et nous libère *exactement* de son pouvoir. Voilà ce que poursuit ce qui veut faire *œuvre d'art* (Paul Valéry, *Avant-propos. Encyclopédie française. 16 : Ars et littérature dans la société contemporaine*, t. I, Paris, 1935, p. 5-6). », *Ibid.,* p. 198.

1926 « Dans quelque mesure que l'art vise le beau et si simplement même qu'il le « rende », c'est du fond même des temps qu'il le fait surgir. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 199.

1927 « L'instant d'une pareille réussite est lui-même à son tour de ceux qui ne connaissent aucun recommencement. Toute l'œuvre de Proust est bâtie là-dessus : chacune des situations où le narrateur sent passer le souffle du temps perdu devient, par là même, incomparable et se détache sur la suite des jours.). », *Ibid.*

1928 « L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine. Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux. », *Ibid.,* p. 200.

correspond « aux trouvailles de la mémoire involontaire »[1929], et paraît être ce que Benjamin attribue comme pouvoir au Petit Bossu qui regarde l'enfant et l'adulte à travers les époques. L'aura de l'histoire, comme celle du souvenir d'enfance, appartiennent toutes deux, par la remémoration, à une expérience « unique », et à « l'unique apparition d'une réalité lointaine ». Pour Benjamin il est l'expérience de l'aura « par un effort volontaire d'attention », ce qui du même coup lui permet de rapporter cette expérience à l'histoire[1930]. Ce qui clarifie le *profane* de son messianisme, qui consiste à chercher une expérience auratique entre générations de façon volontaire, pour donner sens à une mémoire involontaire de « l'humanité rédimée »[1931].

Dans ce contexte le lointain se montre sous la forme d'une proximité abrupte. Le lointain lève les yeux vers nous, et quelque chose dans l'histoire, depuis l'obscurité du temps, nous regarde. La conception de la préhistoire, chez Benjamin, semble émaner aussi d'une inspiration proche de celle de ce qu'il considère être l'« une des sources de la poésie »[1932]. Le poète peut *éveiller* le regard de la nature, en lui conférant le pouvoir de lever les yeux. En d'autres termes s'il regarde un arbre et lui donne le pouvoir imaginaire de lui rendre son regard, alors l'arbre porte le regard du poète au loin. La nature par les yeux du poète *s'éveille* et *entraîne* le poète dans le monde des rêves.

À ce propos, Jean Lacoste nous renseigne sur une lettre d'Adorno adressée à Benjamin au sujet du « transfert » dans la définition de l'aura[1933]. La réponse de Benjamin se fonde sur une définition différente de l'aura que celle d'Adorno, pour qui elle reflète le « travail humain oublié dans la chose ». Pour Benjamin la conception du lointain repose sur un souvenir différent de celui qui émane du « travail ». Pour Benjamin, ce souvenir dépend d'un transfert qui se donne comme une rapport social. Dans ce rapport social « la part d'humanité » qui s'y inscrit émerge comme un rapport avec les objets qui n'est pas un rapport au « travail » aliéné. Le transfert comme perceptibilité d'un lointain semble à Lacoste « un rapport avec la nature qui est aux yeux de Benjamin définitivement perdu ».

Toute aura apposée à un objet reproductible semble être, à Benjamin, une « fantasmagorie », et donc un rapport illusoire. Cependant la dimension de l'unique, ouverte par le biais de l'allégorie, nous semble non pas directement une « ruine de l'aura » en général, mais une

1929 « Les trouvailles de la mémoire involontaire correspondent à un tel pouvoir. (Elles ne se produisent d'ailleurs qu'une seule fois ; elles échappent au souvenir qui prétend les assimiler ; ainsi elles confirment une conception de l'aura qui voit en elle « l'unique apparition d'une réalité lointaine ». Cette définition a le mérite d'éclairer le caractère cultuel de l'aura. Le lointain par essence est l'inapprochable ; pour l'image qui sert de culte, il est, en effet, capital qu'on ne puisse l'approcher). », *Ibid.*

1930 « Que cette attente soit comblée (par une pensée, par un effort volontaire d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens étroit du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. Quand Novalis écrit que « la perceptibilité est attention », il songe à celle de l'aura. », *Ibid.*, p. 199-200.

1931 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, Paris, Gallimard, 2000, p. 429.

1932 « Note de Benjamin : C'est là une des sources de la poésie. Quand un homme, un animal ou un être inanimé, investit de ce pouvoir par le poète, lève les yeux, c'est pour porter son regard loin ; ainsi éveillé, le regard de la nature rêve et entraîne le poète dans la rêverie. Les mots eux-mêmes peuvent avoir leur aura. Karl Kraus déclare : « Plus on regarde le mot de près, plus il vous regarde de loin. », [Karl Kraus, *Pro domo et mundo*, Munich, 1912, p. 164.]. », in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 200.

1933 « Aura : cette définition importante vient compléter les analyses de l'article sur « L'œuvre d'art », P.R. , p. 174. Adorno, dans sa lettre du 29 février 1940, rapproche ce transfert de la construction de la fantasmagorie chez Wagner : l'aura serait la trace du travail humain oublié dans la chose. Les spéculations idéalistes seraient des tentatives pour fixer et conserver cette trace même dans les choses mortes, aliénées. Mais Benjamin répond le 7 mai 1940 : « Il doit donc y avoir dans les choses une part humaine qui n'est pas fondée par le travail. » [BENJAMIN Walter, *Correspondance II, 1929-1940, Lettre n°328 à Theodor W. Adorno du 7 Mai 1940*, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 326]. L'aura semble désigner un rapport avec la nature qui est aux yeux de Benjamin définitivement perdu. Toute apparence d'aura (autour d'une invention technique) est une illusion, une fantasmagorie, qui se dissipe sous le regard mélancolique, dans l'allégorie. L'allégorie est la mort, la ruine de l'aura. », LACOSTE Jean, *in* BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens, note 35,* Paris, Payot et Rivages, 2002, p. 276-277.

ruine de ce que nous avons appelé *l'aura sans aura de la marchandise*. Il s'agit de la destruction du rapport de ce qui provoque la ruine de l'aura, et qui s'affirme, appliqué à des objets techniques, comme ruine pour les fantasmagories. Ainsi Benjamin affirme dans *Zentralpark 19* :

> L'absence d'illusions et le déclin de l'aura sont des phénomènes identiques. Baudelaire met l'artifice de l'allégorie à leur service.[1934]

L'allégorie fonctionne comme une représentation qui tente de détruire et de dissiper le mythe, qui est aussi ce qui s'énonce dans la perte de l'auréole du poète. La définition du « lointain » apparaît alors comme essentielle à celle de l'aura[1935]. La définition du lointain admet un rapport particulier à l'objet, qui retraduit un rapport social. Ce rapport social se manifeste à son tour comme un rapport au « cultuel ». L'aura est alors comprise comme la trace du rapport humain à l'objet qui semble être un rapport cultuel oublié dans les choses. L'aura en tant qu'« unique apparition d'une réalité lointaine » ressort à travers son caractère contradictoire comme « inapprochable » et approchable en même temps. L'aura est retraduite par les remémorations, qui dans le cas de Baudelaire manifestent la valeur cultuelle à travers l'idéal qui, comme nous le savons, permet, en tant que valeur hypothétique, de mesurer l'ampleur du spleen, et donc de la catastrophe. Le caractère cultuel propre à l'aura s'affirme alors comme une qualité perdue, et qui par son absence permet aussi de mesurer la catastrophe comme un lointain qui s'affirme comme une proximité vide.

La préhistoire et le domaine du cultuel

> Certains esprits […] qui aiment le mystère veulent croire que les objets conservent quelque chose des yeux qui les regardèrent *[Oui, certes, le pouvoir de répondre à leur regard !]* … que les monuments et les tableaux ne nous apparaissent que sous le voile sensible que leur ont tissé l'amour et la contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles.[1936]

Si Benjamin ne se réapproprie pas l'entièreté de la définition de la remémoration proustienne, il garde l'hypothèse de la trace mémorielle dont Proust charge les produits de la remémoration. Trace qui fait du lointain qui nous regarde dans l'objet, un souvenir qui porte toutes les marques de ceux qui on pu porter un regard sur lui. La remémoration proustienne tend à être un souvenir qui *retrace* dans une image le temps qui s'est inscrit dans les choses par le commerce avec l'expérience humaine. Le ressouvenir est un « voile » qui, sur l'objet, présente les marques « d'amour et de contemplation de tant d'adorateurs pendant des siècles »[1937]. Benjamin dialogue avec Proust sur le caractère cultuel de l'objet. Il répond dans le texte par sa propre définition du ressouvenir. Le ressouvenir porte la charge de chaque expérience auratique, et depuis le poids de toutes ces marques, l'expérience rend le regard à celui qui le regarde avec tout son poids fait de temps.

Benjamin réinvestit des dimensions de l'expérience et de l'existence dans lesquelles une expérience auratique peut encore avoir du sens, telles que celles du rêve et du souvenir d'enfance, ainsi que celle de la remémoration. Pour expliciter cette expérience auratique

---

1934 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 28*, p. 227.

1935 « Cette définition à le mérite d'éclairer le caractère cultuel de l'aura. Le lointain par essence est l'inapprochable ; pour l'image qui sert de culte, il est, en effet, capital qu'on ne puisse l'approcher), BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, 2002, p. 200.

1936 « [Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, le temps retrouvé,* Paris, 1935, p. 193-194]. », in *Ibid.*, p. 200-201.

1937 *Ibid.*

Benjamin emprunte la définition de ce qu'il considère être « l'aura du rêve » de Paul Valéry[1938]. L'ambiguïté caractéristique du « rêve » présente entre le « Je » et « la chose » une correspondance dans laquelle la subjectivité peut tout à fait disparaître dans la chose, et devenir celle-ci. De la même manière cette « chose » peut devenir moi, devenir un *je*. Dans le « rêve » l'expérience auratique des objets paraît évidente. Car à travers les transmutations réciproques entre le sujet qui rêve et l'objet de son rêve, la chose rêvée peut même rêver du rêveur. Cependant le lointain dans le rêve est aussi un inapprochable, du fait de la proximité nécessaire entre le sujet et l'objet du rêve. Le rêve paraît être une manifestation de la proximité du lointain.

Le Petit Bossu, une mémoire involontaire

Tout en suivant la lecture de Palmier, on retrouve l'importance de la préface à *Enfance berlinoise* de Jean Lacoste. Pour ce dernier, le Petit Bossu « joue le rôle de mémoire involontaire »[1939]. Ce qui permet de donner sens à l'intuition principale de la valeur du souvenir d'enfance comme la pièce maîtresse de la compréhension de la méthodologie du réveil annoncée dans les *Passages.* Dans la volonté théorique et théologique, historique et messianique de Benjamin il s'agit de sauver ce passé dont le souhait d'accomplissement repose sur un rendez-vous entre générations. Si le passé est pour Benjamin « un avenir mort-né » c'est du fait que tout comme la tristesse de l'enfant Kafka et celle de Benjamin, l'expérience du seuil que représente le passage à l'age adulte naît d'une multitude de « désastres sans recours »[1940]. Retrouver le Petit Bossu revient à retrouver la trace de ce passé qui demande une explication et une réparation.

Le Petit Bossu est un habitant de la vie défigurée et comme tel il est un inachevé, il apparaît alors comme un aide-mémoire pour l'adulte. Il l'aide à retrouver la trace de ce qui ne peut être oublié, et qui est toujours là en lui. Le Petit Bossu émerge autant comme figure des « promesses » que comme celle des « avertissements de son enfance »[1941]. « Redonner la parole aux vaincus » et aux inachevées, aux souvenirs d'enfance et aux expériences qui témoignent de l'existence du passé et de *l'effort* de ceux qui n'ont pas de nom pour l'histoire, telle est la tâche du matérialisme. Le rendez-vous entre générations se montre, de la même manière qu'entre l'enfant que l'on a été et l'adulte que l'on est devenu, comme l'existence d'un lien indéfectible, et comme la réalité d'une solidarité messianique entre les générations[1942].

1938 « Quand il définit l'aura de la perception du rêve, Valéry propose une idée analogue, mais qui va plus loin parce que l'orientation en est objective. « Lorsque je dis : Je vois telle chose, ce n'est pas une équation que je note entre je et la chose […] Mais, dans le rêve, il y a équation. Les choses que je vois me voient autant que je les vois [Paul Valéry, *Analecta*, Paris, 1935, p. 193-194]). », *Ibid.,* p. 201.

1939 « « *Enfance berlinoise*, le premier de ces textes, peut paraître clair dans son intention : c'est une collection de souvenirs d'enfance dans laquelle le « Petit bossu » de la chanson joue le rôle de mémoire involontaire chez Proust. », LACOSTE Jean, in BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Préface,* Paris, Les Lettres Nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 10.

1940 « Le passé pour Benjamin est un avenir mort-né. Or dans les *Thèses sur la philosophie de l'histoire* Benjamin formule dans des termes semblables la tâche de ce qu'il appelle le « matérialisme historique » ; celui-ci doit retrouver le passé qui reste en souffrance, les aspirations oubliées, les espoirs de bonheur déçus des vaincus de l'histoire. L'histoire, pour Benjamin, est une seule et unique catastrophe qui ne cesse d'amonceler des ruines ; ces ruines, ce sont les éternels vaincus, les humiliés, et les offensés de la faim et de la misère, les espérances brisées, les promesses oubliées. Or l'enfant est la victime d'une semblable catastrophe ; il devient adulte, non au terme d'une évolution, par un « progrès » continu, mais à la suite de désastres sans recours. », *Ibid.*, p. 11.

1941 « « L'historiographie matérialiste », telle que la voit Benjamin, a pour mission de « brosser l'histoire à rebrousse poil » autrement dit de redonner la parole aux vaincus, aux oubliés de l'histoire ; de même, l'écrivain adulte exhume dans le passé les promesses et les avertissements enfouis de son enfance. », *Ibid.*

1942 « « Il existe une entente tacite entre les générations passées et la nôtre ». Cette solidarité mystique des hommes dans l'histoire existe aussi entre l'adulte et l'enfant. », *Ibid.*

b. 3. Un archétype de la transformation

Le nain de la première thèse, depuis les profondeurs de l'œuvre de Benjamin, investit le personnage du Petit Bossu, nous montrant son lien aux souvenirs. Si le Petit Bossu symbolise, ainsi que le suggère Jean Lacoste dans la préface à *Enfance berlinoise,* la mémoire involontaire, alors ce personnage apparenté à l'oubli et à la mémoire, et est aussi lié comme ces autres figures kafkaïennes à « l'archétype de la déformation : au bossu »[1943]. Alors le Petit bossu et le nain, ce personnage des profondeurs historiques de la mémoire de la tradition, peuvent faire l'objet d'un rapprochement. Tout comme « Odradek », le nain représente aussi « la forme que prennent les choses tombées dans l'oubli ». S'ouvre alors un questionnement sur le contenu et la dynamique de la mémoire involontaire, qui, investissant le champ théologique, joue une partie d'échecs où se décide la destinée humaine.

b. 3. 1. De la destruction ou effondre

> Celui que le Petit Bossu regarde ne fait pas attention. Ni à lui-même ni même au Petit Bossu. Il se tient, effondré, devant un monceau de débris.[1944]

Le regard du Bossu, qui est un regard provenant et des profondeurs de l'imaginaire de l'enfant, et de celles de la mémoire de l'adulte, se montre comme une source de destruction. Cette transformation, pour Benjamin, se traduit par un *effondrement*. Par effondrement nous comprenons ce qui peut être relatif à une chute brutale ou encore le fait d'être considérablement touché, voir même accablé ou anéanti par le fait ou l'action de quelque chose. À travers le poids de la présence du bossu, le poids et l'existence présente de la mémoire involontaire, nous assistons à l'effondrement de l'être des choses et de la subjectivité qui expérimente cet effondrement. Ces deux dimensions, c'est-à-dire celle de l'objet de l'effondrement et du sujet qui lui correspond, s'effondrent, *effondrent*. Elles convergent dans le manque d'attention de l'enfant. Que se passe t-il quand il est regardé par le Bossu ? C'est un monde de débris qui naît devant ses yeux et l'enfant effondre.

L'existence du Bossu hante l'enfant. Le moment où se rend effective cette hantise est un instant d'inattention envers le moment présent. Il s'agit autant d'une inattention en tant qu'attitude de désintérêt, que d'un instant où l'enfant ne fait plus attention à la présence imaginaire de ce qu'il croit qui le regarde depuis le soupirail. Pour l'enfant, le fait de prêter attention au bossu peut neutraliser les forces de ce dernier. Le regard du bossu dépasse l'instance du soupirail pour suivre l'enfant. Il le talonne au delà des promenades, et toujours caché, rentre chez l'enfant avec lui. D'un lieu de l'inhumain hanté, ce qui scrute depuis le soupirail, l'on passe à une hantise permanente. Le soupirail, au delà des rues et des promenades, transparaît dans le lieu d'habitation de l'enfant. Est-ce l'inhabitable ou l'inhumain qui sortent des soupiraux ou est-ce le soupirail qui rentre dans la vie de l'enfant ? Ou encore est-ce l'enfant qui se trouve d'une certaine façon dans le soupirail ?

Si l'enfant « se tient effondré, devant un monceau de débris » quand le bossu le regarde, c'est à cause du fait que ce regard, en tant que peur de l'oubli, malheur de la perte, est lié à l'inattention. Comment expliquer que l'inattention puisse produire cette destruction ? La destruction prend t-elle place parce que l'enfant ne fait plus attention, ou bien par le fait

---

1943 « Odradek est la forme que prennent les choses tombées dans l'oubli. Elles sont déformées. […] . Ces personnages de Kafka sont liés par une longue série de figures à l'archétype de la déformation : au bossu. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 444.

1944 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 133.

même que l'enfant « contemple les dégâts » ? Les dégâts que produit le regard du bossu, ces « débris » sont le produit du fait de ne pas faire attention. Mais à quoi l'enfant ne fait-il pas attention quand il cesse de chercher le bossu ? Jean-Michel Palmier affirme que ces « ruines et débris », produits par le manque d'attention de l'enfant, et qui représentent un visage enfantin de la déception, ne sont en réalité compréhensibles que depuis l'ampleur mûrie de la figure de « la déception de l'adulte »[1945]. Selon Palmier, l'adulte, qui a « conquis une conscience de classe », prend conscience de l'ampleur de ce que la misère, la faim et la douleur peuvent signifier.

Elles représentent, pour l'adulte, des figures de l'effondrement de l'existence, et à partir d'elles il est amené à « reconsidérer tout ces signes » recueillis et découverts pendant son enfance. Ces signes de l'effondrement et de la déception, à leur origine se présentent peut être avec la même intensité, mais prennent une ampleur différente pour l'adulte. Le « Petit Bossu », qui apparaît comme une figure de la destruction et qui terrorise l'enfant tout en brisant son monde, réapparaît transmuté pour l'adulte. Ce Petit Bossu passe d'être une créature infernale, qui hante et effraye l'enfant, à être une figure qui lui annonce à travers des gestes de destruction, par des « morceaux de débris », l'avenir d'une catastrophe beaucoup plus grande et qui ne révèle son sens que plus tard.

Pour l'enfant les dégâts produits par ce Petit Bossu portent la marque de la déformation telle celle d'un rapetissement[1946]. Pour l'enfant, grandir devient une expérience du seuil. Au fur et à mesure que le bossu s'intéresse à ce à quoi l'enfant ne fait plus attention, ces éléments rapetissent proportionnellement à la taille changeante et grandissante de l'enfant. L'enfant ne semble pas avoir conscience qu'il se transforme, et pense plutôt que ce changement est un effet des pouvoirs étranges du Bossu. Pour l'enfant c'est le monde d'objets qui l'environne qui change et non pas lui-même. La subjectivité de l'enfant se montre intimement liée aux objets qui peuplent son monde, ce pourquoi pour lui c'est ce monde là qui devient petit, et non pas lui-même qui grandit.

L'enfant remarque ce changement dans ce qui se transforme en rétrécissant, dans des choses qui passent d'être à sa taille d'enfant à celles de petits objets, trop petits pour l'enfant qu'il est en train de cesser d'être. Son monde se métamorphose, le « jardin » devient « jardinet », la « chambre » se change en « chambrette », et le « banc » se retrouve être un « petit banc ». S'ouvre alors la vérité de l'âge, et l'adulte s'aperçoit que ce n'est que plus tard qu'on comprends que nous avons grandi, « [c]ontemplation tardive, à laquelle les choses se dérobent ». L'on ne remarque qu'après avoir grandi que notre univers familier est devenu trop petit, trop étroit pour nous contenir dans les mêmes conditions, et ce n'est donc qu'après coup que nous remarquons que quelque chose s'est transformé. Pour l'enfant, son monde d'objets est alors marqué du sceau du bossu, pour lui « c'était comme s'il leur poussait une bosse »[1947].

Ce monde d'objets est devenu déformé et lointain, ce qui le compose est brisé par le temps et l'oubli. Tout ces objets rentrent peu à peu dans le domaine des souvenirs, pour s'affilier à la mémoire et « à l'univers du Petit Bossu ». Mais de quelle manière le Petit Bossu touche-t-il

1945 « Le « Petit Bossu » ne laisse autour de lui qui ruines et débris. Il trouve sa satisfaction mauvaise dans les plaisirs attendus qu'il arrache aux enfants. La déception de l'adulte – de l'écrivain prolétarisé, arraché au paradis de cette enfance bourgeoise -, qui a conquis une conscience de classe en même temps que s'effondrait sa sécurité matérielle, l'amènent à reconsidérer tout ces signes. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 77.
1946 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 134.
1947 « Ils rapetissaient et c'était comme s'il leur poussait une bosse qui maintenant les intégrait eux aussi à l'univers du Petit Bossu, et pour très longtemps. Le bonhomme me devançait par tout. Me devançant il me barrait le chemin. Mais autrement il ne faisait rien, ce prévôt vêtu de gris, sinon toucher la moitié de l'oubli de chaque chose à laquelle je parvenais. », *Ibid.*

« la moitié de l'oubli » de l'univers de l'enfant ? Est-ce dire que chaque objet, chaque « chose à laquelle [...] parvenait » l'enfant, rentre dans le même rapport que celui de l'enfant avec le Petit Bossu, c'est-à-dire qu'il ne peut plus atteindre ces objets, qu'ils disparaissent quand il essaye de les voir, et qu'il ne contemple désormais en eux qu'une montage de débris et de fragments, un paysage fait de ruines qu'est celui de la mémoire et des souvenirs ? Que comprend alors l'adulte à travers cet univers de rebuts que lui laisse le bossu ? Tous ces objets miniaturisées vont-ils devenir des images pour la conscience et des fragments pour une mémoire involontaire ?

L'enfant ne comprend que plus tard l'ampleur désastreuse du monde de l'adulte, ainsi que la valeur de ses objets touchés par les profondeurs du temps et qui peuplent toujours sa mémoire. Le passage à l'age adulte s'effectue par une fracture encore plus grande et douloureuse que celle de la miniaturisation. Car, ainsi que l'affirme Palmier, ce qui abrite « la condition de son bonheur »[1948] d'enfant heureux, de petit enfant bourgeois, se transforme dans la conscience de la « violence » et de la « pauvreté », en conscience de l'existence de la faim et de l'insécurité, toutes ces choses qui ne font pas encore partie du paysage de son monde enfantin. La « sécurité » qui permet à l'enfant de rêver, « la condition de son bonheur », se révèle pour l'adulte être le tribut de la fausse illusion du monde des vainqueurs.

Se révèle cette tradition à laquelle Benjamin tente de s'arracher à l'âge adulte, pour essayer de rejoindre, et faire justice à celle à laquelle appartient aussi, d'une certaine façon, celle du monde de l'enfant. Il s'agit de joindre la dimension des souhaits et aspirations des souvenirs de la mémoire collective d'une humanité rédimée, celle qui appartient à la tradition des vaincus, avec celle avec laquelle a aussi rêvé, d'une manière non encore politisée, l'enfant. L'enfant découvre peu à peu la désillusion, et en devenant adulte, passe de l'autre côté du miroir du monde, comme à travers « les Portes de la loi dans l'allégorie de Kafka », pour atterrir du côté des opprimés et des condamnés. Il va de l'autre côté, là où existent quotidiennement « la violence », « la pauvreté », l'insécurité, et « la mort », mais aussi toujours le Petit Bossu.

Les lieux de la mémoire et la douleur du souvenir

Pour mieux saisir ce passage, l'on peut relier, chez Benjamin, la conception du souvenir à celle la douleur à travers la conception benjaminienne de l'oubli kafkaïen. Chez Kafka l'allégorie de la mémoire émerge comme « l'endroit où l'on relègue les objets mis au rancart et oubliés »[1949]. Selon Benjamin, le bossu kafkaïen est celui qui porte la blessure de la griffe du temps au dos, la marque du poids de la justice, mais aussi l'empreinte du poids des portes, le poids de la limite du ciel terrestre et humain[1950]. Le bossu est tout autant le portier de la mémoire que celui à qui pousse une bosse à force de trop devoir regarder vers le bas, il porte le sceau du geste réitérée et soutenu de celui « qui incline profondément la tête sur sa poitrine ». Chez Kafka, la mémoire s'apparente aussi à un « grenier » obscur et poussiéreux,

1948 « Ce qui lui fut dissimulé dans son enfance – la violence, la pauvreté – il le découvrit plus tard. Cette sécurité avait son prix. Elle fut la condition de son bonheur. L'appartement de la tante Lehmann en était le symbole. Aussi protégé que les Portes de la Loi dans l'allégorie de Kafka, il semblait abriter un trésor sur lequel veillaient d'innombrables gardiens – figures muettes des cariatides, escaliers, portes, tentures et domestiques – à tel point que la mort elle-même ne pouvait y pénétrer. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 77.

1949 « Les greniers sont l'endroit où l'on relègue les objets mis au rancart et oubliés. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 444.

1950 « L'attitude que l'on rencontre le plus souvent dans les récits de Kafka est celle de l'homme qui incline profondément la tête sur sa poitrine. C'est la fatigue pour les hommes de justice, le vacarme pour les portiers d'hôtel, le plafond trop bas pour les visiteurs de la galerie. », *Ibid.*

dans lequel devoir aller chercher des souvenirs se rapproche du « sentiment » de « devoir comparaître devant un tribunal »[1951]. Pour Kafka, selon Benjamin, la marque du souvenir retrouvé, qui est l'objet d'une faute et le lieu d'une condamnation douloureuse, est aussi portée dans le dos par des souffrances extrêmes.

Le signe de cette souffrance, qui est celle du souvenir retrouvé, devient, dans le cas exemplaire de la « colonie pénitentiaire », l'empreinte par laquelle le condamné porte sa faute tatouée douloureusement dans la peau de son dos[1952]. La punition physique, chez Kafka, rend le corps même du coupable capable de contenir et par là de comprendre, comme porter, sa faute. La faute et l'oubli attirent la punition qui, effectuée, attire le souvenir, comme une version punitive de la remémoration. Chez le coupable d'oubli le souvenir est rappelé à la mémoire, par une inscription indélébile, qui est celle de « sa faute inconnue ». L'inscription s'effectue par un appareil qui « multiplie » et « accumule » des gestes mécaniques pour figurer et écrire sur le corps des condamnés « jusqu'à ce que le dos des coupables devienne voyant ».

Le souvenir est inscrit au dons des condamnés, jusqu'à ce que le dos soit capable de lire la faute, jusqu'à ce que le corps tout entier se change en mémoire. Le dos se transforme en regard et lecture, le corps advient comme conscience d'un oubli, qui lui apparaît comme faute d'une expérience indélébile et interdite. Dans l'univers kafkaïen la mémoire s'inscrit mécaniquement par la douleur. Le condamné expérimente à nouveau ce qui pour lui ne s'est pas traduit, la première fois, en souvenir, il éprouve, par le châtiment, ce que seule la douleur lui rappelle et inscrit, la deuxième fois, dans sa mémoire. Par la punition le condamné se souvient à vie, il retrouve sa mémoire à jamais. Le souvenir est alors décrit comme une punition divine, et la mémoire comme un lot humain dont il faut savoir porter le poids. La machine, avec ses aiguilles, réécrit la mémoire du condamné sur son corps.

La machinerie sur laquelle reposent les fondements de la loi, fait peser le poids de l'oubli de la faute, et à travers « le nom » de celle-ci elle condense le souvenir à jamais gravé par la douleur comme mémoire dans le corps du condamné. La mémoire se présente comme le produit d'un jugement qui en condamnant se grave sur le corps des hommes. Le poids de l'oubli est équivalent à celui de la pénitence, le corps est dans ce rapport là, le lieu où peut être pesé et porté l'oubli et le souvenir. La mémoire apparaît comme une charge dangereuse dont il ne faut pas perdre la mesure.

La chanson du Petit Bossu : ou la mémoire de l'oubli

Pour étayer l'importance de l'oubli dans l'univers de Kafka Benjamin fait référence aux étranges attitudes dont l'auteur emprunte pour tenter de s'endormir. Kafka tient la *lourdeur* « pour favorable au sommeil » et pour retrouver celui-ci il s'étend sur son lit en s'allongeant comme un « soldat » de plomb[1953]. L'« oubli du dormeur » est directement mis en relation, par Benjamin, avec la « chanson populaire du « Petit bossu » »[1954], et donc du

1951 « Il se peut que devoir comparaître devant un tribunal suscite un sentiment analogue à celui qu'on éprouve quand on est obligé de ressortir de vieilles malles fermées et entreposées au grenier depuis des années. », *Ibid.*

1952 « Mais dans la « colonie pénitentiaire », les autorités disposent d'une antique machine qui grave dans le dos des coupables des lettres tarabiscotées, multiplie les coups d'aiguille, accumule les ornements, jusqu'à ce que le dos des coupables devienne voyant et puisse déchiffrer lui-même l'inscription, dont les lettres lui apprennent le nom de sa faute inconnue. C'est donc sur le dos qu'elle est portée. », *Ibid.*, p. 444 - 445.

1953 *Ibid.*, p. 445.

1954 « On voit clairement ici comment le fardeau va de pair avec l'oubli – l'oubli du dormeur. La même idée est exprimée dans la chanson populaire du « Petit bossu ». Ce petit homme est l'habitant de la vie déformée, il disparaîtra avec la venue

personnage qui vient figurer la mémoire involontaire, à travers un « habitant de la vie déformée », et qui fait apparaître la mémoire involontaire comme le monde de la déformation. Cette mémoire se montre comme apparentée au monde du rêve, et à la figure de l'oubli. Cet oubli sans lequel il n'est pas possible de rêver, et sans lequel Kafka ne retrouve pas le sommeil. Il est question pour Kafka, en essayant de s'endormir, d'une forme de bataille pour se souvenir qu'il faut oublier, une lutte délibéré pour rentrer en contact avec la mémoire de l'oubli. De la même manière que dans le passage du rêve au réveil ainsi que dans la transition entre l'enfance à la vie adulte, correspond pour le Petit Bossu « la venue du Messie ». Benjamin affirme que le Petit Bossu « disparaîtra avec la venue du Messie ». Est-ce dire que le Messie, comme souvenir retrouvé ou mémoire collective, fait disparaître la hantise kafkaïenne de l'oubli, que fait peser le Petit Bossu sur l'enfant, ainsi que sur l'adulte et même sur l'humanité ?

Benjamin définit dans cet extrait le « Messie » comme celui qui, lors de sa venue, « ne changerait pas le monde de force, mais remettrait seulement les choses un tout petit peu en place »[1955]. Il est question d'une histoire rabbinique qui fait écho avec celle dont on a déjà développé quelques points et qui explique la raison pour laquelle « les Juifs, le vendredi soir, préparent un repas rituel »[1956]. Par cette métaphore sécularisée, le Messie représente celui qui n'« a pas oublié », le messie est le souvenir retrouvé[1957]. Il s'agit du souvenir qui vient rejoindre l'âme ou la mémoire, pour remettre « en place »[1958] la valeur de la mémoire, ce qui permet au « corps »[1959] de ne plus être un « étranger, un exilé » sans souvenirs envers lui-même. Le souvenir se porte en sauveur pour la mémoire, et la mémoire apparaît comme seule capable de sauver l'âme humaine de l'oubli, qui est la faute irrémédiable. Corps, souvenir et âme se donnent comme une trilogie qui peut aussi se lire comme corps social, mémoire collective, et conscience politique.

> « Quand je vais dans ma chambrette, / Pour y faire ma couchette / Surgit un petit bossu / Qui se met à rire. », C'est le rire d'Odradek, qui ressemble, nous dit-on, « au crissement des feuilles mortes ».[1960]

Le « petit bossu » de la chanson rit de l'enfant qui va au lit. Mais pour Benjamin c'est le rire de la déformation, de celui qui vit dans le grenier obscur et plein de souvenirs, « le rire d'Odradek ». C'est au fond l'oubli lui-même qui rit de l'enfant. C'est la déformation qui rit, comme un « crissement de feuilles mortes ». Dans les *Quelques remarques sur la fonction de l'image dialectique chez Walter Benjamin,* Jean-Michel Palmier s'efforce de rendre manifeste la manière dont Benjamin, dans *Sens unique* et *Enfance berlinoise,* tente d'inscrire « au cœur même des images, sa conception du temps prophétique »[1961]. La « conception du temps prophétique » est ici celle qui doit faire disparaître le Petit Bossu qui rit. Car, ainsi que Palmier le remarque, Benjamin à travers « la perspective théologique qui guide sa démarche, aucune image, aucune expérience dans laquelle s'est fichée une écharde messianique, ne saurait être oubliée. Elle exige au contraire d'être sauvée. »[1962]. La conception d'une mémoire qui contient toute les « images » et toutes les « expériences » paraît contraire à celle de

---

du Messie dont un grand rabbin a dit qu'il ne changerait pas le monde de force, mais remettrait seulement les choses un tout petit peu en place. », *Ibid.*

1955 *Ibid.*

1956 *Ibid*., p. 433.

1957BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Lors de la construction de la muraille de chine, (1931)*, Paris, Gallimard, 2000, p. 290.

1958 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 445.

1959 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Lors de la construction de la muraille de chine, (1931),* p. 290.

1960 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 445.

1961 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 777.

1962 *Ibid.,* p. 787.

l'oubli, de la déformation et de l'inattention qui attristent et terrorisent tant l'enfant.

> Quand je m'agenouille sur ma banquette, / Quand je veux faire ma petite prière/ Surgit un petit bossu / Qui se met à parler / Cher petit enfant, ah, je t'en prie / Prie aussi pour le petit bossu ![1963]

Cependant le Petit Bossu de la chanson veut lui aussi être sauvé, car il ne veut pas être oublié. Ce pourquoi il demande à l'enfant de prier « aussi » pour lui. Quand le Petit Bossu enfin se montre, et apparaît derrière tout ce qu'il avait miniaturisé, il le fait pour demander que son souvenir soit aussi sauvé. Celle-ci est peut-être l'intention initiale du Petit Bossu, qui depuis les profondeurs et de son regard lointain demande à l'enfant de le sauver. L'intention du bossu est celle de demander de prêter attention au temps, et aux souvenirs, à ce qui par lui se déforme et se transforme. Depuis le début la même curiosité de l'enfant anime peut-être celle du Petit Bossu. Ou encore la curiosité du Petit Bossu anime de la même manière celle de l'enfant. Ce produit imaginaire, ce bossu, se confond avec l'enfant, avec ses souvenirs comme avec les objets qui peuplent leurs univers partagé. Le passé peut être restauré car il peut être sauvé de l'oubli. Ici même l'archétype de la transformation a droit au salut. La mémoire involontaire à travers le personnage du bossu est depuis le début toujours là en construisant son tissage labyrinthique d'images et regarde l'enfant qui apeuré lui détourne le regard.

Benjamin considère que Kafka, par sa création littéraire, atteint une dimension du sauvetage. Cette dimension peut être considérée comme proche de celle dont Benjamin tente de poser des bases, historiques et théoriques, dans les *Thèses* en vue de construire un concept d'histoire. Les paraboles de Kafka tentent de retraduire les mêmes bases mémorielles sur lesquelles repose « le génie populaire »[1964] duquel émane le Petit Bossu. La lecture benjaminienne de Kafka repose certes sur des principes théologiques d'interprétation, mais ces derniers ne s'offrent pas comme une restauration de la théologie et de ses droits, ils servent la pensée et la connaissance de l'ici-bas. Les paraboles de Kafka ne sont lues, par Benjamin, ni à travers le prisme d'une réhabilitation de « la « divination mythique », ni non plus comme une « théologie existentielle ». Ce n'est pas le droit divin, ni les droits du mythe qui s'affirment comme arrière fond de l'intrigue, mais l'oubli, le souvenir et la mémoire humaine. Les paraboles kafkaïennes sont interprétées, par Benjamin, comme « ce que Malebranche appelle « la prière naturelle de l'âme » : la faculté d'attention ». Avec cette « faculté d'attention », qui est l'équivalent de ce qui rend possible la présence d'esprit benjaminienne, l'on retrouve un thème majeur de la pensée théologique et théorique de Benjamin, qui rejoint ici celle de Kafka par le biais de *l'attention* dans la dimension messianique du sauvetage de la mémoire, et qui « enveloppait toute créature ». C'est la même volonté qui meut Benjamin que celle qui pousse Kafka à sauver l'intégralité de son étrange famille de personnages.

Le thème de la *présence d'esprit*, chez Benjamin, rejoint un grand nombre de thèmes liées aux *Thèses.* La présence d'esprit et la présence du nain de la première thèse se montrent alors comme une recherche théorique associée à l'ampleur du messianique, dans l'idée d'une mémoire involontaire qui fait l'objet d'un sauvetage intégral de l'héritage des opprimés. L'idée de présence d'esprit se trouve au centre de la thématique de l'interprétation et de la

1963 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 445.

1964 « Kafka, descendant à la même profondeur, atteint l'assise première que ne lui fournissent ni la « divination mythique », ni la « théologie existentielle ». Cette assise est celle sur laquelle s'élève le génie populaire, celui des Allemands comme celui des Juifs. Si Kafka n'a pas prié – ce que nous ignorons –, du moins possédait-il, au plus haut degré, ce que Malebranche appelle « la prière naturelle de l'âme » : la faculté d'attention. En laquelle, comme les saints dans leur prière, il enveloppait toute créature. », *Ibid.*, p. 445-446.

traduction, chez Benjamin, dont la « manifestation la plus haute est la lecture, qui en toute circonstance est divinatoire »[1965]. Ainsi « le matérialisme historique » en tant qu'entreprise de démystification s'affirme, pour Benjamin, comme portant sur « l'expérience, l'entendement raisonnable de l'homme, la présence d'esprit et la dialectique »[1966]. L*'interprétation* historique ainsi que la *construction* d'images dialectiques se présentent à l'historien comme une épreuve qu'il faut toujours recommencer, car « le dialecticien ne peut considérer l'histoire autrement que comme une constellation de périls qu'il est toujours prêt à écarter à mesure qu'il en suit le développement dans sa pensée »[1967].

Attention et *présence d'esprit* sont liées à la recherche de la conception d'une mémoire en mesure de retraduire, de rendre possible de lire, d'interpréter l'expérience humaine dans sa profondeur. De cette profondeur, Benjamin tente de faire consister le domaine de la remémoration, ainsi que sa valeur théorique, pour une théorie de l'histoire matérialiste de la transmission et de la réception[1968]. La remémoration s'affirme comme une expérience auratique qui doit, en tant que « perceptibilité »[1969], s'appliquer au domaine historique. À ce stade du développement de la théorie associée au concept d'histoire, la remémoration s'affirme comme recherche de la constitution d'une mémoire à l'image de ceux et de ce qu'elle cherche à caractériser. Cette mémoire tente de se poser comme celle d'une humanité rédimée, rétablie dans ses droits, ouverts depuis toujours par tous ses *efforts,* et qui demeurent cependant oubliés. La remémoration se formule comme une mémoire de l'oubli, comme une mémoire de cet effort qui a été oublié, et qui doit, pour faire exister une tradition, être affirmé. Ce qui apparaît par la remémoration est une mémoire involontaire qui se présente comme une figure du messianique, elle est l'aide de la théologie qui assure au tenant du matérialisme historique une victoire contre l'oppression.

Le messianisme et le salut : le souvenir retrouvé

> « Perdu, dans ce vilain monde, *coudoyé par les foules*, je suis comme un homme lassé dont l'œil ne voit en arrière, dans les années profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage ou rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni couleur. »[1970]

Chez Benjamin la figure de l'ange se manifeste de la critique littéraire de Kafka jusqu'aux *Thèses.* Pour Benjamin, l'ange chez Baudelaire émerge dans l'exemple du poète qui incarne celui qui est déchu et déçu par le monde moderne. Cet ange déplumé, la chair à vif, sans espoir, sans issue, au centre même d'une machine qui n'est qu'« un immense

---

1965 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, O [Prostitution, Jeu], [O 13, 3]*, p. 530.
1966 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 11, 4]*, p. 494.
1967 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 7, 2]*, p. 487.
1968 « *À la recherche du temps perdu* est un essai ininterrompu pour lester une vie entière de la plus haute présence d'esprit. Le procédé de Proust n'est pas une réflexion, mais une présentification. L'écrivain est pénétré de cette vérité que les vrais drames de l'existence qui nous est destinée, nous n'avons pas le temps de les vivre. C'est cela qui nous fait vieillir. Rien d'autre. Les rides les plis du visage sont les marques des grandes passions, des vices, des prises de conscience qui sont venus nous trouver – mais nous, les maîtres du logis, nous étions absents. », BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* Paris, Gallimard, 2000, p. 150.
1969 « Que cette attente soit comblée (par une pensée, par un effort volontaire d'attention, tout aussi bien que par un regard au sens étroit du terme), l'expérience de l'aura connaît alors sa plénitude. Quand Novalis écrit que « la perceptibilité est attention », il songe à celle de l'aura. », NOVALIS, *Schriften,* Berlin 1901, 2. Theil, I. Hälfte, p.293, in BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 199-200.
1970 BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres, t. II, Fusées,* texte établit et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, Paris, 1931-1932, Bibliothèque de la Pléiade, p. 641, in *Ibid.* p. 207.

réservoir d'électricité »[1971], cet ange devenu mortel, ou toujours à moitié humain, regarde aussi « en arrière »[1972]. Il regarde l'aura perdue du monde et se souvient de son auréole tombée. Cet ange, celui que Benjamin avait retrouvé chez Baudelaire, est celui pour qui la catastrophe est celle du tribut du moderne, le lot de la perte de l'expérience traditionnelle. Il regarde « le prix que l'homme moderne doit payer pour sa sensation : l'effondrement de l'aura dans l'expérience vécue du choc »[1973]. Mais on retrouve une autre figure de l'ange, chez Kafka, qui, conjointement avec celle de Baudelaire, permet d'alimenter cette figure du Messie sécularisé de celui des *Thèses*.

Dans les deux essais de Kafka, l'ange est un « messager », « un homme vigoureux, infatigable »[1974], mais dont les « efforts restent vains »[1975]. Car dans l'espace labyrinthique et infini de « la Ville impériale, le centre du monde, la Ville qui a entassé les montagnes de son propre limon », personne, pas même ce messager du divin, ne peut pénétrer[1976]. Cette deuxième personnification de l'ange qui se montre sous l'aspect d'un messager, se retrouve aussi, pour Benjamin, dans d'autres personnages kafkaïens. Il s'agit de ceux qui se présentent sous l'aspect d'« aides »[1977]. Ces personnages, ces aides, son présentés comme ceux qui « ne sont pas encore complètement détachés du giron maternel de la nature »[1978]. Cependant ce qui s'énonce à travers eux n'est pas de l'ordre du mythique. Benjamin affirme que Kafka dans son œuvre ne succombe pas à la séduction du mythe qui, par ses thèmes et personnages, lui « offre déjà une promesse de salut »[1979]. Car chez Kafka l'espoir ne naît pas du mythe, mais de ces personnages que sont les aides et du lien qu'ils établissent entre les différents *cercles* des différents personnages, et notamment entre le fautif et l'inconnu. Pour Benjamin le message du messie kafkaïen porte sur des « déformations » qui concernent et un « ordre spatial »[1980] et un ordre temporel. Ces déformations messianiques semblent faire référence à la manière de comprendre et d'interpréter « le temps dans lequel nous vivons ». Le message a la marque du temps, ce dernier comme devant se redéfinir à partir de nos habitudes, et habitats. Le messager tout comme le bossu sont des figures reliées à la mémoire, et le messie kafkaïen est apparenté plus précisément au *souvenir* humain.

> Ce qui se manifeste sous une forme plus libre et délicate dans le pouvoir de ces messagers pèse comme une sombre loi sur l'ensemble du monde des créatures.[1981]

Le message de l'ange kafkaïen porte sur la quotidienneté, et peut être saisi de plusieurs manières, soit comme purement théologique, soit comme une interprétation de la temporalité humaine, en tant que temporalité historique et matérialiste. Car ainsi que l'affirme Palmier, il faut joindre à la compréhension kafkaïenne du salut une interprétation théologique, ainsi que sa dimension théorique matérialiste[1982]. Ni l'une ni l'autre de ces dimensions ne peut disparaître de l'analyse que fait Benjamin de ce messager kafkaïen de la mémoire. Ce qui permet de saisir cette unité théorique et théologique est la considération fondamentale du

1971 BENJAMIN Walter, *Ibid.*, p. 179.
1972 BENJAMIN Walter, *Ibid.*, p. 207.
1973 *Ibid.*
1974 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Lors de la construction de la muraille de chine (1931),* p. 284.
1975 *Ibid., p. 285*
1976 *Ibid.*
1977 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 418.
1978 *Ibid.*, p. 419.
1979 *Ibid.*
1980 « Car personne ne dit que les déformations auxquelles le Messie un jour viendra mettre bon ordre ne sont que d'ordre spatial. Elles concernent certainement aussi le temps dans lequel nous vivons. », *Ibid*, p. 447
1981 *Ibid.*, p. 419.
1982 « Mais cet ordinaire s'éclaire aussi à partir de catégories religieuses, même sécularisées, et des éléments talmudiques subsistent au cœur du monde kafkaïen. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 306.

temps à l'arrêt. Celle-ci, à travers le message de l'ange, que Benjamin attribue à Kafka, fait correspondre à la conception théologique du temps un univers séculier et théorique. Cette interprétation du temps se retrouve aussi dans les paroles rapportées des considérations du grand-père de Kafka qui depuis sa vieillesse considère l'existence d'une vie entière comme celle d'un bref instant[1983]. Cette temporalité naît de la conception de l'accomplissement du « souhait », comme peut l'être celui, ultime, d'un mendiant qui, dans ce même instant qu'est la courte durée d'une vie toute entière « se trouve dispensé d'un tel vœu et l'échange contre son accomplissement »[1984]. Ainsi le message de l'ange, le temps d'une vie dans un instant et le souhait comme accomplissement affirment peu à peu la temporalité de l'arrêt et du sauvetage.

Chez Kafka les créatures qui portent en elles le message du temps et de « la brièveté de la vie » se présentent comme des « aides infatigables », ils sont des « fous », et des « étudiants »[1985], ou encore des « enfants »[1986]. Ces derniers font aussi partie de cette grande famille d'irréductibles amateurs de tout les instants, car ils sont les messagers qui portent le souvenir. Le message de l'ange kafkaïen peut se résumer à la simplicité des paroles de Kafka :« N'oublie pas le meilleur ! »[1987]. À partir desquelles Benjamin joint la proposition du Petit Bossu qui, comme figure de la déformation, est aussi celle de l'oubli qui transfigure les choses, celle du manque d'attention, mais aussi la figure du souvenir.

> Mais l'oubli porte toujours sur le meilleur, car il concerne la possibilité du salut.[1988]

Le message est, ainsi que le veut l'interprétation benjaminienne de l'histoire talmudique du repas des vendredis, destiné à rendre à l'âme humaine son souvenir et ainsi rendre cette âme moins étrangère au corps qu'elle habite[1989]. Ce souvenir est une promesse de salut qui prend sens dans l'univers « hostile » de Kafka, dans lequel il est possible que l'homme « se réveille et se trouve transformé en vermine »[1990]. Puisque « [l]e pays étranger – son pays étranger – s'est emparé de lui »[1991], Benjamin rappelle l'étrangeté sociale généralisée qui caractérise l'époque de l'invention du « cinéma et le gramophone », pour accentuer l'élément matérialiste de cette forme théologique talmudique sécularisée chez Kafka[1992]. L'homme est si étranger à lui-même qu'il ne reconnaît même pas les représentations les plus fidèles de son image en

---

1983 « Et c'est cette certitude qui fait dire à son grand-père : « La vie est étonnamment brève. Dans mon souvenir, elle se ramasse aujourd'hui sur elle-même si serrée que je comprends à peine qu'un jeune homme puisse se décider à partir à cheval pour le plus proche village sans craindre que – tout accident écarté – une existence ordinaire et se déroulant sans heurts ne suffise pas, de bien loin, même pour cette promenade. » [KAFKA, Franz, *Œuvres complètes,* t. II., « Le plus proche village », éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque la pléiade, 1984, p. 439.]. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 447.

1984 « Un frère de ce vieil homme est le mendiant qui, dans « le cours habituel et heureux » de son existence, ne trouve même pas le temps de formuler un vœu, et dans le cours inhabituel, malheureux, de la fuite dans laquelle son histoire le jette, se trouve dispensé d'un tel vœu et l'échange contre son accomplissement. », *Ibid.*

1985 « Or il y a chez Kafka une famille de créatures qui à leur manière prennent en compte la brièveté de la vie. [...] On le voit, les fous sont apparentés aux aides infatigables de K. Mais cette famille possède des branches encore plus élevées. [...] De fait, les étudiants, qui apparaissent chez Kafka aux endroits les plus singuliers, sont les porte-parole et les régents de cette espèce. », *Ibid.*, p. 447-448.

1986 « On pense aux enfants : comme ils renâclent à aller se coucher ! Il pourrait se passer quelque chose d'intéressant pendant qu'ils dorment . », *Ibid.*, p. 448.

1987 « « N'oublie pas le meilleur ! » – voilà une considération « qui nous est familière à cause d'une foule d'anciens récits, bien qu'elle ne se trouve peut-être dans aucun. » [N.d.T. : KAFKA, Franz, *Œuvres complètes,* t. III., *Journaux* (février 1918)*,* éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque la pléiade, 1984, p. 484]. », *Ibid.*, p. 448.

1988 *Ibid.*

1989 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Lors de la construction de la muraille de chine (1931)*, p. 290.

1990 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 433.

1991 *Ibid.*

1992 « L'époque où les hommes sont devenus au plus haut point étranger les uns aux autres, où ils ne connaissent d'autres relations que médiatisées à l'infini, est aussi celle où l'on invente le cinéma et le gramophone. Au cinéma, l'homme ne reconnaît pas sa propre démarche, sur le disque, il ne reconnaît pas sa propre voix. », *Ibid.*, p. 450.

mouvement, ni celles de sa propre « voix ». L'homme ne semble plus faire des expériences qui lui rendent une image reconnaissable de lui-même, et par là-même tout souvenir lui est devenu étranger.

L'expérience vécue du choc est aussi la loi de l'« expérience » du personnage kafkaïen. Cependant le « salut » rédempteur et séculier s'affirme, pour Benjamin, chez Kafka, dans le théâtre de la nature[1993]. Comme ce qui se produit dans le théâtre dans lequel « les membres de la troupe d'Oklahoma jouent leur propre vie, leur vie d'avant. C'est pourquoi il s'agit d'un théâtre « de la nature », et que « [s]es comédiens sont sauvés ». Il ne s'agit pas d'en faire un naturalisme, mais de comprendre le rapport entre l'existence et la destinée humaine. Dans un théâtre, les gestes sont en accord avec le personnage, et sa destinée est une mémoire réalisée, elle joue son propre rôle, le théâtre de la nature devient par là la performance créative d'une mémoire retrouvée.

b. 3. 2. Le collectionneur et le combat contre l'oubli : une figure du sauvetage

L'on retrouve à travers le commentaire benjaminien de Kafka, chez l'« étudiant », ce qui advient par la suite dans les *Passages* comme une nouvelle figure de l'ange, celle du collectionneur. Si « au pays de l'oubli souffle une tempête », et que ce qui est emporté par celle-ci cherche à être rassemblé, alors il s'agit d'un message qui à travers des morceaux d'oubli peut être reconstruit en souvenir, et remémoré en tant qu'image. Le souvenir est compris comme le message de la mémoire[1994]. Mais ce souvenir rédempteur n'a de sens que s'il est construit aussi dans la dimension du *souhait* en tant qu'« accomplissement »[1995], et donc que s'il se retraduit comme compréhension du temps en tant qu'achèvement[1996]. Ce souhait comme achèvement, et donc comme accomplissement est contraire à la temporalité du jeu, dans lequel rien n'est entrepris et rien n'est accompli, le souhait et l'achèvement sont ici entendus comme partie prenante de l'expérience qui s'affirme dans le souvenir retrouvé, et dans ce que le collectionneur entreprend comme quête.

Cette temporalité du souvenir retrouvé, que l'on attribut au souvenir proustien, et de la remémoration comme achèvement, déjà partiellement définie à travers la remémoration baudelairienne, se redouble d'une conception temporelle qui s'énonce comme une dialectique entre « accomplissement » et l'instant[1997]. La catastrophe de la modernité est ici comprise comme un milieu dans lequel l'expérience n'enregistre plus que des représentations défigurées et méconnaissables de l'homme pour l'homme. C'est à l'intérieur de cette logique que, pour Benjamin, « l'étude » de ces images, et de leur expérience correspondante, se formule comme quête première dans l'œuvre de Kafka[1998]. Mais plus largement ces

---

1993 *Ibid.,* p. 450.

1994 « Il parviendrait à se comprendre lui-même, mais au prix de quel prodigieux effort ! Car au pays de l'oubli souffle une tempête. Étudier c'est chevaucher contre cette tempête. Ainsi le mendiant, sur le banc du poêle, chevauche-t-il à la rencontre de son passé, pour se saisir de lui-même sous les traits du roi fugitif. À la vie trop brève pour entreprendre la moindre chevauchée correspond cette chevauchée, assez longue pour remplir une vie, […]. », *Ibid.*, p. 451.

1995 *Ibid.*, p. 447.

1996 « Ces jours notables appartiennent au temps que définissait Joubert : celui qui achève. Ce sont les jours de remémoration. Ils ne sont marquées par aucune expérience vécue. Ils ne se lient pas les uns les autres, mais se détachent plutôt du temps. Ce qui en constitue le contenu, Baudelaire le fixe dans la notion de « correspondances », immédiatement contiguë à celle de « beauté moderne ». », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 188.

1997 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 447.

1998 « Des expériences mettent ce phénomène en évidence. La situation de Kafka est celle du sujet soumis à de telles expériences. C'est elle qui le renvoie à l'étude. Peut-être se heure-t-il de la sorte à des fragments de sa propre existence, qui s'inscrivent encore dans le rôle qu'il doit jouer. », *Ibid.*, p. 450.

expériences semblent renvoyer à un problème lié au « rôle » que doivent alors jouer ceux qui se confrontent à des niveaux aussi élevés d'absurdité. Cette étude renvoie Kafka « à des fragments de sa propre existence ». Dans ces conditions, il n'y a plus de continuité qui fasse sens, et toute expérience semble se produire via des fragments qu'il faut recueillir et unir, pour faire ressortir quelque chose qui peut ressembler encore à une image de soi et à une image du monde reconnaissable. L'étude et la quête de ses fragments s'affirme chez Benjamin peu à peu, sans être aboutie, à travers le travail de l'historien entendu comme celui d'un collectionneur.

Chez Kafka le lien entre le message et l'image se montre peu à peu via la « chevauchée »[1999] de la « tempête » qui souffle depuis le « pays de l'oubli »[2000]. Cette aventure est, chez Kafka, celle de l'étude, et celle de la collection de fragments, car « [é]tudier, c'est chevaucher contre cette tempête ». Ce qui fait que ramasser des fragments et les juxtaposer, pour faire face à la tempête de débris de l'oubli, au-delà de la simple cueillette, se donne comme un travail ardu de remémoration. La manière dont la collection peut être unifiée, achevée et construite, morceau par morceau, pièce par pièce, fait émerger l'image du tout auquel les fragments, les morceaux, les débris, les pièces correspondent.

La cavalcade du messager est alors celle de la recherche d'un message qu'il ne possède pas, mais qu'il doit retrouver et sauver, pour ensuite le délivrer. La totalité à laquelle ces morceaux se rapportent, comme mémoire involontaire, comme message retrouvé, est essentielle pour comprendre ce à quoi il correspond. Aller alors comme le mendiant « à la rencontre [du] passé, pour se saisir de lui-même »[2001], telle est aussi l'aventure de l'ange. Il doit aller retrouver qui il est, pour reconstruire le message qu'il est. Ceci signifie qu'il est nécessaire de reconstruire le souvenir, pour sauver celui-ci.

À cette existence problématique du souvenir, correspond le souhait qui se retraduit comme la position qui affirme que : « À la vie trop brève pour entreprendre la moindre chevauchée correspond cette chevauchée, assez longue pour remplir une vie »[2002]. Le souhait comme accomplissement, comme achèvement et la mémoire comme construction de l'inachevé, et la pièce comme complétude de la collection, se retrouvent au centre de la dynamique qui forme le souvenir de la remémoration.

L'étude, pour l'aide et le collectionneur, s'affirme comme un acte qui est un « retour en arrière », et « qui transforme la vie en écriture »[2003]. La collection, chez Kafka, est celle d'une infinie étude du « droit », qui s'effectue non pas uniquement à travers la question de son application qui demeure cependant essentielle. La question de la tradition et de sa transmission se montrent, chez Kafka, comme motrices de cette recherche et guident la collection qui est une étude du droit[2004]. La justice est alors comprise comme un message retrouvé et communiqué, un souvenir qui fonde mémoire, unissant l'esprit au corps, ou dans d'autres termes comme permettant de rendre la présence d'esprit au corps social et à ses individus.

La justice se formule alors comme une étude qui cherche à retrouver le souvenir de ce que signifie la justice, et de dépasser la crise de la transmission. Mais, chez Kafka, cette étude est biaisée, car tout comme chez Baudelaire, elle est établie dans le plus profond des désespoirs.

1999 *Ibid.*, p. 451.
2000 *Ibid.*, p. 450.
2001 *Ibid.*, p. 451.
2002 *Ibid.*
2003 *Ibid.*, p. 452.
2004 « Le droit qui n'est plus appliqué, mais seulement étudié – telle est la porte de la justice. », *Ibid.*

Ce qui rend possible de fonder l'unité des fragments retrouvés reste dans le domaine de l'inachevé, et n'est jamais réellement relié à la « promesse » de sauvetage « que la tradition attache à celle de la Thora »[2005]. Néanmoins la dimension théologique, chez Kafka, s'affirme, selon Benjamin, non pas comme « une philosophie de la religion », mais à travers la question de « l'inachèvement » comme « action de grâce »[2006].

Cette « grâce » est ce qui se présente au sein du « fragment », comme ce qui permet sa collection. Cette grâce est, chez Kafka, ce qui s'affirme en « empêchant la loi de jamais s'énoncer comme telle ». Ce manque d'affirmation signifie laisser la question de l'interprétation des fragments comme le propre de l'œuvre, et de la parabole. Leur vérité se montre comme dépassant les limites des époques, et comme pouvant recommencer infiniment à nouveau à chaque nouvelle trouvaille que permet de saisir l'étude de tels fragments, ce qui rappelle l'œuvre du critique benjaminien. Chez Kafka ceci est analogue à une volonté qui consiste à ne jamais énoncer la loi de la justice, qui est la loi, et de la transmission, et de la tradition.

Car, pour Benjamin, Kafka considère que la loi de la transmission doit toujours pouvoir se poser au présent, c'est dire qu'elle est quelque chose qui doit toujours être remis en question. Ce qui fait que le monde moderne d'un Kafka, se traduit dans l'œuvre à travers des figures qui en tant qu'aides « sont des portiers qui ont perdu leur temple, ses étudiants des écoliers qui ne connaissent plus l'écriture »[2007]. Le plus grand des désespoirs envahit cette recherche kafkaïenne, et c'est depuis celui-ci que la question qui unit les fragment doit être posée. De la même manière que pour l'historien critique c'est depuis le désespoir de la catastrophe de la modernité que la question de la loi de la transmission de la tradition doit être posée.

L'œuvre de Kafka s'affirme alors, pour Benjamin, comme une « joyeuse course à vide »[2008] qui fonctionne via l'impossible de l'inachèvement et qui avance toujours vers le *souhait* de l'achèvement. Ce souhait, pour Benjamin, englobe toute l'œuvre de Kafka, étant celui qui naît d'un enfant dont l'image retranscrit la tristesse de l'enfance d'un siècle. L'enfant kafkaïen désire être un autre, un Peau Rouge, et finit par accomplir son souhait, à l'âge adulte, par l'étude et la collection de fragments, dans une écriture infinie et inachevée, d'un monde dont il expérimente la défiguration. L'œuvre de Kafka se montre comme la création inachevée d'une quête sans réponses dont le propre est, pour Benjamin, d'accomplir un rêve d'enfance : « le rêve du cavalier extasié qui en une joyeuse course à vide galope vers son passé et n'est plus une charge sur sa monture »[2009]. Le cavalier cherche à recomposer le message dont il est le porteur. Ce cavalier galope en arrière pour retrouver sa mémoire qui se déchaîne comme une collection infinie de fragments dans la tempête de l'oubli.

2005 « La porte de la justice est l'étude. Et pourtant Kafka n'ose pas attacher à cette étude les promesses que la tradition attache à celle de la Thora. Ses aides sont des portiers qui ont perdu leur temple, ses étudiants des écoliers qui ne connaissent plus l'écriture. Plus rien ne les maintient dans désormais dans la « joyeuse course à vide. » [N.d.t. : KAFKA, Franz, *Œuvres complètes,* t. III., *Journaux (novembre 1917*), éd. Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque la pléiade, 1984, p. 455.]. », *Ibid.*, p. 452 - 453.

2006 « Nous avons parlé précédemment de cette douteuse construction par laquelle on a voulu interpréter l'œuvre de Kafka dans la perspective d'une philosophie de la religion, en identifiant la montagne du Château au siège de la grâce. Mais c'est par leur inachèvement que ces livres attestent véritablement l'action de la grâce. La seule et unique vertu providentielle du fragment, chez Kafka, est qu'il empêche la loi de jamais s'énoncer comme telle. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Lors de la construction de la muraille de chine (1931)*, p. 289.

2007 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 453.

2008 *Ibid.*

2009 « Ainsi se réalise le rêve du cavalier extasié qui en une joyeuse course à vide galope vers son passé et n'est plus une charge sur sa monture. », *Ibid.* , p. 451.

Cependant, pour Benjamin, c'est dans la figure de l'aide ultime, Sancho Pança, que Kafka retrouva « la loi » architectonique de ses collections[2010]. Ce Sancho « fou pondéré et aide maladroit » suit son « démon » qui est Don Quichotte[2011]. Depuis le méandres d'une personnalité morcelée et confuse, Kafka décide à travers le personnage de Sancho, d'accepter celle-ci, et de se remettre en chemin « en arrière » dans « la direction de l'étude », pour en réunir les fragments. L'avocat « Bucéphale », comme une nouvelle figure du cheval ombrageux, cherche dans l'obscurité du passé à étudier la loi[2012]. Dans cette figure s'affirme la recherche certes archaïque des origines d'une loi non-écrite et antérieure au mythe, mais aussi celle de la loi moderne, écrite et contemporaine. L'étude des origines de la transmission est alors double. Dans cette étude et recherche, de manière inversée, l'aide envoie « son cavalier devant »[2013]. L'aide cherche alors à se défaire de « son fardeau » qui est aussi l'objet de sa quête. Le personnage de Don Quichotte symbolise l'expérience des nombreuses lectures de Sancho, il est un personnage qui émane de son imagination, comme le produit d'« une foule d'histoires de brigands et de romans de chevalerie »[2014]. Il est le « démon » de Sancho, et ce dernier l'envoi devant lui pour se distraire. Sancho qui connaît la destinée de ce personnage le suit en « homme libre » et se fait son écuyer. À l'encontre de l'histoire, Bucéphale retrace la destinée de son cavalier, et se met « stoïquement » en route vers le passé.

Comme l'avocat kafkaïen qui sort d'un univers crasseux et poussiéreux, Benjamin caractérise le bossu comme un « prévôt vêtu de gris »[2015]. Un prévôt peut être défini de plusieurs formes : il peut être un officier ou un magistrat, ainsi que le supérieur d'un ordre religieux. Prévôt, du latin *præpositus*, signifiant « préposé », personne qui accomplit un acte ou une fonction déterminée sous le contrôle ou la direction d'un autre, autrement dit un agent d'exécution, un subalterne, un employé, ou bien un commis ou encore un messager. Cela nous fait tout autant penser aux aides de Kafka qu'à la figure de l'ange. Le Bossu devient alors une autorité mais qui suit le commandement d'une autre, supérieure. Les questions qui se posent sont celles de savoir comment il est possible de s'orienter à l'intérieur de la mémoire involontaire ? Quelle est la loi qui permet d'unifier les fragments du passé ? Depuis quelles valeurs l'on approche les fragments du collectionneur ? Et comment dans cette constellation de problèmes doit être défini l'acte de la remémoration benjaminienne ?

2010 « Mais Kafka a trouvé la loi qui régit la sienne : au moins une fois, lorsqu'il est arrivé à adapter sa vitesse vertigineuse à un pas épique, qu'il avait sans doute cherché toute sa vie. Il a couché cette loi dans un texte qui est le plus accomplit de ses écrits, et pas seulement parce qu'il est une interprétation. », *Ibid.,* p. 453.

2011 *Ibid.*

2012 « Le retour en arrière est la direction de l'étude, qui transforme la vie en écriture. Son précepteur est ce Bucéphale, « le nouvel avocat », qui, débarrassé du puissant Alexandre – c'est-à-dire du conquérant qui fonce droit devant lui –, rebrousse chemin […]. », *Ibid.*, p. 452.

2013 « Fou pondéré et aide maladroit, Sancho Pança a envoyé son cavalier devant. Bucéphale, lui, a survécu au sien. Homme ou cheval, cela n'a plus guère d'importance, pourvu qu'on lui enlève son fardeau des épaules. », *Ibid.*, p. 453.

2014 « Grâce à une foule d'histoires de brigands et de romans de chevalerie lus pendant les nuits et les veillées, Sancho Pança, qui ne s'en est d'ailleurs jamais vanté, parvint si bien au cours des années à distraire de lui son démon – auquel il donna plus tard le nom de Don Quichotte – que celui-ci commit sans retenue les actes les plus fous, actes qui, faute d'un objet déterminé à l'avance qui aurait dû être précisément Sancho Pança, ne causaient toutefois du tord à personne. Mû peut-être par un certain sentiment de responsabilité, Sancho Pança, qui était un homme libre, suivit stoïquement Don Quichotte dans ses équipées, ce qui lui procura jusqu'à la fin un divertissement plein d'utilité et de grandeur. » [N.d.T. : KAFKA, Franz, *Œuvres complètes,* t. II, Claude David, Paris, Gallimard, Bibliothèque la pléiade, 1984, p. 541.]. », *Ibid.*, p. 453.

2015 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* , p. 134.

Transition

Les images du Petit Bossu

> Le Petit Bossu était donc souvent là. Seulement je ne l'ai jamais vu. C'était toujours lui seul qui me regardait. Et plus son regard était perçant, et moins je me voyais moi-même[2016].

Le souvenir d'enfant est ainsi que l'affirme Jean Lacoste « un fragment, un « torse » » dans lequel sont contenus le « monde », le « destin » et une « promesse utopique »[2017]. À travers cette triade se compose ce qui doit émerger dans la théorie de la remémoration benjaminienne, dont la forme de la mémoire qui s'y accorde est aussi inspirée de ses souvenirs d'enfance. Le rapport de l'enfant au monde, comme monde de correspondances, est analogue, chez Benjamin, à la volonté de construire un concept d'expérience qui fait place à la particularité de celle de l'enfance[2018]. Pour Lacoste les souvenir présents dans *Enfance berlinoise* se montrent déjà comme « le signe d'un arrêt messianique du devenir », raison pour laquelle Benjamin a été poussé à « sauver » dans ce recueil ses souvenirs[2019]. L'enfant devant ce personnage qui représente l'entièreté de la mémoire involontaire, le Petit Bossu, est tout autant perdu qu'accompagné. À travers tout ces arrêts messianiques que sont les souvenirs d'enfance de Benjamin, la figure principale qui s'affirme est celle de la mémoire involontaire. Figure face à laquelle l'enfant se perd et ne peut se voir lui-même. Ce n'est que l'adulte qui voit cet être fantastique comme le réservoir de tout les arrêts messianiques, et comme une apparition sans phénomène qu'est la mémoire et plus tard l'histoire. L'image de la finitude, celle de l'arrêt final est celle par laquelle Benjamin imagine l'ampleur de la mémoire involontaire. La mémoire involontaire se détache comme contenant une « vie tout entière » en images, qui défilent « devant les yeux des mourants »[2020]. Selon Benjamin, le Petit Bossu en possède « de nous tous », et considère par là la mémoire involontaire comme une mémoire collective, composée de toutes les vies tout entières, et de toutes les enfances.

> Elles défilent à toute allure comme ces pages des petits livres à la reliure serrée qui étaient jadis les précurseurs de nos cinématographes. Le pouce, en appuyant légèrement, avançait sur la tranche de ces petits livres.[2021]

Ces images réduites sont le lieu où se condensent les expériences, les souvenirs, et qui s'apparentent « aux précurseurs de nos cinématographes ». Des milliers d'images, une infinité d'instantanés figés, retraduisent le mouvement de l'existence. Mais à la différence de

---

2016 *Ibid.*

2017 « Chaque souvenir est un fragment, un « torse », puisqu'une histoire continue est une illusion, mais ce fragment, cristallisation instantanée dans le devenir de l'enfant, est ainsi un microcosme, une monade qui contient, en miniature, non seulement le destin tout entier de l'écrivain (lettre à propos de « Logias », *Briefe*, II, p. 589), mais aussi la promesse utopique d'un monde meilleur, heureux, « sauvé », un monde où l'homme, la nature et les choses, « libérés de la corvée d'être utiles », vivraient réconciliés, sans le péché de la domination. Un avenir utopique est donc enfoui dans le passé, et Benjamin veut retrouver cette « tradition des opprimés » qu'Ernst Bloch, si proche de Benjamin, à exploré dans *Héritage de ce temps.* », LACOSTE Jean, in BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Préface*, p. 12.

2018 « L'enfant entrevoit l'espace d'un éclair une « expérience » nouvelle, un nouveau rapport avec les choses et avec les êtres, avec la nature, qui est perdu avec la maîtrise qui vient de l'habitude. », *Ibid.,* p. 13.

2019 « Si Benjamin choisit de sauver, en 1933, ces incidents de son enfance berlinoise, ces fugitives initiations, comme on arrache un seul objet à un incendie, c'est peut-être parce que, pour citer une dernière fois les *Thèses*, ces instants critiques, ces « seuils », sont « le signe d'un arrêt messianique du devenir, autrement dit d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé ». », *Ibid.*

2020 « J'imagine que cette « vie tout entière » dont on raconte qu'elle passe devant les yeux des mourants, est composée d'images comme celles que le Petit Bossu a de nous tous. », BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 134.

2021 *Ibid.*

ce qui s'affirme dans la perte d'aura, ces images retraduisent l'expérience cultuelle de l'unique, de l'aura de l'habitude et à travers celles-ci l'homme doit pouvoir reconnaître sa propre démarche.

Quand l'enfance est finie, il ne reste que quelques images du Petit Bossu, de la même manière que cela semble se produire devant la terrible destinée de toute existence, face à la mort. Mais au sein de l'existence morcelée et disloquée de celui qui a perdu son expérience et sa mémoire, et qui se retrouve au monde jeté dans une absurdité kafkaïenne, ces images deviennent des objets rares dont il faut pour les ressaisir procéder à une archéologie de la mémoire de la modernité. Sauver les images du monde enfoui de l'enfance, comme sauver celles de l'histoire des peuples revient à sauver la mémoire de l'humanité.

> En effet, l'homme d'aujourd'hui vit dans son corps comme K. dans le village au pied du château ; il lui échappe, il lui est hostile. Il peut arriver que l'homme un matin se réveille et se retrouve transformé en vermine. Le pays étranger – son pays étranger – s'est emparé de lui.[2022]

Tout comme la totalité intégrale et indivisible de la mémoire volontaire bergsonienne, le côté fugace et indomptable de la mémoire involontaire des images proustiennes, ces images n'apparaissent qu'un bref instant, et « ne se distinguent pas les unes des autres »[2023]. Cependant cette mémoire garde tout en images[2024]. Ces images ne sont compréhensibles, lisibles, qu'à travers l'appareil inachevé qui ébauche « la théorique de la connaissance des *Passages* et des *Thèses* »[2025], et donc via des « images issues du dynamitage du continuum historique ». L'écharde messianique ainsi que le rendez-vous entre générations revêt le sens du sauvetage de l'humanité. Leur sauvetage est celui d'une lutte contre l'oubli, et un *retracer* une mémoire collective.

> Maintenant il en a terminé avec son travail. Pourtant sa voix qui rappelle la chanson du manchon dans la lampe à gaz me chuchote encore ces mots par-dessus le seuil du siècle :
>
> Ô mon enfant chéri, je t'en prie,
>
> Prie aussi pour le petit Bossu.[2026]

Le Petit Bossu est toujours là pour chaque génération. Il est là même après l'enfance, il suit Benjamin d'une *Enfance berlinoise* jusqu'au thèses *Sur le concept d'histoire*. Le Petit Bossu réapparaît sous une multiplicité de formes qui matérialisent autant d'aspects de cette mémoire involontaire dans le personnage du collectionneur, dans celui du chiffonnier, chez le poète choqué et déchu, et du nain, qui se cache à l'intérieur de la machine à fabriquer des images dialectiques.

Les matériaux des images se construisent peu à peu à partir d'une forme d'intériorité

2022 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 433.

2023 « Pendant quelques secondes alors apparaissent des images qui ne se distinguent presque pas les unes des autres. Le déroulement de ses images fugitives permettait de reconnaître le boxeur au travail et le nageur qui lutte avec ses vagues. Le Petit Bossu possède aussi des images de moi. », BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 134-135.

2024 « Le Petit Bossu - […] - est responsables des malheurs de l'enfant et des désastres qui l'entourent. Il ne l'a pas perçu, lorsqu'il le regardait. Pourtant le Petit Bossu à gardé les images de toute sa vie. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 88.

2025 « Ces images ne prennent leur sens qu'à partir des matériaux rassemblés pour la théorie de la connaissance des *Passages* et des « Thèses sur la philosophie de l'histoire ». L'historien matérialiste ne sauve du passé que des images issues du dynamitage du continuum historique. Il les sauve « à l'instant du péril ». Le sauvetage de l'enfance qu'effectue Benjamin prend un sens politique, à la lumière des développements des *Passages*, sur ce qui unit les générations entre elles (somme de rêves, d'oppressions, d'expériences, d'images), qu'il s'agit d'arracher à l'oubli et à la mort. », note de bas de page n° 201, in *Ibid.*

2026 BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Le Petit bossu,* p. 135.

qui pour Benjamin se montre de manière exemplaire dans celle qui est appréciable par le souvenir d'enfance. Ces souvenirs traduisent une forme particulière, qui est un composé d'imagination et d'expérience, un mélange de souhaits et de pressentiments. La curiosité et l'oubli animent une attention enfantine qui approche ses objets d'une manière qui ne les distingue pas clairement d'elle. Les objets de son imagination se mêlent avec ceux de son habitat, tout comme l'enfant ne se distingue pas de ce qui l'entoure.

À l'adulte apparaît un souvenir d'enfance qui lui rappelle une créature dont l'existence est celle d'un être hétaïrique, un Petit Bossu. Cet être fantastique qui voyage de génération en génération comme le personnage d'une chanson populaire, hante l'enfant qu'il voit grandir. Le Petit Bossu incarne peu à peu la mémoire de l'enfance, qui est comprise comme expérience de l'indiscernable dans laquelle le produit de la technique se mêle à celui archaïque des symboles. Pour l'adulte ce personnage porte un message, le message de la métamorphose et du passage, et à travers le Petit Bossu comme être de la vie déformée, la mémoire involontaire devient une mémoire de l'oubli.

Ce personnage dans sa version théologique se présente dans les *Thèses* comme le porteur d'un message, et son rôle se transforme. De barrer la route à l'avenir de l'enfant, il réapparaît en compagnie de l'ange, et semblent ouvrir, aux tenants du matérialisme historique une brèche vers le passé. Le nain devient l'utopie d'une mémoire involontaire retrouvée, il est l'expression de l'oubli mythique perdu et conscience de la valeur du produit culturel. Ce que le Petit Bossu garde se montre comme portant la marque du temps qui est pour l'enfant la transformation du monde à l'image de sa mesure changeante. Cette marque de transformation est ce qui pour l'adulte s'affirme comme prise de conscience politique permettant de faire émerger de cette mémoire de l'oubli des déterminations différentes à partir de ces mêmes éléments du souvenir.

L'intérieur ou les souterrains de la conscience

L'indiscernable qu'est la conscience de l'enfant réapparaît en conscience adulte, à travers l'image de celle liée à l'homme comme être générique. Du souvenir d'enfance au souvenir dialectisé par l'adulte, à la remémoration de l'historien, l'image de pensée s'affine peu à peu pour devenir une image dialectique. Les matériaux des images apparaissent comme ceux de l'enfant qui découvre le monde, de l'adulte qui s'affirme politiquement, et d'une tradition en crise qui cherche à se fonder. Benjamin tente dans cette dernière formulation du souvenir et de l'image une éducation à l'image, et donc il tente de caractériser ce qui nous conditionne et qui conditionne le récit historique. Dans ces conditions l'habitat et l'intérieur deviennent des dimensions dialectiques qui réfléchissent à l'intérieur de l'existence humaine, de la même manière que l'existence est projeté en elles. Le rêve, l'enfance et le ressouvenir ouvrent le pas à l'historien à travers une généalogie des figures de l'habitat et de l'habiter, de l'enfance à l'âge adulte, pour définir un concept d'histoire qui puisse s'appliquer à une tradition en crise, et donc à une crise de la transmission. L'enfance se montre alors comme un moment dans lequel l'existence se trouve à un état d'indistinction qui montre des formes proches d'un état hétaïrique.

L'enfant est proche d'un personnage imaginaire qui lui ressemble, le Petit Bossu. Cet être montre non seulement la manière dont l'enfant ne se distingue pas encore de son monde, mais retraduit la forme et le contenu de son expérience, qui est une expérience auratique de l'habitude. La mémoire involontaire est cette chose même, elle est le réservoir total de ce qui,

contradictoirement, dans l'habitude se montre comme un lointain familier. Pour l'enfant ce monde est celui de l'indiscernable, mémoire, expérience et imagination forment pour lui un tout. L'adulte remémore cet être qui semble terroriser l'enfant, qui à travers lui ne fait que pressentir ce qui pour l'adulte est le signe de quelque chose d'autre mais que l'enfant remarque sans pour autant réussir à comprendre.

Le souvenir d'enfance ouvre sur un espace dans lequel ce qui est nouveau est saisi par l'enfant avec sa dimension symbolique, et intégrés par là même à l'espace des images qui composent celles de l'histoire. L'enfance apparaît alors comme un moment fondateur à analyser car elle contient les prémices de ce qu'un siècle intègre comme espace mythique et symbolique. Pour Benjamin il est alors essentiel de saisir l'image de l'enfance d'un siècle pour comprendre en même temps ces significations historiques. Il prend exemple d'une photographie de Kafka enfant qui témoigne d'un tristesse qui teint les couleurs de l'époque et caractérisent tout autant l'œuvre de l'écrivain que le siècle auquel elle se rapporte.

C'est alors l'absurde et la tristesse d'une crise générationnelle qui se traduit par une crise de la tradition et de la transmission. Ce que l'œuvre traduit comme code archaïque perdu, est analogue à une loi terrestre qui ne permet pas des remises en causes. Benjamin, à travers son analyse de l'oubli et de la mémoire chez Kafka, arrive jusqu'à mettre en question les fondements mêmes de la loi.

Le bossu kafkaïen devient l'archétype de la destruction et la figure de la mémoire de l'oubli. La métamorphose du monde, pour l'enfant qui grandit, est vécue comme un effondrement, qui plus tard pour l'adulte se traduit en un écroulement plus vaste. Si ce qui pour l'enfant est vécu comme un obscur pressentiment, pour l'adulte celui-ci est vécu avec certitude, et devient catastrophe. L'expérience du seuil devient le propre d'une mémoire dont il faut retracer les marques pour saisir les traces de la catastrophe d'un monde. La catastrophe a dans ce contexte deux significations majeures, celle d'une réalité qui est touchée et détruite continuellement par le temps, mais aussi celle d'un monde qui n'est que transformation et destruction, faisant ressortir une actualité dans laquelle rien ne s'inscrit.

La question de la présence d'esprit se traduit alors comme une mémoire qui tente de saisir et d'inscrire quelque chose dans cette destruction continuelle du temps par le temps. Il s'agit à partir du souvenir retrouvé, remémoré, de lire et traduire une dimension historique qui permet de comprendre les signes de l'effondrement intérieur de l'enfance, et de transposer cette expérience de l'histoire en définissant une mémoire involontaire pour une humanité à retrouver. La question de l'affirmation d'une mémoire pour l'histoire devient une question liée à la remémoration et à l'oubli, une question dialectique qui évalue une histoire de la transmission et de la réception, et une tentative pour comprendre la crise de la représentation comme liée à une crise de la transmission. La figure de l'ange des *Thèses*, à travers celle attribuée au nain via le Petit Bossu, devient celle d'un messager, dont la missive est de porter le souvenir qui sauve. Ce souvenir est celui des origines de l'effondrement, de l'origine de la catastrophe, et permet de comprendre les métamorphoses du monde.

Il n'est pas question d'une promesse mythique de salut, mais d'une tentative pour définir la valeur du souvenir et du temps qu'il présente à partir du souhait comme accomplissement et non pas comme distance infinie et infranchissable. Le souvenir devient affirmation des souhaits, et l'expérience accomplissement et construction. La présence d'esprit devient projet d’accomplissement et l'écoulement perpétuel et destructif du temps, arrêt. L'oubli est alors aussi important que le souvenir, et saisir les zones d'ombre qui fondent des rapports non questionnés au monde est alors essentiel pour saisir ce qui est. L'oubli kafkaïen comme

analogue à une loi qui n'est jamais explicitement formulée fait pour Benjamin ressortir les fondements mêmes de la tradition comme devant nécessairement se poser comme un questionnement. Les valeurs qui permettent la réception et la transmission d'une tradition ne peuvent être doctrinaires mais doivent être toujours réévalués et réinterprétés.

3. Terminus

La figure du collectionneur et la question du sauvetage ouvrent sur un questionnement sur l'élucidation de la définition de l'image dialectique comme révolution copernicienne de l'objet historique et comme nourrissant une mémoire involontaire de l'humanité délivrée. Les contours de l'image dialectique ainsi qu'elle apparaît ébauchée dans les quelques *Paralipomènes et variantes* aux thèses *Sur le concept d'histoire,* ainsi que dans les *Thèses* et *Le livre des Passages* formulent un concept d'histoire à partir de l'acte de remémoration. Cette approche repose sur une redéfinition de l'héritage culturel comme celui d'une mémoire collective. La problématique sous-jacente à cette définition de l'image dialectique est reliée à la question de la perspective historique, comme insertion et construction au sein de ce qui devait se constituer, en tant que théorie de l'histoire, comme récit et interprétation. L'expérience du présent de l'historien, comme Maintenant de la connaissabilité, s'exprime pour Benjamin comme un arrêt du devenir. Ce qui fait de l'expérience une expérience dialectique semble s'affirmer à travers l*'effort* d'une pensée qui tente d'inscrire quelque chose dans le devenir. Il s'agit alors d'un renversement dialectique, qui fait émerger l'expérience du présent comme s'affirmant dans l'acte de la remémoration.

À travers la remémoration baudelairienne et proustienne Benjamin interprète le devenir comme appartenant au domaine d'une nature qui s'exprime comme pur passage, et la pensée en tant que dimension de l'arrêt dialectique, interprétation politique, est alors apparentée, et à l'imaginaire et à l'expérience. Il s'agit de produire des valeurs par lesquelles peut être mesurée la catastrophe de la modernité. Mais si les images sont ce par quoi un arrêt est possible dans le devenir, écrire l'histoire à travers des images signifie produire des arrêts dans le devenir. Il n'y a pas de perspective historique qui soit naturelle, elle est le produit d'une interprétation qui s'effectue à l'aide de la pensée dialectique et de l'imagination. Pour Benjamin le sens des événements n'est jamais donné d'avance, étant le produit d'une construction. Seule la « présence d'esprit » peut faire advenir cette production de sens, et ainsi que l'affirme aussi Jean Lacoste, elle peut « transformer une menace urgente en présage favorable »[2027].

Ainsi nous arrivons, en vue de définir la portée critique de l'image dialectique, par le biais du parcours, qui traverse quelques cahiers du *Livre des Passages,* et sillonne la critique benjaminienne de Baudelaire et de Proust dans *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, à la question, au sein des *Thèses Sur le concept d'histoire*, de

2027 « Rien n'est donné d'avance. Le résultat, au sens que Hegel et les marxistes donnaient à ce terme, n'est jamais présent et lisible dans les prémisses. Il n'est jamais le fruit d'une évolution déchiffrable et prévisible. L'histoire, l'avenir d'une société comme le devenir de l'individu, n'a pas un sens nécessaire. Le sens de l'histoire, l'issue d'une évolution, pas exemple celle de la crise de Weimar et de la montée du fascisme, ne naît qu'après coup, dans le regard rétrospectif qu'on pourra porter sur les ruines laissées par le temps. Rien n'est joué. Il n'y a pas de raison pour que la crise se termine, la seule limite assignable, au-delà de laquelle un être peut aller, c'est, selon la forte expression de « Panorama impérial », l'anéantissement. Seule reste possible une sorte de prémonition, ou plus exactement une présence d'esprit assez sensible pour transformer une menace urgente en présage favorable. », LACOSTE Jean, in BENJAMIN Walter, *Sens Unique, précédé de Une enfance berlinoise, Préface,* p. 17.

comprendre à quoi correspond la mémoire involontaire d'une « humanité délivrée »[2028]. Cette question est abordée tout en nous demandant si le « renversement dialectique »[2029] dont il est question dans les *Passages*, s'applique à la réfutation de l'idée d'une progressivité nécessaire dans le devenir historique, dans le but d'inclure l'idée d'un passé comme totalité en tant que complétude, et comme celui d'une « humanité délivrée »[2030] à construire.

L'image dialectique, en tant que projet politique, dévoile peu à peu sa finalité comme affirmation d'une *humanité* dont le récit historique, et donc plus largement, son concept d'histoire doivent être délivrés du mythe. Il s'agit d'inclure dans la construction qu'est l'objet historique la double dimension du connaître. Dans d'autres termes, il est question d'éclaircir donc autant ce qui est connu et de ce qui connaît. Nous nous demandons alors comment est redéfini l'objet historique par l'acte de remémoration, c'est-à-dire en quoi la remémoration s'inscrit en tant que révolution copernicienne de l'objet historique, comme un renversement temporel des rapports entre l'Autrefois et le Maintenant ?

Il s'agit d'analyser comment l'acte de remémoration, et ce qui appartient à la préhistoire se lient pour permettre de constituer l'objet historique et donner sens ou concept d'histoire. Si le réveil s'affirme réellement comme un processus graduel, individuel et collectif, alors la manière par laquelle l'acte interprétatif s'inscrit dans la constitution de l'objet historique est aussi à éclaircir. Ainsi si l'arrêt s'avère être une nécessité face à la terreur et à l'impuissance qu'inflige la continuité mythique et archaïque comme approfondissement toujours plus profond de la catastrophe, comment l'idée d'une nécessité historique dans l'idée de catastrophe peut-elle être contrée par la dialectique à l'arrêt ? Nous savons que l'interprétation de ce qui constitue une histoire depuis le point de vue du matérialisme historique, selon Benjamin, s'exprime autant par ce qui revient au sauvetage qu'à la dimension de la rédemption. De quelle façon le matérialisme historique, en tant que forme de sauvetage historique, s'effectue-t-il comme forme de rédemption et de salut retrouvé de l'humanité ?

A. Le sauvetage et le collectionneur

a. 1. Le collectionneur

Dans les *Passages*, inachevée, l'on retrouve la figure du collectionneur, c'est avec lui que nous revenons aux deux derniers thèmes de ce travail de recherche. Cette figure permet d'un côté de centrer la question méthodologique de ce qui s'ébauche, chez Benjamin, comme une théorie de la connaissance et de l'interprétation historique, et d'un autre le collectionneur nous introduit à la question de la méthodologie de recherche et de construction des matériaux, les pièces, ainsi que l'ensemble de celles-ci, les collections, qui composent les images de la recherche historique.

D'une manière plus vaste ces deux axes posent la question de la spécificité, chez Benjamin, des rapports entre sujet et objet. Il s'agit d'un questionnement qui repose sur les rapport entre une subjectivité, qui construit son objet, comme remise en question de quelques postulats kantiens de l'esthétique transcendantale. Dans la préface *épistémo-critique* Benjamin affirme

2028 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* p. 445.
2029 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 2]*, p. 405.
2030 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 445.

la spécificité de sa conception de l'idée. Cette dernière est un questionnement qui se place au centre de la dynamique même d'une théorie critique de la connaissance. Dans le questionnement qui s'associe à la figure du collectionneur survient encore la question des liens entre un sujet et un objet de la connaissance ainsi que le statut de la connaissance qu'il permet d'atteindre. À partir de quelles valeurs le collectionneur collectionne-t-il, et que sont les objets qui composent les collections ?

a. 1. 1. Un désordre productif

> La collection est un phénomène originaire <*Urphänomen*> de l'étude : l'étudiant collectionne du savoir.[2031]

L'acte de collectionner est apparenté à l'acte de remémoration. La collection comme « « phénomène originaire » de l'étude » nous rappelle quelque peu l'étudiant kafkaïen, qui fait partie de cette « famille de créatures qui à leur manière prennent compte de la brièveté de la vie »[2032]. De quelle manière le collectionneur s'accorde-t-il avec la figure de l'aide kafkaïen ? L'étudiant chez Kafka est tout autant un « porte-parole »[2033] que celui qui *veille*[2034]. Pour Benjamin ces qualités se rapportent à ce qui est identifié, chez Kafka, comme les « masques » à travers lesquels « s'exercent [...] les grandes règles de l'ascèse »[2035]. Cependant l'étudiant kafkaïen est loin de saisir ce qu'il « cherche », ce pourquoi il collectionne, et se « penche » sur ces livres[2036]. Il porte sur lui son savoir, et sur son dos pousse une bosse, qui est la marque de sa mémoire de collectionneur, où il amasse sa collection de pièces. Pour Benjamin la collection relève d'un art et doit avoir un « aspect physiologique », collectionner est compris comme un « comportement »[2037]. La collection est entendue, par Benjamin, comme un *phénomène originaire* de l'étude, et ce qui permet de le saisir comme tel sont l'anecdote et la proximité. À travers le rôle du collectionneur l'on peut entrevoir l'horizon vers lequel Benjamin tente d'amener la fonction de l'image au sein d'une théorie de la connaissance historique.

Pour Benjamin ce qui caractérise le travail du collectionneur est une « sorte de désordre productif »[2038]. Ce désordre est semblable au « désordre » fructueux qui régit la

2031 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H, 4, 3]*, p. 228.
2032 BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Franz Kafka, pour le dixième anniversaire de sa mort (1934)*, p. 447.
2033 *Ibid.*, p. 448.
2034 « Les étudiants veillent, et la principale vertu de leurs études est peut-être de les tenir éveillés. », *Ibid.*
2035 « L'artiste de la faim jeune, le portier se tait et les étudiants veillent. C'est sous de tels masques que s'exercent chez Kafka les grandes règles de l'ascèse. », *Ibid.*
2036 « Mais les membres de la trouve d'Oklahoma jouent leur propre vie, leur vie d'avant. Ce pourquoi il s'agit d'un théâtre « de la nature ». Ses comédiens sont sauvés. Ce n'est pas encore le cas de l'étudiant que Karl, la nuit, sur son balcon, regarde en silence « lire son livre, tourner les pages, saisir parfois, à la vitesse de l'éclair, un autre ouvrage dans lequel il [cherche] quelque chose, et prendre des notes dans un cahier sur lequel il se [penche] d'une façon surprenante. », [N.D.T. Kafka, Franz, *Œuvres complètes, L'Amérique, trad. Cl. David, M. Robert et A. Vialatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p.* t. I., p. 212]. », *Ibid.,* p. 450.
2037 « L'aspect physiologique de la collection <*Sammeln*> est important. Ne pas oublier dans l'analyse de ce comportement que la collection acquiert une fonction biologique évidente avec la construction du nid chez les oiseaux. Le *Trattato sull'architettura* de Vasari y ferait allusion. Pavlov aussi se serait intéressé à la collection. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 4, 1]*, p. 227.
2038 « Une sorte de désordre productif est le canon de la « mémoire involontaire », comme aussi du collectionneur. « Et ma vie était déjà assez longue pour qu'à plus d'un des êtres qu'elle m'offrait je trouvasse dans des régions opposées de mes souvenirs un autre être pour le compléter … Ainsi un amateur d'art à qui on montre le volet d'un retable, se rappelle dans quelle église, dans quel musée, dans quelle collection particulière, les autres sont dispersés (de même qu'en suivant les catalogues des ventes ou en fréquentant les antiquaires, il finit par trouver l'objet jumeau de celui qu'il possède et qui fait avec lui la paire, il peut reconstituer dans sa tête la prédelle, l'autel tout entier). » [Marcel Proust, *Le temps retrouvé* , Paris, III, p. 972 sq.] La « mémoire volontaire », au contraire, est un fichier qui donne à l'objet un numéro d'ordre derrière lequel il

dynamique de la « mémoire involontaire », réunissant par une cinématique partagée l'action du collectionneur et la forme de cette mémoire. Leur proximité est évoquée, par Benjamin, à travers quelques exemples retrouvés chez Proust. Pour ce dernier c'est à partir la catégorie de la *complétude* que les fragments de mémoire semblent se retrouver entre eux. La complétude s'affirme comme un achèvement créateur qui augmente, parachève et permet de parfaire le lien entre les souvenirs au cours de la remémoration. Les souvenirs, en tant que pièces pour le collectionneur, sont comparés, par Proust, à la manière dont l'« amateur d'art » retrouve les différentes pièces appartenant à une collection. La mémoire involontaire semble alors fonctionner comme un paysage de l'accumulation dans lequel se cumulent des objets rangés et classifiés par détails et dont l'amateur d'art possède le souvenir. L'amateur d'art peut ainsi à simple vue repérer un objet à partir d'un *élément* lui appartenant, connaître le lieu géographique où il se trouve ou auquel il appartient, à quel objet plus grand il correspond, et de quelle « collection particulière » il dépend. L'amateur d'art possède une mémoire capable de déceler des objets à travers leurs particularités, et donc une mémoire qui fonctionne à partir de détails et de totalités comme complétude de détails.

Ces éléments, que sont les objets pour le collectionneur, ou encore les souvenirs de la remémoration, se trouvent souvent dispersés, car la mémoire involontaire est une dispersion. C'est par le travail de classification du collectionneur que cette dispersion est agencée en collections. Le collectionneur cherche et ordonne, il fouille dans cette mémoire d'objets dispersés à l'aide de catégories plastiques. La mémoire de l'amateur d'art ou celle du collectionneur se construit comme une forêt de détails. Les catégories capables de regrouper ces arborescences à détails qu'est le monde des objets dispersés sont des catégories ouvertes, souples et changeantes, car elles semblent pouvoir se transformer au fur et à mesure des différentes trouvailles.

Le pendant de cette mémoire est la « mémoire volontaire », elle range au contraire les objets selon un ordre différent[2039]. Il leur donne un « numéro d'ordre », un chiffre, à travers lequel le détail, qui n'a pas beaucoup d'importance, « disparaît ». La mémoire du collectionneur s'énonce comme un désordre productif fait de détails, dont les catégories échappent au simple ordre chronologique. Les catégories qui rangent la collection semblent émaner du mouvement de redéfinition permanent qui naît de l'idée d'un *achèvement* de la collection, qui repose sur l'idée de *complétude*. L'idée de complétude se définit à partir de la nouveauté qui apparaît dans le lien des souvenirs entre eux, de la même manière que des éléments de la collection entre eux figurent quelque chose qui transforme et la collection et le rapport à l'objet. Ce qui semble rendre possible l'invention de catégories qui donnent lieu à une classification, c'est leur rangement et organisation définies comme appartenant et aux liens entre objets, et aux caractéristiques des objets en tant que tels. Les particularités des objets définissent l'ampleur des catégories, et permettent ensuite de ranger ces éléments dans des collections.

a. 1. 2. Vers une recherche de la proximité historique

Benjamin affirme que le collectionneur examine les choses à travers une perception qui les comprend comme « dissous dans un flux perpétuel comme le réel dans le rêve »[2040]. Chaque trouvaille modifie l'entièreté de la collection, modifiant du même coup la

disparaît. « Nous y étions. » (« J'ai vécu une expérience. ») Il reste à étudier la nature de la relation entre la dispersion des accessoires allégoriques (de l'œuvre fragmentaire) et de ce désordre créateur. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 5, 1]*, p. 229.

2039 *Ibid.*

signification de chacune des pièces qui la composent. Pour expliciter la forme métamorphique de la collection, Benjamin emprunte la conception de la Durée bergsonienne de *Matière et Mémoire*. Dans cette œuvre l'expérience ressort non pas comme étant déterminée par des catégories transcendantale *a priori* du temps et de l'espace, mais « la perception » est définie comme « une fonction du temps ». Est-ce dire que la perception est comprise comme participant au temps ? Est-ce que la Durée, en tant que transformation qualitative, devient en quelque sorte une forme légiférante pour la perception ?

La mémoire du collectionneur semble s'affirmer comme une mémoire qui dure. Pour une mémoire qui dure chaque instant transforme l'entièreté de la totalité temporelle, dans laquelle cet instant de temps se produit et s'inscrit, de manière qualitative. De la même manière chaque nouvel objet pour une collection semble métamorphoser l'entièreté de la valeur de la collection et de l'objet. Pour Benjamin, à la perception du collectionneur comme fonction du temps des objets, et à sa mémoire comme mémoire involontaire en tant que « désordre productif »[2041], s'ajoute la dimension de l' « ambiguïté » du « fétichisme de la marchandise »[2042].

Le collectionneur s'attache à étudier « l'ambivalence des phénomènes » de la société de la marchandise. Il inclut, dans les principes qui dirigent la recherche des collections, la valeur de « l'ivresse pour la perception » et la valeur de « la fiction pour la pensée » inhérente au phénomène du fétichisme. Comment la temporalité de l'objet détermine-t-elle la perception, et comment est déterminé l'objet quand il comporte comme caractère principal le fait d'être devenu un chiffre évidé de significations autres que la valeur d'échange ?

Le collectionneur d'images

Pour Benjamin les collectionneurs sont entre autres : les « [a]nimaux (oiseaux, fourmis), [les] enfants et [les] vieillards »[2043]. Le « motif » le plus intime et « caché » des collectionneur est d'être celui qui « accepte d'engager le combat contre la dispersion *<Zerstreuung>* »[2044]. Ce qui signifie que le geste inaugural de la collection pour le collectionneur, est d'une manière semblable au mélancolique baroque, de concevoir son environnement comme un univers fragmentaire et disloqué dans lequel il n'y a que dispersion, ou atomisation d'éléments. Le collectionneur cherche donc un ordre à l'intérieur

2040 « À la fin de *Matière et Mémoire* Bergson développe l'idée selon laquelle la perception serait une fonction du temps. Si nous vivons, peut-on dire, selon un autre système, plus serein, il n'y aurait plus rien de « permanent » pour nous ; tout adviendrait sous nos yeux, tout viendrait nous frapper. Mais c'est précisément ce qui se passe dans le rêve. Et pour comprendre les passages à fond, nous les enfouissons dans la plus profonde couche de rêve, nous en parlons comme s'ils étaient venus nous frapper. Un collectionneur considère les choses d'une façon tout à fait semblable. Les choses viennent frapper le grand collectionneur. La quête et la découverte d'une nouvelle pièce, les modifications qu'elle produit dans toutes les autres, tout cela fait que les objets de sa collection se présentent à lui dissous dans un flux perpétuel comme le réel dans le rêve. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [F°, 34]*, p. 838.

2041 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 5, 1]*, p. 229.

2042 « Marx a montré dans son chapitre sur le fétichisme de la marchandise à quel point le monde économique du capitalisme parait ambigu – une ambiguïté qui est considérablement accrue par l'intensification de la gestion capitaliste. Cela est très nettement perceptible, par exemple, dans les machines qui accroissent l'exploitation au lieu d'alléger le sort des hommes. Ne faut-il pas voir là, d'une manière générale, une corrélation avec l'ambivalence des phénomènes avec lesquels nous avons à faire au XIXe siècle ? Une signification jusqu'à présent inconnue de l'ivresse pour la perception, de la fiction pour la pensée ? », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 3, 5]*, p. 412.

2043 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 4a, 2]*, p. 229.

2044 « Le motif le plus caché de celui qui collectionne pourrait peut-être se circonscrire ainsi : il accepte d'engager le combat contre la dispersion *<Zerstreuung>*. Le grand collectionneur, tout à fait à l'origine, est touché par la confusion et l'éparpillement des choses dans le monde. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 4a, 1]*, p. 228.

de « la confusion et l'éparpillement » que signifie pour lui cet univers émietté qu'est celui de la dispersion d'objets.

Cependant Benjamin distingue le collectionneur de l'allégoricien baroque, même si c'est le « même spectacle » de ruines qui les anime et anime leurs recherches respectives[2045]. L'allégoricien détache les éléments de « leur contexte » et se fie uniquement à sa « pénétration pour élucider leur signification », alors que pour le collectionneur ce sont les « propriétés » des objets qui déterminent leur significations. « Le collectionneur, au contraire, réunit les choses qui vont ensemble ; il parvient ainsi à fournir des renseignements sur les choses grâce à leur affinités ou succession dans le temps »[2046]. Il tente de saisir en eux une dimension historique, et généalogique, ce qui fait que leur succession n'est pas présentée uniquement de manière chronologique.

Si pour le collectionneur son œuvre peut un jour aspirer à la *complétude*, qui est la forme fondamentale de la collection, pour l'allégoricien ce ne sera jamais le cas[2047]. L'accumulation allégorique repose essentiellement sur une forme d'incomplétude et d'inachèvement. Néanmoins la collection du collectionneur est aussi en lien avec une forme d'incomplétude fragmentaire. Cette dernière existe tant que le collectionneur n'a pas trouvé l'objet, « la seule pièce » manquante qui achève la collection en la complétant. L'allégoricien de son côté, commence et finit l'accumulation de fragments dans l'inachèvement. Le fragment pour l'allégoricien est depuis ses origines un réservoir infini de significations, et rien ne peut combler l'infini qui s'ouvre à chaque fois à travers chaque objet de sa méditation, la ruine est toujours ruine. Cependant ces deux figures, collectionneur et allégoricien, sont étroitement liées, car même s'ils fonctionnent à l'opposé dans l'exercice qui consiste à élucider l'ordre des choses, leur études se complètent et même se confondent[2048].

a. 1. 3. L'instinct du collectionneur

Ce qui guide la recherche du collectionneur, ou encore l'instinct du collectionneur, est son « toucher », et non pas « la perception visuelle »[2049]. Le collectionneur ne fait pas un inventaire, car la collection se veut être un « rapport tactile » au passé[2050]. Le collectionneur se rapporte au passé à travers la mesure de ce qui le lie et le sépare de celui-ci. Il collectionne l'héritage culturel comme des pièces de la collection de ce qui conditionne son présent. Ce qui détermine la *visibilité* dans la collection est une clarté qui est de l'ordre du toucher, car la

2045 « C'est ce même spectacle qui a tant occupé les hommes de l'âge baroque ; on ne peut, en particulier, expliquer l'image du monde de l'allégoricien sans le bouleversement passionnel que provoque ce spectacle. L'allégoricien forme pour ainsi dire le pôle opposé du collectionneur. Il a renoncé à élucider les choses par la voie d'une étude de leurs propriétés et leurs affinités. Il les détache de leur contexte et se fie dès le début à sa pénétration pour élucider leur signification. », *Ibid.*

2046 *Ibid.*

2047 « En ce qui concerne le collectionneur, sa collection n'est jamais complète ; lui manque-t-il un seule pièce <*Stück*>, et tout ce qu'il a recueilli n'est qu'une œuvre fragmentaire <*Stuckwerk*>, ce que sont depuis le début les choses pour l'allégorie. Pour l'allégoricien, d'autre part, les choses ne représentent que les rubriques d'un dictionnaire secret qui révélera leur signification à l'initié. Il n'aura donc jamais accumulé assez de choses, car une chose peut d'autant moins suppléer l'autre qu'aucune espèce de réflexion ne permet de prévoir la signification que la pénétration peut revendiquer pour chacune d'elles. », *Ibid*., p. 229.

2048 « Mais un allégoricien ne se cache pas moins dans chaque collectionneur, et un collectionneur dans chaque allégoricien – et cela est plus important que toutes les différences qu'il peut y avoir entre eux. », *Ibid.,* p. 228-229.

2049 « La possession et l'avoir sont liés au toucher et s'opposent dans une certaine mesure à la perception visuelle. Les collectionneurs sont des êtres qui ont l'instinct du toucher. Du reste, la suprématie du visuel qui caractérise le siècle précédent a pris fin récemment, lorsqu'on s'est détourné du naturalisme. Flâneur. Le flâneur visuel, le collectionneur tactile. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 2, 5]*, p. 224.

2050 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [C°, 5]*, p. 829.

collection permet d'approcher le passé. Pour ce faire le collectionneur actualise les « représentations archaïques latentes de la propriété » dans les choses, en vue de les rendre manifestes pour pouvoir les manier[2051]. Benjamin se demande au sujet des représentations archaïques latentes de la propriété si elles peuvent, dans une certaine mesure, être en relation avec l'institution du « tabou » dans les société primitives.

Il s'agit de l'institution du tabou comme réapparaissant plus tard, au sein du rapport de propriété induit par la marchandise, et donc sous une forme différente dans la société moderne. La dynamique de la valeur archaïque et « primitive de la propriété » s'énonce, pour Benjamin, comme une transformation de la valeur de l'objet en tant qu'appropriation, ou encore comme une forme de communion entre l'objet et celui qui le possède le sujet. Cette transformation archaïque de la valeur de l'objet s'accomplit, en vue de « s'approprier un objet », et de faire rentrer l'objet dans la sphère du sujet comme l'un de ses attributs. L'objet qui est possédé est à travers cette appropriation rendu pour ceux qui ne le possèdent pas « sacré et redoutable ». Cette saisie de l'objet s'affirme comme liant l'objet à un « soi-même », et donc l'objet se transforme et s'affirme comme se joignant à une subjectivité. L'objet apparaît alors dans ce rapport d'appropriation comme élargissant la personne qui le possède, celui qui devient propriétaire possède les propriétés de l'objet comme les siennes, l'objet étant un accroissent de la personne, et aussi une nouvelle manifestation de celle-ci, un extension de celle-ci.

Le rapport de « tabouage » de la « propriété » au sein de la modernité réapparaît, pour le collectionneur, comme l'actualisation du même rapport sacralisant à l'objet, mais à travers les caractéristiques de la valeur de la marchandise pour l'objet et le sujet de cette appropriation. De quelle manière, au cours de la modernité se produit le rapport de tabouage ? Comment l'objet porteur d'une valeur d'échange peut-il encore se joindre et accroître le domaine d'une subjectivité ? À la dernière des question Benjamin répond partiellement par le genre d'attitude dont la « propriété privée » tend à guider et à habituer les comportements. Le collectionneur est attentif aux comportements qui tendent à se mettre en place par ceux qui possèdent les objets[2052].

Pour le collectionneur ce qu'il s'agit d'interroger et réévaluer c'est le *rapport* à l'objet en tant que devenu approprié et aussi propriété, et par là même, dans son rapport fétichiste, comme possédant en retour le sujet de la possession. À travers ce rapport, entre appropriation et propriété, au sein de l'objet devenu marchandise, il est question d'évaluer la manière dont l'objet « existe » quand il est compris comme « *capital* ». Pour Benjamin il s'agit de alors construire une méthodologie critique d'évaluation capable de saisir le rapport entre une subjectivité et un objet devenu marchandise. Par ses collections, le collectionneur critique cherche à transformer le rapport marchand avec l'objet en un rapport de proximité critique.

2051 « Le collectionneur actualise des représentations archaïques latentes de la propriété. Celles-ci pourraient, de fait, être en relation avec le tabou, comme l'indique la remarque suivante : « Il … est … sûr que le tabou est la forme primitive de la propriété. D'abord émotivement et 'sincèrement', puis comme procédé courant et légal, le tabouage constituait un titre. S'approprier un objet, c'est le rendre sacré et redoutable pour tout autre que soi, le rendre 'participant' à soi-même. », N. Gutermann et H. Lefebvre, *La conscience mystifiée* <Paris 1936>, p. 228., in BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 3a, 6]*, p. 227.

2052 « En partant de cette formule de Marx, présenter le type *positif* à l'opposé du collectionneur, et qui en représente en même temps l'achèvement, dans la mesure où il libère effectivement les choses de la servitude d'être utiles : « La propriété privée nous a rendus si sots et si bornés qu'un objet n'est *nôtre* que lorsque nous l'avons, qu'il existe donc pour nous comme capital ou qu'il est … *utilisé* par nous. » Karl Marx, *Der historische Matérialismus. Die Frrühscriftent, éd Landshut et Mayer, Leipzig <1932>, I, p. 299* (*Nationalökonomie une Philosophie*), BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 3a, 1]*, p. 226-227.

Le collectionneur tente alors d'interroger la notion d'utilité liée à la figure de la possession de la propriété privée. Il s'agit d'interroger le rapport aliénant de propriété privée par rapport à ce que « le sens de l'avoir » engendre dans « les sens physiques et intellectuels »[2053]. Le collectionneur cherche alors une forme de présentation, qui est celle de la collection, qui en libérant les choses d'être utiles, dans le sens qui leur inflige la propriété comme chiffre, cherche à les comprendre historiquement comme un réservoir de sens, et deviennent une forme par laquelle prennent place la transmission et l'actualisation de traditions.

a. 2. La révolte des anecdotes

Je ne puis me rapporter humainement à la chose que si la chose se rapporte humainement à l'homme.[2054]

Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie.[2055]

Benjamin redouble le questionnement matérialiste entre l'homme et sa nature, par l'idée d'une méthode critique de présentation des choses à travers l'idée de proximité. Il recherche une méthode par laquelle la représentation historique des faits et des choses qui peuplent l'univers humain peuvent apparaître de manière critique par une construction historique de l'objet. Benjamin affirme que cette construction doit être une présentation des objets « dans notre espace »[2056]. La circonscription historique de l'objet doit pouvoir s'intégrer à une interprétation dont le point de départ est une présentation de ces objets dans « notre vie ».

Le collectionneur rassemble des éléments à travers la manière dont ils se montrent dans son propre espace qui est un espace hors utilité. Il se représente et étudie ces éléments, par la manière dont ces éléments et leurs particularités, dans son espace à lui, modifient la collecte et à son tour modifient la représentation de son espace. Pour Benjamin la méthode de la proximité ressort aussi par le rôle que jouent historiquement les « anecdotes »[2057]. L'anecdote, de la même manière que la collection, à travers la proximité ou des affinités qu'elle permet de faire apparaître, se différencie de ce qui s'exprime à travers une conception de l'expérience physique. Par conception de l'expérience « physique » on entend la conception de l'expérience présentée par la théorie kantienne de l'expérience, alors que l'« anecdote » permet de présenter des relations et déterminations différentes entre l'objet et le sujet, entre l'expérience et l'entendement. Benjamin affirme qu'à travers une perspective physique, ce qui ressort comme déterminations possibles des « époques », des « courants » et

2053 « Des passages de Marx tirés de *Nationalökonomie une Philosophie* : […] À la place de tous les sens physiques et intellectuels est … apparue la simple aliénation de tous ces sens, le sens de l'avoir. », Cit. par Hugo Fischer, *Karl Marx und sein Verhältnis zu Staat und Wirtschaft,* Iéna 1932, p. 64. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 3a, 7]*, p. 227.

2054 « [Karl Marx, Der *historische Materialismus*, Leipzig, I, p. 300]. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 3a, 3]*, p. 227.

2055 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 2, 3]*, p. 224.

2056 « La vraie méthode pour se rendre les choses présentes consiste à se les représenter dans notre espace (et non à nous représenter dans le leur). (C'est comme cela que fait le collectionneur, et l'anecdote). Les choses, ainsi représentées, n'admettent pas la construction médiatrice des « vastes contextes ». Il en va de même, en vérité, avec la contemplation de grandes choses du passé comme la cathédrale de Chartres, ou le temple de Paestum, quand elle est couronnée de succès : elle consiste à les accueillir dans notre espace. Ce n'est pas nous qui entrons en elles, ce sont elles qui entrent dans notre vie. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 2, 3]*, p. 223.

2057 « Révolte des anecdotes. Les époques, les courants, les cultures, les mouvements ne concernent la physique que d'une seule et même façon, qui demeure toujours identique. Il n'y a pas eu de période qui ne se soit « sentie » moderne, au sens le plus excentrique du terme, et n'ait pas eu le sentiment de se trouver au bord d'un abyme. Une conscience désespérément lucide de la « crise » décisive est chronique dans l'humanité. Chaque époque se sent condamnée à être moderne. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [I°, 1]*, p. 843.

des « cultures », ne communique qu'une infime partie de ces phénomènes, ce qui rend leur interprétation difficile.

Objet/sujet

Le collectionneur cherche à présenter l'objet en dehors de ses « rapports fonctionnels », ce qui signifie qu'il tente de les approcher de manière à formuler leur rapport archaïque latent inhérent à une représentation de l'objet. De surcroît cela signifie qu'il analyse et interroge le rapport sujet/objet de cette représentation[2058]. Le collectionneur cherche à comprendre l'objet à partir d'une compréhension archaïque de sa forme d'appropriation, et de tenter le faire rentrer par là dans l'espace qui est délimité comme appartenant au sujet. Il est ici question d'une réintégration de l'idée de contemplation. De manière plus précise il s'agit d'une « contemplation « désintéressée » » de l'objet. Cette contemplation repose sur une redéfinition du rapport entre une subjectivité et les objets de son expérience[2059]. J-M Palmier situe cette redéfinition au niveau du « rapport de l'expérience au transcendantal », et est donc une critique qui repose sur quelques points relatifs à la théorie kantienne de l'expérience et de la connaissance.

Benjamin définit le regard du collectionneur comme lié à celui d'un « possesseur profane »[2060]. Car le collectionneur a pour tâche de révéler un monde d'images. Malheureusement il s'agit ici, pour Benjamin, d'un geste de dévoilement inachevé, en relation avec celui qu'il tente de construire à travers de sa théorie de l'histoire, s'affirmant ici comme le « regard du grand physiognomoniste »[2061]. Selon Palmier ce que Benjamin « refuse chez Kant » est l'étroitesse de la définition de l'expérience[2062]. Benjamin juge l'expérience kantienne comme une approche qui fixe les limites de l'expérience par un « sacrifice de l'objet de toute connaissance au sujet transcendantal ». Benjamin semble rechercher une manière de faire apparaître une dynamique différente entre l'objet et le sujet de la connaissance. Une relation dans laquelle ce n'est pas le sujet qui structure le phénomène, à travers des catégories *a priori* de l'entendement, mais le phénomène, ou l'objet, qui influence et qui peut transformer la forme de l'expérience du sujet de la connaissance.

2058 « Au sujet de la figure du collectionneur. On peut partir du fait que le vrai collectionneur détache l'objet de ses rapports fonctionnels. Mais cela ne suffit pas à expliquer complètement ce type singulier de comportement. N'est-ce pas en effet, le fonctionnement sur lequel se bâtit une contemplation « désintéressée » au sens de Kant ou de Schopenhauer ? Grâce à celle-ci le collectionneur parvient à jeter un regard sans égal sur l'objet, un regard qui voit mieux, et différemment, que le regard du possesseur profane, un regard que l'on pourrait comparer plus que tout au regard du grand physiognomoniste. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 6]* , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 853.

2059 « Le nœud gordien que représente chez Benjamin le primat de l'expérience et la nécessité de son élucidation conceptuelle n'est compréhensible qu'à partir de la mise en question radicale de l'impératif de la subjectivité dans tout processus de connaissance, du respect de l'objet. Sa réflexion philosophique s'inscrit dans les apories kantiennes et plus spécifiquement le rapport de l'expérience au transcendantal. La difficulté de cette articulation préfigure celle qu'il rencontrera dans l'utilisation des catégories marxistes de superstructure et d'infrastructure, de médiation, avec le reproche si constant d'Adorno d'un manque de dialectisation, d'une incapacité, relative, à subsumer les détails, les faits isolés à une théorie globale de la société. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 435.

2060 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 6]*, p. 853.

2061 *Ibid.*

2062 « Ce que Benjamin refuse chez Kant c'est une conception trop limitée de l'expérience, trop calquée sur la physique newtonienne et le sacrifice de l'objet de toute connaissance au sujet transcendantal. La possibilité de la métaphysique, liée à celle du jugement synthétique a priori, suppose à travers la « révolution copernicienne » non seulement que la connaissance ne porte que sur les phénomènes mais que leur forme pure soit elle-même donnée par le sujet, à travers les intuitions de l'espace et du temps. La déduction des concepts de l'entendement correspond aux principes de la possibilité de toute expérience. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 435-436.

La « révolution copernicienne » de la théorie kantienne fait du sujet le primat de la connaissance, et transforme l'expérience en une forme de sens unique, qui va du sujet vers le phénomène. Ce que le sujet est capable de percevoir, c'est-à-dire les « phénomènes », lui apparaissent via ses grilles structurelles perceptives, et donc par le biais des déterminations *a priori*. Cependant si comme pour Bergson, « la perception [est] une fonction du temps »[2063] et que le temps n'est pas compris comme une fonction structurante du sujet percevant, mais au contraire la perception comme structurée par une temporalité qui lui est extérieure, alors le rapport entre le sujet et un objet change.

L'objet et sa temporalité rentrent en contact avec une perception qui est elle aussi entendue en termes de temporalité. Le contact entre un objet et une subjectivité ressort alors comme une rencontre, ou une mise en relation, entre forces temporelles distinctes. Cette rencontre entre forces temporelles semble former une totalité, et transformer l'objet et la subjectivité qui la composent. Cette unité faite de forces semble pouvoir aussi modifier, à son tour, la temporalité dans laquelle elle s'inscrit, dans d'autres termes cette rencontre de forces transforme aussi la qualité du temps de la totalité à laquelle elle appartient. Benjamin affirme que dans ce rapport, celui dans lequel la perception est comprise comme une fonction du temps, « les choses viennent frapper » le sujet qui les rencontre. La rencontre d'une subjectivité avec un objet apparaît comme un rapport qui, non seulement transforme le sujet et l'objet, mais aussi la qualité du temps dans lequel l'objet rencontre une subjectivité.

La conception de l'expérience que recherche à construire Benjamin fait pour lui aussi l'objet d'une « révolution copernicienne »[2064]. Cette révolution définit l'objet comme phénomène originaire. La subjectivité se lie avec le phénomène par le biais de l'interprétation. L'interprétation s'effectue avec le concours des concepts, qui analysent les phénomènes, et des idées qui unifient les concepts, fabriquant une image de la totalité des phénomènes et permettant une synthèse entre concepts. La subjectivité apparaît alors comme ébranlée, ou encore comme transformée, au contact des phénomènes par l'interprétation et grâce aux idées.

L'idée de complétude détermine ici la dynamique de la totalité qu'est l'unité des phénomènes dans une collection. L'idée de complétude est alors ce qui donne la possibilité de penser l'unité des phénomènes à partir d'une unité entendue comme achèvement et inachèvement, ou comme une constellation d'éléments retrouvés ou à retrouver. Des constellations émergent en retour les déterminations du sujet, ou encore les déterminations de la subjectivité qui perçoit par des constellations d'éléments. La relation entre sujet et objet, ainsi que entre perception et temps, et entre expérience et phénomène, s'effectue à la manière d'une représentation en miroir qui reflète le phénomène, les objets, et le temps dans l'intériorité du sujet.

Selon Palmier les condition de possibilité de l'expérience semblent, à Benjamin ne pas être déduites des structures *a priori* de l'entendement. Benjamin paraît s'opposer à la distinction kantienne entre « le sujet transcendantal et le moi psychologique »[2065]. La non-inclusion d'un moi psychologique au sein d'une théorie de la connaissance est une omission qui fait émerger, après la critique kantienne, quantité de théories qui tentent de dialoguer avec le kantisme et d'inclure la dimension d'un sujet transcendantal qui est aussi un moi

2063 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [F°, 34],* p. 838.
2064 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K, 1, 3]*, p. 406.
2065 « Kant a établi une distinction rigoureuse entre le sujet transcendantal et le moi psychologique, empirique. Incapable d'intuition puisqu'il se limite au *je pense*, le sujet transcendantal est néanmoins condition de toute connaissance par l'expérience. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 436.

psychologique[2066]. Benjamin remarque dès 1917 à travers l'opposition et séparation entre le sujet transcendantal et le moi psychologique, ce qu'il considère être, dans les termes de Palmier, « l'un des problèmes les plus essentiels de la philosophie ». Pour Palmier il s'agit du « rapport entre le concept de conscience et celui d'un domaine de la connaissance pure »[2067].

Chez Benjamin le phénomène devient ce qui définit la conception de la vérité comme idée, dans laquelle sujet et objet se retrouvent dans un rapport de « neutralité »[2068], ce qui fonde une approche du problème qui, selon Palmier, est totalement différente des « positions kantiennes, néo-kantiennes et phénoménologiques ». Benjamin pousse cette tentative jusqu'à son « paroxysme » avec la définition monadologique des idées[2069], conception qui évolue le long de toute son œuvre, et qui dans les *Passages* est enrichie par la conception de l'image dialectique[2070]. L'image dialectique dans ces conditions s'affirme comme propédeutique à l'objet historique, comme une « idée-objet ». Selon cette conception l'image dialectique est comprise comme « monade » du « processus social ». L'Idée-objet ressort sous cet angle comme « reconstruite dans la perspective de l'expérience historique ».

Benjamin reprend en partie une conception de l'idée, déjà présente dans le romantisme, et qui est celle de la « détermination de la vérité comme Idée »[2071], ce qui le rapproche, selon Palmier, d'une tentative de « reconquête de la connaissance métaphysique ». Cette tentative s'oppose à la position kantienne qui n'offre à l'idée, en vue de la connaissance scientifique, plus qu'une « fonction régulatrice ». Benjamin présente, dans la préface *épistémo-critique,* une « vision platonicienne » de l'idée reformulée en tant qu'« essence langagière et plus métaphorique que réelle »[2072]. À travers cette conception

2066 « La philosophie post-kantienne tenta de surmonter cette dichotomie du sujet en redonnant une valeur cognitive à la conscience empirique, face au seul sujet transcendantal (ou moral) valorisé par Kant. Refus de l'écrasement de la sensibilité – hormis ses formes pures – et reconquête d'une connaissance au-delà des limites phénoménales kantiennes marquent déjà le romantisme. La conscience malheureuse, en quête de sa vérité en soi pour soi, à travers le caractère contradictoire de l'expérience est à l'origine du processus hégélien de la connaissance. Quand au dépassement de l'opposition figée sujet/objet, elle fut à l'origine aussi bien de la théorie husserlienne de l'intentionnalité que de la réinterprétation de Kant par Heidegger, de son débat avec Cassirer, de l'introduction du *Dasein*, du « Soi métaphysique » de Rosenzweig, que des formes symboliques de Cassirer ou du schéma dialectique lukácsien. », *Ibid.,* p. 436.

2067 « Cette situation à laquelle fut confronté Benjamin éclaire les réserves qu'il formule déjà dans son essai de 1917 à l'égard de la philosophie transcendantale. Reprochant à Kant de n'être jamais parvenu à surmonter « une conception qui fait de la connaissance une relation entre de quelconques sujets et de quelconques objets », d'avoir seulement saisit la relation de la connaissance et de l'expérience « à la conscience humainement empirique », il voit à juste titre dans « ce rapport entre le concept de conscience et celui d'un domaine de la connaissance pure » l'un des problèmes les plus essentiels de la philosophie. », *Ibid.*

2068 « La réponse qu'il donnera dans la préface au *Trauerspiel* correspond à ce désir de trouver la « sphère de totale neutralité par rapport aux concepts d'objet et de sujet ». Elle marque une rupture complète avec les positions kantiennes, néo-kantiennes et phénoménologiques. Au primat du sujet qui ne voit dans le réel que l'objet de sa connaissance, il oppose le caractère irréductible du phénomène définissant la vérité comme un être sans intentionnalité, irréductible à une relation logique ou à un objet pour une conscience. », *Ibid.*

2069 « La définition de l'idée comme monade pousse à son paroxysme le désir de donner une objectivité à l'essence du phénomène. », *Ibid.*

2070 « L'élément statique inhérent à cette conception disparaîtra lorsque l'image sera conçue comme un processus social et que l'Idée-objet – Benjamin utilise le terme de monade jusque dans les *Passages* – sera reconstruite dans la perspective de l'expérience historique. », *Ibid.,* p. 436-437.

2071 « La détermination de la vérité comme Idée, déjà formulée chez les romantiques, témoigne chez Benjamin de la même volonté de reconquête de la connaissance métaphysique au-delà de la seule fonction régulatrice laissée à l'Idée. », *Ibid.,* p. 437.

2072 « La préface au *Drame baroque*, loin de considérer la pensée de Kant comme l'horizon indépassable de toute philosophie refuse catégoriquement les limites assignées à la connaissance et lui oppose une vision platonicienne, encore que le « royaume des Idées » soit d'essence langagière et plus métaphorique que réelle. Le terme même de « métaphysique » ne désigne plus simplement la théorie de la connaissance mais son aboutissement, présenté en termes de déduction spéculative. La position théorique qu'esquisse Benjamin n'est pas éloignée de l'idéalisme allemand (Hegel, Schelling) mais il y est parvenu par d'autres voies : sa propre philosophie du langage et la dimension théologique qui marque ses écrits. », *Ibid*

langagière de l'idée, cette dernière s'affirme comme permettant de *configurer* le divers fragmentaire.

La fonction de l'idée se transforme et devient, d'un côté par rapport à la vérité du *Trauerspiel*, et de l'autre par rapport à la connaissance historique, ce qui n'a pas pour seul « pouvoir d'orienter la connaissance ». Il s'agit de donner à l'idée un double rôle, elle est ce qui permet de configurer des phénomènes et aussi ce qui doit être sauvé, « l'idée devient une cristallisation qu'il s'agit de sauver ». Pour Benjamin la distinction kantienne entre sensibilité et entendement ne laisse pas assez de place à l'idée comme « cristallisation »[2073] de sens. Selon Palmier, Benjamin cherche à « restituer à la philosophe un certain sens de l'absolu », tout en réintroduisant la dimension « théologique » qui présente « la vérité comme doctrine » sécularisée, et donc comme chemin et parcours d'expériences uniques. Dans ce sens ce qui correspond alors à la « [r]elation formelle liée à la conscience transcendantale », se distingue de la conception d'une sujet kantien, pour s'affirmer comme exposition de la vérité des phénomènes. La conception de la doctrine se transforme par la suite en une signification politique de la vérité, par la formulation des images dialectiques.

La signification politique de la vérité se donne par un objet-idée, entendu comme monade, qui cherche à refléter la complétude de l'histoire des vaincus, et chaque instant qui compose cette histoire est à sauver et donc à construire et à actualiser. Entre ces deux cristallisations que sont, l'instant-monade et l'histoire dans sa totalité comme complétude, il existe une porosité entre « sensibilité » et « entendement », ainsi que entre « forme » et « contenu » de la connaissance. Ainsi ce qui devient le contenu même de l'image, comme « cristallisation », constellation de forces, et comme reflet de la nature dans les objets du collectionneur, s'affirme comme une propédeutique au concept d'histoire. L'image est en même temps interprétation et préparation nécessaire pour le fonctionnement du concept d'histoire, elle permet de comprendre la forme des instants qui la composent, ainsi que la figure d'une unité faite à partir de la dynamique d'une temporalité comme achèvement. Autant de raisons qui font que dans l'image dialectique la nature se reflète dans les *objets devenus choses pour le collectionneur.*

Le contact des choses dans notre espace

Le lien entre l'objet et le sujet, dans l'acte de collectionner, est défini comme une « rencontre », et donc comme une mise en rapport, ainsi que comme une construction qui est une cristallisation de forces. De son côté la compréhension « physique » de l'expérience ne permet ni d'interpréter historiquement les objets, ni d'établir une représentation historique du sujet percevant. Car cette conception construit une figure statique du connaître[2074]. Elle le rend inintelligible toute compréhension historique des époques entre elles, et laisse de côté la réalité « sentie » des époques envers elles-mêmes. Pour Benjamin « une conscience désespérément lucide de la « crise » décisive est chronique dans l'humanité », ce qui signifie que « chaque époque se sent condamnée à être moderne ». Benjamin avance par là qu'il faut

2073 « Le paradoxe du lien de Benjamin à Kant consiste en ce que, reprenant en apparence l'héritage kantien, il semble, dès ses premier écrits, revenir en deçà du criticisme pour restituer à la philosophie un certain sens de l'absolu et la capacité d'exposer la vérité comme doctrine, par une identification sous-jacente de la philosophie à la théologie. L'opposition entre Benjamin et Kant sur le concept de vérité est radicale. Relation formelle liée à la conscience transcendantale, elle prend chez Benjamin une signification presque mystique – puis politique. Loin d'être limitée au seul pouvoir d'orienter la connaissance, l'idée devient une cristallisation qu'il s'agit de sauver. L'ontologie rationnelle de Kant fait place à un concept d'expérience inconciliable avec la philosophie transcendantale. La distinction rigoureuse de la sensibilité et de l'entendement, de la forme et du contenu rend impossible ce type de cristallisation. », *Ibid.,* p. 437-438.
2074 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [I°, 1],* p. 843.

réussir, en vue de comprendre une époque, à saisir la manière spécifique par laquelle elle se considère elle-même « moderne » par rapport à une autre. Il est donc nécessaire de prendre en considération ce ressenti pour comprendre le phénomène de la « modernité » en soi et celui inhérent à l'époque qui en porte le nom[2075]. De quelle manière les choses rentrent-elles, à travers la collection, dans notre espace ? De quelle manière les « constructions de l'histoire sont comparables aux instructions qui commandent et casernent la vraie vie »?

La forme de « l'anecdote » permet de rapprocher dans *notre* espace les objets d'une collection, car, pour Benjamin, à travers la proximité de l'anecdote les objets pour le collectionneur se distinguent de « « l'identification » *<Einfühlung>* » propre à la théorie de l'empathie. Théorie qui est aussi opposée à la conception que tente ici de développer Benjamin[2076]. Cette distinction entre *proximité* et *identification* permet, à Benjamin, de poser la question du « problème de la lisibilité de l'expérience »[2077], et plus amplement la lisibilité des images et celle de l'histoire. Selon Palmier, pour Benjamin ce n'est pas à travers une « intuition », mais « sur la vérité sédimentée » que repose l'interprétation et la *construction* de l'objet historique. De son côté Dilthey, avec le concept de « compréhension » donne la primauté à « l'expérience vécue », ce qui offre à l'historien un accès sans médiations à l'événement historique. Pour Benjamin ceci revient à oublier de prendre en considération la valeur qui, à travers cette l'immédiateté analogue à l'identification, répond et retransmet toujours des formes de pouvoir non interrogées. L'identification répond dangereusement au pouvoir en place, qui s'affirme malheureusement à travers l'expérience vécue. Pour Benjamin l'expérience de l'historien doit faire l'objet d'une critique et d'une évaluation. Ce qui revient à affirmer que c'est à partir de la « vérité sédimentée dans l'œuvre, ou dans l'histoire » que s'établit le matériau de l'interprétation. Ces matériaux sont construits et se donnent en tant que « distance » ce qui permet leur utilisation objective en tant que proximité.

L'interrogation de la valeur transmise à travers les matériaux qui composent la collection, met la remémoration, chez Benjamin, sur un plan théorique tout à fait particulier. Car cette technique de sédimentation, comme distance dialectique, qui permet de faire rentrer les choses dans notre espace, comme cristallisation de forces, repose sur l'acte de remémoration et s'affirme comme proximité. La proximité introduite par l'anecdote apparaît alors comme la forme par laquelle l'on peut comprendre la proximité des « époques de l'histoire »[2078] dans notre espace. Cette proximité correspond au temps commémoratif que rend possible de saisir

2075 « « Mais la « modernité » qui touche physiquement les hommes est exactement aussi variée que les aspects variées d'un même kaléidoscope. – Les constructions de l'histoire sont comparables aux instructions qui commandent et casernent la vraie vie. À l'inverse, l'anecdote est comme une révolte dans la rue. L'anecdote nous rend les choses spatialement plus proches, elle les fait entrer dans notre vie. Elle représente l'opposé exact de l'histoire qui requiert « l'identification » *<Einfühlung>* sous l'effet de laquelle tout devient abstrait. *'L'identification' : c'est à cela qu'aboutit la lecture des journaux.* », *Ibid.*

2076 « Des 1883, partant lui aussi de critique kantienne, il s'interrogeait sur la possibilité de faire du monde historique un objet de connaissance, sinon exacte du moins rigoureuse. C'est dans la critique historique qu'il voyait se réaliser l'unité de la raison théorique et pratique. À l'opposé de l'Idéalisme hégélien, il fut l'un des premiers à s'intéresser à l'intuition du particulier. Son concept de « compréhension » suppose l'intervention de l'expérience vécue qui permet à l'historien par un processus presque mimétique de réinsérer l'objet dans d'autres corrélations. Une telle démarche est radicalement condamnée par Benjamin – aussi bien dans les *Passages* que dans les *Thèses* de 1940 – hostile à toute saisie intuitive. C'est sur la vérité sédimentée dans l'œuvre, ou dans l'histoire que s'appuie l'interprétation. La distance conditionne l'éveil et la fantasmagorie, loin d'être réappropriée par « empathie », doit faire l'objet d'une élucidation matérialiste. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 438.

2077 « Le problème de la lisibilité de l'expérience est des plus ardus. Sans doute Benjamin affirme-t-il dans les *Passages* que la « "compréhension" historique » doit être conçue fondamentalement « comme survie de ce qui est compris. »[*L.P.,* p. 477 [N 2, 3]. Mais la compréhension dont il s'agit est aux antipodes de Dilthey. », *Ibid.*

2078 « Il faut suivre la même technique de la proximité pour les époques de l'histoire, au niveau du calendrier. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes,* [I°, 1] , 3e éd, Paris, Les Éditions du Cerf, 2009, p. 843.

entre autres « le calendrier ». L'intérêt de l'anecdote et de la collection en histoire consiste dans le fait d'appliquer aux « temps historiques une mesure conforme à la vie humaine et qui soit claire pour celle-ci »[2079]. Benjamin cherche à sauver l'éparpillement des phénomènes historiques via une idée du temps qui les rends accessibles et clairs. La forme temporelle qui doit être utilisée doit alors ressembler au phénomène de l'existence humaine, car il affirme qu'elle doit y être « conforme ». L'idée sous-jacente à cette définition est celle de sauver le phénomène humain qui, lui, est en voie de dispersion et disparition tant qu'une compréhension historique ne lui est pas accessible. C'est dire qu'il est nécessaire de donner une réponse théorique claire, une représentation maniable pour penser le temps historique et donc le rendre accessible.

Dans la construction de l'objet historique doivent alors *converger* autant l'« [e]xpérience individuelle » que l'« expérience historique »[2080]. Pour ce faire, les objets du collectionneur eux aussi nécessitent de faire converger et montrer la proximité et le lien « indissociable » entre l'expérience individuelle et l'expérience historique. L'image dialectique se présente peu à peu comme une construction théorique qui permet de restituer un sens humain au concept d'histoire.

> L'image, non la simple représentation, est une constellation et une cristallisation de sens, d'éléments matérialistes soigneusement reconstruits où s'intègrent la subjectivité passée et celle de l'interprète[2081].

Les objets du collectionneur semblent alors correspondre aux matériaux encore dispersés des images. Les objets du collectionneur en tant qu'ébauches d'une proximité, sont pensés hors des rapports d'utilité, et tentent d'être rangés soigneusement, par le collectionneur, selon leurs particularités. Dans l'état actuel du développement de la théorie benjaminienne de l'histoire les objets pour le collectionneur visent cependant encore la complétude.

a. 3. La solitude des monades

Pour Benjamin, c'est à travers la particularité du « regard » que le collectionneur porte sur les objets, que le « monde » se réfléchit ensuite en eux. Pour Benjamin, dans les objets de la collection, dans ses pièces, le monde est « présent » et même « rangé selon un ordre naturel »[2082]. L'objet pour le collectionneur est une *construction*, dans laquelle l'objet possède en lui-même un modèle réduit du « monde ».

2079 « Imaginons qu'un homme meure à cinquante ans exactement, le jour même de la naissance de son fils, et que celui-ci connaisse le même sort, etc. – il en ressort que, depuis la naissance du christ, quarante hommes à peine ont vécu. Le but de cette fiction : appliquer aux temps historiques une mesure conforme à la vie humaine et qui soit claire pour celle-ci. Ce pathos de la proximité, la haine de la présentation abstraite de la vie humaine en époques, ont animé les grands sceptiques. Anatole France en est un bon exemple. Concernant l'opposition de l'identification et du rappel au présent : les jubilés. Léopardi 13. », *Ibid.*

2080 « Expérience individuelle et expérience historique sont indissociables dans la dialectique du « passé » et du « maintenant ». Leur rencontre est le lieu où confluent les lignes de fuite de la construction de tout objet. C'est à ce niveau d'analyse que prennent place les « images dialectiques » de l'essai sur Baudelaire et des *Passages*, les « images de pensée » de *Sens* unique. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 438.

2081 *Ibid.*

2082 « Mais l'on doit se faire une image beaucoup plus précise de la manière dont ce regard rencontre l'objet, si l'on sait que, pour le collectionneur, le monde est présent et, qui plus est, rangé dans chacun des objets qu'il possède. Mais rangé selon un agencement surprenant et même incompréhensible au profane. Cet agencement est à l'organisation et à la schématisation ordinaire des choses ce que leur ordre dans une encyclopédie est à un ordre naturel. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 2, 7]*, p. 224.

Cette affirmation repose sur la remise en question du « primat du sujet qui ne voit dans le réel que l'objet de sa connaissance »[2083]. Benjamin pose l'objet comme un « agencement » qui, pour être construit, s'appuie sur la double origine théologique et profane du langage, couplée d'une structure monadologique de l'objet, qui pose un lien indéfectible avec une totalité qu'il complète et construit[2084]. La manière dont « ce regard », qui est celui du collectionneur, rencontre l'objet s'effectue à travers une conception théorique de la construction de l'objet dans laquelle le langage et la monade se réunissent en lui. La manière dont le divers des phénomènes, à l'image d'une collection, est « rangé » est analogue à une double origine qui est tout autant langagière que monadologique[2085].

Ainsi que le suggère Palmier, Benjamin s'inspire en partie de la critique que Johann Georg Hamann oppose à Kant. De cette critique Benjamin reprend l'idée d'une dimension transcendantale qui naît du langage, de la même manière que Hamann, il considère que « c'est dans le langage même que s'affirme le transcendantal »[2086]. Hamann pense que le langage est « l'unique, le premier et denier *organon* et *kriteron* de la Raison ». Le langage est l'outil premier rendant possible l'appareillage de la critique, et comme tel il ne peut faire l'objet d'une évacuation aussi rapide que cela se produit chez Kant. Hamann propose une origine commune, par le langage, et « de la sensibilité et de l'entendement ». C'est par le biais de cette origine langagière comme réalisant l'idée de raison que Benjamin réintègre des éléments théologiques au sein de la théorie de la connaissance historique. La monadologie qui structure les images est ce à travers quoi Benjamin tente de fonder l'objectivité de l'objet historique, ainsi que la dynamique à partir de laquelle sont constituées les images dialectiques.

> Cet agencement est à l'organisation et à la schématisation ordinaires des choses ce que leur ordre dans une encyclopédie est à l'ordre naturel.[2087]

La construction de l'objet pour le collectionneur s'organise à travers ce qui correspond à l'objet lui-même comme monade et comme ayant, pour le sujet, une origine langagière. Benjamin affirme que l'agencement par lequel le « monde est présent », pour le collectionneur, dans les objets de sa recherche, correspond à une analogie existante entre « l'organisation » des choses et l'organisation encyclopédique. C'est dire que de la même manière qu'à travers les souvenirs involontaires dans la remémoration proustienne, le passé se retrouve dans l'objet, pour le collectionneur, comme ayant laissé une patine, une trace.

2083 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 436.

2084 « Il faut savoir que, pour le collectionneur, le monde est présent et, qui plus est, rangé dans chacun de ses objets. Mais rangé selon un agencement surprenant et même incompréhensible pour le profane. Cet agencement est à l'organisation et à la schématisation ordinaires des choses ce que leur ordre dans une encyclopédie est à l'ordre naturel. Il suffit de se rappeler l'importance que prennent pour tout collectionneur non seulement l'objet lui-même mais aussi son passé tout entier, qu'il s'agisse de sa genèse et de ses caractéristiques objectives ou des détails apparemment externes de son historie : les personnes qui l'ont possédé, le prix auquel il a été adjugé, sa valeur, etc. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 7]*, p. 854.

2085 « C'est en tant qu'elle utilise la médiation universelle du langage que le dépassement des apories kantiennes – mais aussi le psychologisme de l'*Einfülhung* – s'effectue. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 438.

2086 « Dans sa *Métacritique sur le purisme de la Raison pure*, ce dernier s'insurge non seulement contre une raison « rendue indépendante de toute transmission, de toute tradition », et dont « l'ultime purisme » consiste en sa séparation du langage, « l'unique, le premier et denier *organon* et *kriteron* de la Raison ». Hamann reproche à la conception kantienne de la Raison pure de faire abstraction du langage, alors que toute la faculté de penser repose sur lui et que « les *sons* et les *lettres* […] sont les véritables éléments esthétiques de toute connaissance ». À la séparation arbitraire de la sensibilité et de l'entendement, il oppose leur enracinement mutuel dans le langage, les mots étant aussi bien les intuitions pures empiriques que les concepts purs et empiriques. Aussi voit-il dans cette raison pure transformée en sujet transcendantal un non sens car c'est dans le langage même que s'affirme le transcendantal. », *Ibid.*, p. 438-439.

2087 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 7]*, p. 854.

Cette trace doit apparaître dans l'agencement qu'est l'objet et entre les objets. L'ordre à l'intérieur des « encyclopédies » en tant qu'« ordre naturel » renvoie à la manière dont la connaissance à travers son histoire a tendance à s'organiser. Ces organisations ont une origine historique et reflètent à chaque présentation encyclopédique le domaine entier de la connaissance et son état d'avancement, ce qui permet d'affirmer que, pour Benjamin, la présentation des objets doit être inhérente à une forme historique, et se donner comme une propriété présente dans les choses. C'est dire que leur « organisation » et « schématisation ordinaire », pour le collectionneur, doit apparaître déjà comme une forme qui reflète une présentation historique. Mais avant tout, pour Benjamin, cet agencement qu'est la présentation de l'objet doit correspondre à la manière dont le regard du collectionneur *rencontre* l'objet[2088]. Cet agencement doit s'accorder à l'expérience que fait le collectionneur, quand il *possède* les objet de sa collection. La possession est alors redéfinie comme ce qui se produit en tant que rencontre avec l'objet. La possession de l'objet est le rangement du divers qu'est l'objet à travers des catégories pour être présenté au sein d'une collection.

L'objet comme monade doit pouvoir apparaître dans son organisation interne à l'image de la totalité à laquelle il appartient. Si la « détermination fondamentale de la théorie de la connaissance de Benjamin » consiste dans l'affirmation que « l'idée est monade »[2089], et que les objets pour le collectionneur sont aussi construits comme monade, alors de quelle manière à partir de ses matériaux construits de manière monadologique, l'image dialectique permet-elle de présenter une « interprétation objective des phénomènes » ? Benjamin récupère de la monadologie liebnizienne la forme monadologique pour l'appliquer à l'objet historique, ainsi qu'à son rapport à l'histoire comme totalité. La monade qu'est l'objet historique reflète en tant que totalité isolée, et comme instant discontinu, l'histoire comme totalité et comme complétude[2090]. La structure monadologique des Idées dans le *Trauerspiel* permet de comprendre « la structure de l'image dialectique », car les monades s'affirment comme le « modèle de l'objet à construire »[2091]. La monade, selon Palmier, réapparaît dans les *Passages*, non pas chargée d'« une sorte d'à-temporalité », mais comme « caractéristique de l'approche philologique » des objets. Si l'« image dialectique » « sert de médiation entre le concept et l'objet », alors la monade « permet le déchiffrement de l'idée » à travers son lien avec la totalité.

2088 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 2, 7]*, p. 224.

2089 « L'affirmation que l'idée est monade constitue une détermination fondamentale de la théorie de la connaissance chez Benjamin. C'est à ce titre qu'elle renferme l'interprétation objective des phénomènes, en réduction « l'image du monde ». », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 446.

2090 « En reprenant l'intuition leibnizienne exprimée dans son *Traité de métaphysique* de 1686, Benjamin insiste sur plusieurs caractères fondamentaux de l'Idée. Totalités isolées, les monades sont caractérisées par leur discontinuité. Pourtant chacune d'entre elles exprime toutes les autres, à la manière où les passages parisiens constituent un modèle réduit de tout l'univers marchand du XIXe siècle. Aussi la catégorie de la monade joue-t-elle un rôle dans le *Passagenwerk*, même si <la> spécificité de la démarche et de l'objet nécessite une approche beaucoup plus complexe. Comme la monade désignait dans le *Trauerspiel* l'idée, elle éclaire, dans les *Passages*, la structure de l'image dialectique. De même que l'idée, dans l'étude sur le drame baroque, incluait le devenir du phénomène, la construction de l'objet dans la perspective historique, permet de dissoudre « l'apparence de facticité close ». », *Ibid.*

2091 « Elle demeure le modèle de l'objet à construire, permet comme à propos du drame baroque, de le sortir du continuum historique. Mais alors que la préface épistémo-critique lui reconnaissait une sorte d'à-temporalité, elle est rejetée dans les *Passages* comme caractéristique de l'approche philologique. Loin d'être une simple représentation du monde, la monade présente beaucoup d'affinités avec l'« image dialectique » qui sert de médiation entre le concept et l'objet ; elle permet le déchiffrement de l'idée. », *Ibid.,* 446-447.

a. 3. 1. La transmission dans l'objet

Benjamin affirme que la nature se réfléchit dans l'objet construit dans la perspective monadologique, car cette construction est analogue à une analyse et à une intégration dans l'objet de tout « son passé »[2092]. Les « détails » qui correspondent à l'histoire de l'objet, « son passé », ou encore la matérialité même de l'objet, se présentent comme des « données « objectives » ». Si la transmission correspond à « chacune de ses possessions », et permet de représenter l'objet dans la totalité des transmissions, l'objet dans chacune de ses caractéristiques, alors comment s'affirment l'histoire de ses possessions en tant qu'« organisation du monde » ? Cette organisation présente sa forme primaire, et donc sa dynamique interne, comme reposant sur la destinée de l'objet[2093], qu'est-ce alors que cette destinée ?

La présentation de l'objet, par le collectionneur, doit veiller à ce que « l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives », pour permettre la réalisation de collections d'objet à travers des similitudes[2094]. Toute similitude entre objets est donc déliée des fonctions utiles et « primitives » de la propriété en eux. Il s'agit par conséquent de représenter un objet par des similitudes, et de les ranger dans des catégories qui correspondent à ces mêmes similitudes. Il est question de trouver des catégories qui montrent de manière critique, « actualise des représentations archaïques latentes de la propriété »[2095] dans les objets, et donc d'*actualiser* le rapport marchand crypté dans les choses de manière à le faire surgir en clair en elles.

Une présentation qui veille à détacher l'objet de ses fonctions primitives, correspond doublement d'une part une évaluation de son rapport mystifiant, et de l'autre à une présentation de ses virtualités émancipatrices. Les catégories de similitude et de « complétude » sont donc les catégories par lesquelles sont rangés les objets du collectionneur. La construction des collections repose sur l'idée de prendre chaque objet comme une totalité particulière, ce qui fait reposer, et les objets et la réunion d'objets, comme dépendants de la notion de « « complétude » <*Vollständigkeit*> »[2096]. La catégorie de complétude apparaît à Benjamin comme une « espèce phénoménologiquement très remarquable », et est définie comme la manière à travers laquelle est construite la

2092 « Il suffit de se rappeler, en effet, l'importance que prennent pour tout collectionneur non seulement l'objet lui-même mais aussi son passé tout entier, qu'il s'agisse de sa genèse et de ses caractéristiques objectives, ou des détails de son histoire apparemment externe : les personnes qui l'ont possédé auparavant, le prix auquel il a été adjugé, sa valeur, etc. Aux yeux du vrai collectionneur, tout cela – les données « objectives » comme les autres – se combine dans chacune de ses possessions pour former une encyclopédie complète, une organisation du monde dont l'esquisse est le *destin* de son objet. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 2, 7]*, p. 224-225.

2093 « C'est en partant de cet étroit domaine qu'on peut comprendre comment les grands *physiognomonistes* (et les collectionneurs sont des physiognomonistes du monde des choses) deviennent des interprètes du destin. Il suffit de regarder attentivement un collectionneur qui manipule les objets de sa vitrine. A (*sic*.) peine les a-t-il pris dans ses mains qu'il paraît en recevoir une inspiration, et semble regarder comme un devin au travers d'eux dans leur lointain. (Il serait intéressant d'étudier le bibliophile comme le seul collectionneur qui n'a pas toujours complètement détaché ses trésors de leur contexte fonctionnel.). », *Ibid.,* p. 225.

2094 « Ce qui est décisif, dans l'art de collectionner <*Sammeln*>, c'est que l'objet soit détaché de toutes ses fonctions primitives, pour nouer la relation la plus étroite possible avec les objets qui lui sont semblables. Celle-ci est diamétralement opposée à l'utilité et se place sous la catégorie remarquable de la complétude. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 1a, 2]*, p. 221-222.

2095 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 3a, 6]*, p. 227.

2096 « Le fait d'isoler de prendre à part chaque objet en particulier, est très important pour la théorie de l'art de collectionner. Une totalité dont le caractère intégral est aussi loin que possible de l'utilité et qui, dans les cas les plus extrêmes, consiste en une espèce phénoménologiquement très remarquable de « complétude » <*Vollständigkeit*>, étroitement définie, et qui s'oppose diamétralement à l'utilité. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [K°, 8]*, p. 845.

collection[2097].

La collection en tant que telle semble permettre à l'objet de rentrer dans un rapport historique, et la complétude s'affirme doublement comme et ce par quoi la collection peut être achevée, et ce à travers quoi s'effectue la construction de l'objet en lui-même. La complétude se présente aussi à l'intérieur des éléments qui composent la collection. Le collectionneur alors doit prendre en considération, en vue de construire son objet selon la catégorie de complétude, de toutes les caractéristiques qui composent l'intégralité de la collection, et de l'intégralité de ce qui constitue chacune de ses pièces. La totalité de la collection et ses pièces sont alors pensées comme complémentaires[2098].

a. 3. 2. Les sortilèges du collectionneur

Benjamin nomme « sortilège » ce qui permet d'extraire et d'isoler l'objet de sa totalité utile et de devenir l'objet d'une collection, c'est-à-dire une pièce pour le collectionneur[2099]. À quoi correspond ce « sortilège » ? Il semble s'agir d'un acte qui peut être rapproché d'une destinée langagière par laquelle le collectionneur *nomme* l'objet, et en même temps *met un terme à* sa destinée utile et archaïque, en tant que propriété marchande, pour devenir l'objet d'une collection. Par la nomination, ou encore la catégorisation de l'objet, le collectionneur « enferme la chose » et arrête son devenir pour étudier son histoire. Ce « sortilège » apparaît comme un produit de la subjectivité du collectionneur. C'est à travers la représentation de l'objet que construit le collectionneur, et donc en s'appropriant l'objet qu'il unit à celui-ci *tout ce qui est présent à sa mémoire, à sa pensée, et à sa conscience*[2100]. Benjamin lie cet arrêt, qui est une représentation mêlée de subjectivité, d'une dimension qui se rapproche de celle de l'idée. Selon Benjamin le collectionneur n'est pas « particulièrement étranger [au] τόπος ὑπερουρανίος <lieu supracéleste>, où selon Platon, demeurent les archétypes immuables des choses »[2101]. De quelle manière le collectionneur doit-il interpréter et réussir à transformer la destinée de l'objet par une idée ?

> Le collectionneur se perd, assurément. Mais il a la force de se redresser de nouveau au moindre souffle, au plus petit fétu de paille et la pièce qu'il vient d'acquérir se détache comme une île de la mer de brume qui enveloppe ses sens.[2102]

L'objet-idée surgit comme sauvé par la collection, et Benjamin semble faire ici retour sur la théorie des idées de la préface *épistémo-critique,* dans laquelle l'idée vient unir ou agencer entre eux les fragments qui la composent comme constellation. Est-ce que la ressaisie du collectionneur perdu, dans des domaines aussi vastes, est liée au lointain qu'il retrouve à travers les idées, et qui lui permet de s'orienter et de se retrouver en retour ? L'idéal de la collection qu'est la complétude extrait l'objet, d'une manière qui rappelle l'idéal

2097 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 1a, 2]*, p. 222.
2098 « Pour le vrai du collectionneur, chaque chose particulière devient, dans ce système, une encyclopédie rassemblant tout ce qu'on sait de l'époque, du paysage, de l'industrie, du propriétaire dont elle provient. », *Ibid.*
2099 « Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt (le frisson de la chose qui fait l'objet d'une acquisition). », *Ibid.*
2100 « Tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée, à la conscience devient socle, encadrement, piédestal, coffret de l'objet en sa possession. », *Ibid.*
2101 « Il ne faut pas croire que soit particulièrement étranger au collectionneur le τόπος ὑπερουρανίος <lieu supracéleste>, où selon Platon, demeurent les archétypes immuables des choses. », *Ibid.*
2102 *Ibid.*

Baudelairien, qui se détache lui aussi d'un « brouillard »[2103]. Est-ce une forme auratique qui permet de détacher l'objet et de le retrouver ensuite ? Benjamin affirme que « [l]'art du collectionner <*Sammeln*> est une forme de ressouvenir pratique »[2104], à travers lequel le lointain et la « proximité » correspondent à un « acte de réflexion politique ».

a. 3. 3. Le sauvetage

> La certitude de l'imminence de la catastrophe, de la rupture, de la dispersion du sens ou de la tradition est aussi centrale chez Benjamin que celle de la possibilité d'un sauvetage in extremis de ce qui est en péril.[2105]

Pour éclairer genèse, généalogie et implications de la catégorie de sauvetage « *Rettung* », nous nous référerons à une très précieuse analyse de Jean Michel Palmier. Car elle nous permettra de faire le lien entre l'importance de la fonction du travail du critique qui devient celle d'un historien matérialiste, à travers l'allégorie baudelairienne et son lien avec la théorie de l'histoire, nous permettant ainsi d'éclaircir la notion d'image dialectique dans sa finalité théorique, qui permet un sauvetage réciproque du passé et du présent, dans une interprétation politique qui s'effectue en vue de préparer une pensée de l'action. L'allégorie baudelairienne s'exprimera comme permettant de préparer cette pensée à travers une compréhension de l'ambiguïté et de l'illusion qui s'installent dans l'expérience réifiée du présent.

La notion de sauvetage est à distinguer d'une visée religieuse de la rédemption[2106]. Comme nous tenterons de l'éclaircir, la notion de sauvetage permet de faire confluer les dimensions politiques et théologiques de l'entreprise critique de Benjamin[2107]. Mais l'étendue du domaine auquel elle s'applique au sein de l'œuvre de Benjamin est très vaste et implique autant « le sensible que l'intelligible, le présent que le passé, ce qui est mort ou ce qui est vivant ». Il s'agit pour nous de comprendre de quelle façon seront sauvés les phénomènes qui correspondent à « l'expérience humaine », ceux de la tradition des opprimés, ainsi que ceux qui permettent de constituer « l'histoire toute entière » comme histoire matérialiste. Toutes ces manifestations semblent être menacées par une critique qui manque leurs vérités essentielles, et auxquelles il faut opposer et appliquer une critique qui permette de comprendre ces objets différemment.

2103 « Baudelaire – le mélancolique auquel son étoile montre le chemin du lointain. Mais il ne l'a pas suivie. Les images du lointain apparaissent uniquement [dans ses poèmes] comme des îles qui surgissent de la mer de la vie antérieure ou du brouillard parisien. Il est rare que la négresse en soit absente. Et avec son corps profané, c'est le lointain qui se met aux pieds de ce qui était proche de Baudelaire : le Paris du Second Empire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire],* [J 50, 7], p. 332.

2104 « L'art du collectionner <*Sammeln*> est une forme de ressouvenir pratique, et, de toutes les manifestations profanes de la « proximité », la plus convaincante. Le plus petit acte de réflexion politique fait donc, dans une certaine mesure, époque dans le commerce des antiquités. Ici nous construisons au réveil, une « diane » qui secoue le kitsch du siècle précédent et le convoque au « rassemblement » <*Versammlung*>. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 1a, 2]*, p. 222.

2105 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p.504.

2106 « Le concept de « *Rettung* » est d'autant plus difficile à saisir que le sauvetage qu'il désigne n'est aucunement une rédemption (« *Erlösung* ») au sens où l'entend la religion, que ce qui est sauvé, ce qui le menace et la manière même dont s'effectue le sauvetage ne sont pas toujours clairement énoncés. », *Ibid.*

2107 « Le sauvetage concerne aussi bien le sensible que l'intelligible, le présent que le passé, ce qui est mort ou ce qui est vivant. Il ne s'agit pas d'un geste « restaurateur » mais bien plutôt de la main qui agrippe ce qui risque d'être perdu à jamais. Inséparable de son origine religieuse, cette catégorie du « sauvetage » illumine le monde profane et l'histoire, fusionne la dimension théologique et la dimension matérialiste, le messianisme mystique et l'utopie sécularisée. Comme la dialectique immobile ou certaines articulations des *Thèses* de 1940, elle ne peut être saisie que de manière impressionniste tant est grande la diversité de ce qui est menacé et de ce qui s'inscrit dans la dimension du sauvetage, qui se rapporte aussi bien à l'expérience humaine, à l'œuvre d'art qu'à l'histoire toute entière. », *Ibid.*

> Le sauvetage dont parle Benjamin concerne les hommes, leurs expressions, les sédimentations de leurs expériences avec ce qu'elles révèlent de souffrances et de rêves.[2108]

À l'idée d'un sauvetage correspond une conception particulière du présent pour l'historien-critique. Conception du présent qui, ainsi que nous avons essayé de l'expliciter avec la remémoration proustienne, permet de réintégrer le passé dans une forme de réactualisation de celui-ci, ouvrant sur une forme de possibilité de réinterprétation de son sens pour le présent[2109]. Mais le présent est aussi celui du critique, la réalité du critique étant déterminée historiquement[2110]. La réalité du critique est comprise aussi comme nécessairement déterminée par des présupposés et intentions précises. Chez Benjamin ces présupposés correspondent à la « réactivation d'images métaphysiques, d'aspirations messianiques »[2111] à fonction politique. Ainsi il devient nécessaire de réintégrer l'expérience de l'historien dans son récit, car elle relève de la même importance que l'expérience du narrateur dans la théorie de l'expérience traditionnelle liée au conte.

Par rapport à l'expérience historique, ce qu'il s'agit de sauver est la tradition des opprimés. Et ceci contre les déformations des interprétations non critiques propres à l'idéologie du progrès. Il s'agit de sauver l'expérience humaine pour que puisse advenir une histoire humaine. Le travail de l'historien critique est essentiellement constitué par le but d'atteindre ce sauvetage. De la même manière que dans l'essai sur les *Affinités électives* le sauvetage apparaît comme une réactualisation permettant de faire réapparaître dans le Maintenant une œuvre qui risque d'être oubliée à tout jamais[2112]. Ce qui permet du même coup pour le critique de saisir sa « teneur de vérité » comme forme d'approche d'une vérité intemporelle mais historiquement déterminée de l'œuvre. Il s'agit, selon Palmier, pour l'œuvre d'art d'un « rayonnement progressif de sa teneur de vérité ». En faisant réapparaître l'œuvre du passé dans l'horizon littéraire du présent, l'historien permet un rayonnement progressif de la vérité du passé. Il assure la pérennité du passé pour que celui-ci ne puisse être oublié. Et il interprète ce qui dans le passé, depuis le *Maintenant de la connaissabilité* qui est la sienne, peut correspondre à la vérité de celui-ci, donnant un sens politique et au passé et au présent.

Le travail du critique éclairé par la dimension politique du matérialisme rend l'idée d'un éclairage du passé en une forme d'étude généalogique du présent en tant que « Maintenant d'aujourd'hui »[2113]. Le présent n'est pas que le reflet historique de l'histoire des moyens de

---

2108 *Ibid*., p. 505.

2109 « Ce qui est sauvé n'est seulement le spirituel mais l'existence profane, l'œuvre littéraire et la dimension dans laquelle les fait entrer le sauvetage n'a rien d'une *restitutio* mystique : c'est la fixité d'un *maintenant* offert à la contemplation et à l'interprétation, qu'il s'agisse de l'idée du *Trauerspiel* ou des images dialectiques des *Passages,* où l'éphémère, le passé qui risquent de disparaître dans l'oubli, la poussière ou les dommages des ruines, trouvent leur sens. », *Ibid.*

2110 « Le sauvetage est un geste, inséparable du critique, de son insertion dans le temps – un Maintenant précis – et de sa sensibilité. […] La critique implicite qui est faite de l'idéologie du progrès historique est effectuée à partir d'images utopiques qui inscrivent toutes choses dans la perspective du salut. », *Ibid.*

2111 « Critique et sauvetage sont indissociables de la réactivation d'images métaphysiques, d'aspirations messianiques, elles aussi au cœur du romantisme. L'exigence de totalité se révolte contre la mutilation de la vie, interpelle le présent à partir du passé. Les périls menacent la tradition – celle de la littérature ou des opprimés – et ceux qui la reçoivent. Ils l'obscurcissent, la confisquent et la défigurent. Ils font taire ce qui en elle demeure vivant : le sens, les rêves et les espoirs des autres, leurs moments de révolte. », *Ibid.,* p. 506.

2112 « L'essai sur les *Affinités électives* explicite la nature du geste qui sauve l'œuvre littéraire, à travers l'opposition de la teneur chosale et de la teneur de vérité, et la nature du péril qui la menace. Son immortalité est inséparable du rayonnement progressif de sa teneur de vérité. La flamme continue à resplendir au-dessus de la cendre du bûcher du passé. La survie de l'œuvre est l'affaire de la critique qui assure sa pérennité dans le temps, pour que se dévoile la vérité. Elle permet sa contemplation lorsque l'œuvre, rattachée à son Idée, est ainsi mise à l'abri des vicissitudes historiques. », *Ibid.,* p. 507-508

2113 « La rencontre avec le marxisme insérera dans la préhistoire de l'œuvre sa genèse économique – les conditions et les moyens de production au sens de Brecht –, à sa post-historie sa destinée pour le « Maintenant d'aujourd'hui ». Inséparable de sa production, l'œuvre l'est tout autant de sa réception. », *Ibid.,* p. 508.

production des conditions de vie, il est aussi le moment de l'interprétation du présent à travers celui de l'historien. L'expérience de l'historien est essentiellement comprise comme faisant partie de cette interprétation du passé et du présent. Cet « acte critique et politique » d'interprétation implique nécessairement des choix interprétatifs qui sont dans le cas de Benjamin aussi bien politiques, que métaphysiques[2114]. Le choix métaphysique réintègre des principes qui permettent et d'éclater la fausse totalité, et de repenser la totalité éclatée, en vue de donner un sens à ses objets. Il ne s'agit pas seulement de permettre une réapparition du passé, pour qu'il ne soit pas oublié, il s'agit de permettre une *confrontation* entre le présent et le passé. Il s'agit dans la perspective du sauvetage de faire advenir le « contenu de vérité » du passé couplé à une interprétation du présent, en tant que « maintenant déterminé »[2115].

Cette interprétation devient saisissable à travers la conception du « mécanisme social » des grandes villes comme celle du Paris de Baudelaire[2116]. Puisque le « Maintenant d'aujourd'hui »[2117] à travers celle du Paris du XIX^{ème} siècle était celle de la « tragédie » humaine qui s'abattait sur l'homme, et qui n'était pas perceptible à l'époque, alors qu'elle l'est devenue à travers le « Maintenant d'aujourd'hui » de Benjamin. Ce qui constitue le « moment déterminé de l'interprétation », c'est-à-dire la distance temporelle par rapport à ce qui est étudié, apparaît comme nécessaire pour saisir le sens de l'œuvre, le sens du fragment, celui de la citation, et, ainsi que nous le verrons, celui de l'allégorie[2118]. Le « sens politique du passé » apparaît avec du recul, à travers le point de vue d'un « Maintenant précis », et ce n'est qu'alors qu'il devient interprétable. Mais le Maintenant ne devient un « Maintenant précis » qu'à travers la conception non homogène et discontinue du temps, qui est une interprétation métaphysique du temps. Ces instants apparaissent « orientés vers un accomplissement » politique du sens qu'ils recèlent. Le regard de l'allégoricien pour l'historien critique ne devient saisissable qu'à partir d'un « maintenant précis » qui le rend politique. Et le sauvetage exprime ainsi sa visée profondément politique, qui est aussi celle d'un sauvetage du présent.

> Le sauvetage du passé n'est pas différent de celui du présent. Leur rencontre fulgurante au sein d'une image que construit, qu'isole, que retient celui qui interprète permet seule ce sauvetage réciproque.[2119]

2114 « Elle constitue un acte critique et politique où le sujet – l'historien matérialiste – loin d'être le simple réceptacle de toutes les lectures possibles s'implique lui-même dans le déchiffrement, à partir de sa place dans la société, de ce que signifie pour lui la tradition des opprimés. », *Ibid.*

2115 « Ce déchiffrement loin de se limiter à la seule émergence d'un contenu de vérité constitue une exigence du présent et n'est possible qu'à partir d'un maintenant déterminé. Ce n'était peut-être que dans le tragique de son temps que la compréhension du Paris de Baudelaire semblait possible à Benjamin. Le sauvetage s'apparente alors à un acte révolutionnaire. Il s'agit d'agripper une expérience humaine traversée par les échardes du messianique, de la sauver en confrontant le passé et le présent. L'interprétation matérialiste des œuvres et de leur histoire, loin d'être un acte neutre, s'identifie elle-même au sauvetage. C'est l'implication, personnelle, politique, de celui qui interprète qui oppose radicalement la critique telle que l'envisage Benjamin et la fausse objectivité de la critique universitaire. », *Ibid.*

2116 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens,* p. 178.

2117 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu,* p. 508.

2118 « Qu'il s'agisse des principes formulés dans l'essai sur les *Affinités électives*, de ceux qui sont à l'œuvre dans les *Passages*, la notion de moment déterminé de l'interprétation y joue un rôle essentiel. La distance par rapport à l'œuvre permet la teneur de vérité d'apparaître et ce n'est qu'à partir d'un Maintenant précis que le sens politique du passé – comme le sens vécu chez Proust – devient visible dans l'interprétation. La citation et la remémoration prennent alors une dimension subversive. Ce développement du sens, qu'il s'agisse de celui de l'œuvre ou de l'expérience historique n'est pas seulement lié à l'objet auquel il se rapporte. Son dévoilement n'est possible que si le temps n'est pas un milieu homogène, mais une succession d'instants orientés vers un accomplissement. », *Ibid.*

2119 *Ibid.*, p. 508-509.

Le sauvetage permet de saisir « des fragments, des monades, des images qui deviennent objets d'interprétation »[2120]. Le sauvetage devient celui du présent, dans la dimension politique des opprimés. S'ajoute à partir de la perspective du sauvetage de la tradition des opprimés, qui est une dimension dont la réalité est celle du présent, « l'urgence » du sauvetage de celle-ci[2121]. Il s'agit du sauvetage de l' « expérience humaine, [de] son poids de souffrances et [de] ses rêves »[2122]. Il ne s'agit plus uniquement que de sauver l'œuvre d'art mais l'existence humaine, notre expérience humaine à travers sa production culturelle.

Pour ce faire, la critique s'exerce à « faire éclater le continuum historique », ce qui correspond à faire de la place pour faire surgir l'image dialectique[2123]. À travers le concept d'image dialectique apparaît une temporalité nouvelle qui est celle d'un arrêt. L'instant devient arrêt temporel, ce qui constitue un principe méthodologique du travail de l'historien critique. Le critique détruit la continuité historique, niant le principe de linéarité du temps, considérant la temporalité historique de l'interprétation comme un espace fait de tensions qui sont invisibles dans la continuité. Il crée un espace temporel fait de relations temporelles, à travers sa propre expérience du présent et des morceaux brisés de ce qui constitue la tradition de l'histoire du passé, comprise comme tradition des opprimés[2124]. Ce sauvetage du passé permet de comprendre et de compléter le sens politique et historique du présent. Devant l'abîme du temps du passé l'historien critique se retrouve devant la profondeur du temps qui constitue son propre présent[2125].

> À la procession <ininterrompue> du cortège de l'histoire – butin des vainqueurs – il oppose ces images dans lesquelles se cristallisent les souvenirs des luttes. Le critique se fait alors artificier, ce qui exige des « préparatifs […] minutieux ».[2126]

La tradition des opprimés ne s'exprime que par des morceaux, et ne constituent du point de vue de l'histoire des vainqueurs, du « butin des vainqueurs », que des formes d'erreurs historiques qu'ils préfèrent omettre plutôt que de l'inclure dans la linéarité du récit. L'historien critique fait émerger du passé ces morceaux brisées de l'histoire des opprimés, de la tradition des opprimés, dans le présent de cette même tradition. Et à la « Danse macabre » du progrès, il oppose des images qui correspondent à des remémorations des « luttes », des éclats de vérité qui appartiennent à la tradition des opprimés. La tradition des opprimés, à laquelle correspond une histoire, une vérité, un sens historique et une réalité toujours existante se voit alors éclairée. Au sein de l'image apparaissent des tensions qui contiennent une forme de charge explosive qui correspond à la nécessité d'affirmation de l'expérience humaine, de la tradition des opprimés et de leur histoire. Dynamique dans laquelle l'histoire

---

2120 « Est exposé aux péril, tout ce qui menace de disparaître, d'être oublié, qu'il s'agisse de la vérité de l'œuvre, de l'expérience qu'elle recèle, de la tradition qui les recueille, en particulier celle des opprimés, des espoirs messianiques ou de l'histoire tout entière. Ne son réellement sauvés que des fragments, des monades, des images qui deviennent objets d'interprétation. », *Ibid.,* p. 509.

2121 « Une dimension nouvelle s'ajoute au sauvetage – son urgence – car « percevoir exactement ce qui arrive à la seconde même est plus décisif que savoir par avance le futur lointain ». Le sauvetage à entreprendre, à partir d'une critique politique de la réalité existante, c'est celle d'une certaine Allemagne, celle des légions de pauvres, de ceux que l'inflation a jeté sur l'asphalte et qui symbolisent tous les opprimés. » *Ibid.,* p. 510.

2122 « Mais sauver la vérité de l'expérience humaine, son poids de souffrances et ses rêves demeure l'exigence constante de Benjamin. », *Ibid*

2123 *Ibid.*, p. 512.

2124 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 4]*, p. 490-491.

2125 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 3]*, p. 490.

2126 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 512.

des opprimés comme la vérité de l'œuvre doit être réactualisée et reconstruite continuellement pour se défendre contre le temps destructeur d'une visée non critique de la mémoire collective. Mais cette dynamique n'est opérante que si la tradition des luttes du passé continue son *effort*, que si la lutte continue à s'exprimer et à exister. L'image est l'avènement de l'histoire comme acte réel d'affirmation de la collectivité humaine, de la même manière que ce n'est que par l'effectivité du récit que se construisait dans le conte l'expérience traditionnelle. À travers l'image s'exprime par intermittence la réalité d'une histoire nécessairement discontinue.

> C'est en sauvant dans le présent les rêves et les espoirs du passé que celui-ci trouve son sens, dans un Maintenant déterminé, qu'il échappe à sa pétrification, recommence à vivre, libère les énergies jadis vaincues.[2127]

Ainsi selon Jean Michel Palmier la dialectique temporelle qui s'exprime dans l'image dialectique est un appel à l'acte, un appel à l'écriture de l'histoire, un appel au récit qui se fait avec des actions réelles. Ce qui s'exprime dans le fait que les « détails arrachés au Paris de Baudelaire ne sont pas des oripeaux mais des armes »[2128]. Ce que Benjamin entreprend comme « sauvetage par la critique » est une formulation politique et théologique qui vise à réinterpréter la destinée humaine. La conception de la tradition des opprimées en tant que totalité brisée, la formulation du lien entre les différentes générations comme étant un « rendez-vous », et donc comme reflet d'une communauté, ainsi que l'idée d'une humanité comme pouvant être sauvée, dénotent de principes méthodologiques, philosophiques et métaphysiques d'aspiration messianique.

Les images dialectiques permettent ce sauvetage, car elles représentent la collection d'images du passé qui s'affirment comme « cristallisations de sens » et qui permettent par là même de faire ressurgir la tradition des opprimés[2129], cette tradition qui émane de la continuité interrompue, et qui devient un moment historique. Nous verrons maintenant comment le regard de l'allégoriste, celui de Baudelaire à travers la critique benjaminienne, présente le mythe de la modernité et tente de s'y opposer à travers une plume aiguisée qui à coup d'encre se bat en duel avec la mythologie moderne au moyen d'allégories.

Transition et Conclusion
Le sauvetage et le collectionneur

Au sein d'une construction d'éléments comme composant une collection se pose en parallèle la forme d'une mémoire involontaire qui prend la forme d'un désordre productif. Ce désordre est assimilé au monde d'objets entendus comme pièces, ou morceaux, ruines de leur propre signification. À ces ruines est apposée une interprétation qui repose sur l'ambiguïté du fétichisme, ces ruines sont alors comprises comme des réservoirs vidés de sens et remplis du chiffre de la signification de la marchandise. Le collectionneur cherche alors à réunir des objets et en faire des collections, seulement ils sont pour lui à l'état de ruine. Pour Benjamin le collectionneur est celui qui *engage le combat contre la dispersion*, il cherche à construire des unités signifiantes au sein de la tempête des ruines que sont devenues les significations.

2127 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 512-513.

2128 « Les images, les détails arrachés au Paris de Baudelaire ne sont pas des oripeaux mais des armes. Son refus de limiter le rapport du présent au passé à un simple éclairage réciproque, la connivence secrète qu'il découvre entre eux – « l'entente tacite entre générations » – amorce alors la dialectique complexe d'un sauvetage par la critique. », *Ibid.,* p. 512-513.

2129 « Si comme l'affirme Karl Kraus, « la fin est le commencement », il existe un fil ininterrompu qui traverse le cours chaotique de l'histoire, fait de défaites, de ruptures et de crises. Ce que le critique ou l'historien matérialiste tente de sauver, ce sont les images, cristallisations de sens où ce fil qui unit chaque moment du temps devient perceptible. », *Ibid.,* p. 513.

L'ordre qu'il cherche à établir commence par des classifications des pièces, à partir de leurs propriétés, leur affinités avec d'autres pièces. Le collectionneur établit sa recherche à partir d'une généalogie ou archéologie de la signification. Cependant la question de la totalité à laquelle aspirent les collections est pensée comme complétude. Le collectionneur cherche à élucider dans les objets les représentations archaïques latentes de la propriété. À partir d'une élucidation du rapport à l'objet devenu capital et marchandise le collectionneur s'attache à examiner les comportements des subjectivités au contact avec l'objet possédé, et de saisir la manière dont l'objet possède en retour celle-ci. Est alors établi, par le collectionneur, un rapport de proximité critique avec un objet qui transmet des rapports marchands. L'objet devient un réservoir de sens différents par lequel est étudié le phénomène de la transmission et de l'actualisation des traditions. Les rapports entre une subjectivité et un objet sont alors redéfinis.

L'objet rentre dans l'espace auparavant attribué à la subjectivité, et le collectionneur a pour tâche de révéler un monde d'images. Ce que Benjamin refuse chez Kant est l'étroitesse de la définition de l'expérience. Benjamin semble chercher à comprendre comment l'objet peut influencer la manière dont s'effectue l'expérience, et donc la manière dont il influence les catégories par lesquelles le sujet peut approcher le phénomène. Dans ce rapport autant l'objet que le sujet sont compris comme des fonctions du temps, et on sort du cadre dans lequel le sujet est compris comme possédant des structures temporelles *a priori* qui organisent le divers sensible. Dans l'objet s'est déposé du temps tout comme la subjectivité est constituée à partir du temps, tout deux sont entendus de manière historique. L'expérience devient alors une rencontre entre deux dépôts de temps différents qui se lien et entrent en contact. Le collectionneur analyse la manière dont se produit ce contact faisant apparaître avec lui la manière dont l'objet influence cette fonction du temps qu'est l'expérience. La seule manière de connaître un objet devient alors interpréter la manière dont l'objet possède en retour le possédant. La subjectivité est décrite comme se liant à l'objet par le biais de l'interprétation que suppose toute expérience. Par ailleurs la connaissance dans ce rapport devient non pas unification de la totalité du divers à structurer, mais compréhension de rapports temporels réciproques qui ne sont compris que partiellement dans un rapport qui se donne comme complétude. L'expérience devient dans ce rapport la manière dont l'objet réfléchit en miroir son dépôt temporel à l'intérieur de la subjectivité et la transforme par là-même. Le lien entre sujet et objet est alors défini comme une rencontre. La remémoration réapparaît dans ce rapport comme ce qui permet de saisir cette cristallisation de sens produite par la rencontre entre une subjectivité et ce qui l'environne. Ce qui fait advenir peu à peu la conception de l'image dialectique comme ce qui au sein de cette rencontre figure une interprétation critique de cette proximité créatrice ou destructrice en essayant de la relier à une histoire comme projet utopique.

À travers les objets pour le collectionneur et les collections, entre pièces et ensembles, apparaît une première ébauche de la conception monadologique de l'image dialectique. Le monde qui se réfléchit en chaque objet de la collection doit être rangé selon un ordre naturel qui est assimilé à un ordre encyclopédique. Tout objet construit en vue de faire partie de la collection est pensée étant un modèle réduit de la totalité à laquelle il appartient. L'étiquetage des objets est assimilé à leur nomination, et leur construction à une monade qui a fonction de complétude. La question du connaître se pose comme avoir, connaître est un s'approprier l'objet. Cette appropriation est la rencontre avec l'objet. Au sein de la présentation de l'objet se produit une redéfinition de la propriété, celle-ci cherche à s'abstraire des rapports marchands pour se poser à nouveau comme revêtant une double caractéristique asservissante et d'un autre côté utopique. Le collectionneur arrache les objets à leur destinée actuelle pour

les faire rentrer dans un rapport de signification critique. Pour nous, la théorie du grand physionomiste et du collectionneur reste inachevée, Benjamin cherche à construire une théorie des objet à travers laquelle puisse s'affirmer une histoire de la destinée, de la valeur, et de la transmission inhérente au monde des choses. On touche peut-être ici aux limites de la théorie de la connaissance benjaminienne, et il est difficile, ainsi que le souligne Palmier, et voir même « impossible d'imaginer la forme définitive qu'elle aurait prise »[2130].

B. Le Maintenant de la connaissabilité

La fonction et les déterminations du Maintenant s'éclaircissent peu à peu avec la figure inachevée du collectionneur et la forme des collections comme complétude, avec cette figure de l'intériorité et de la présence d'esprit ébauchée par le nain de la première thèse, et celle de la mémoire ouverte par le Petit Bossu. Les images dialectiques présentent cette conception temporelle de l'instant que représente celle du Maintenant de la connaissance. Il est question de saisir la finalité de cette présentation qu'est l'image pour saisir ce qui la constitue, de la même manière qu'en élucidant ce qui la constitue s'éclaircit la connaissance qu'elle permet d'atteindre. On se penche alors sur cette particulière conception du présent en histoire qu'est celle du *Maintenant de la connaissabilité.* Chez Benjamin la dimension du connaissable est alors peu à peu redéfinie, et se transforme en une conception particulière de la construction et de l'interprétation de l'instant historique, retraduisant dans des nouveaux termes ce qui constituent les possibilités d'une connaissance possible en histoire. Que montrent les images en partant de cette perspective qu'est le Maintenant de la connaissabilité ? Que distingue le tenant du matérialisme historique dans l'actuel ? Et comment s'articule sa présence au sein de la recherche historique ?

b. 1. Visibilité historique

> Comment a été écrit ce travail : échelon après échelon, selon les appuis étroits que le pied rencontrait par hasard, comme on escalade des sommets périlleux sans pouvoir un seul instant jeter un regard autour de soi par peur du vertige (mais aussi pour garder pour la fin dans toute sa force le panorama qui va s'offrir).[2131]

Benjamin cherche à bâtir une théorie de l'histoire qui exhibe clairement ce qu'il appelle une « visibilité historique »[2132]. L'idée de « visibilité » émane du questionnement matérialiste autour de la nécessité d'une histoire de la transmission et de la réception des produits culturels. Dans les *Thèses,* Benjamin cherche à construire une conception théorique de l'histoire, un concept, qui permette de tracer une esquisse claire de l'avenir possible de la

2130 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 447.

2131 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 4]*, p. 477.

2132 « Un problème central du matérialisme historique qui devrait enfin être aperçu : la compréhension marxiste de l'histoire doit-elle être nécessairement acquise au détriment de la visibilité de l'histoire elle-même ? Ou encore : Par quelle voie est-il possible d'associer une visibilité [*Anschaulichkeit*] accrue à l'application de la méthode marxiste ? 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 très 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. À saisir en tant que telle la construction de l'histoire. Dans la structure du commentaire. Rebut de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 6]*, p. 477.

théorie du matérialisme historique et de la destinée humaine. Le « principe du montage » qui en constitue sa méthode, et qui est développé essentiellement dans les *Passages,* repose sur l'idée de faire droit à l'*effort* comme phénomène originaire de l'histoire, comme étant ce à partir de quoi se constitue une histoire humaine. La méthode du montage vise à montrer et à construire par des fragments l'image totale de l'histoire, et inversement l'image totale de l'histoire dans chacun de ses fragments. La méthode de construction de ce récit suit, comme dans la préface *épistémo-critique,* un chemin partagé, qui entre l'idée et le phénomène, le concept et l'idée, leur offre une forme, certes différente car leur rôles ne sont pas les mêmes, mais apparentée. La *visibilité* historique repose alors sur plusieurs caractéristiques liées à la définition de l'image et à celle de sa méthode de construction. L'idée d'achèvement ainsi que nous l'avons vu est apparentée à la visibilité historique, tout comme à celle de *complétude,* qui toutes deux apparaissent dans la forme que prennent les collections, les éléments de la collection et l'idée qui guide la recherche du collectionneur. La visibilité historique est alors associée à l'idée d'une totalité construite et comme achèvement et comme complétude.

La catégorie de *complétude* répond à un principe constructif, qui en tant qu'idéal de la collection, se donne comme une totalité ouverte. La complétude se présente comme dépassement « de la simple présence de l'objet dans le monde » pour l'intégrer « dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection »[2133]. La totalité historique, ou l'image totale de l'histoire, apparaît comme *complétude*, et non pas directement comme totalité finie. La collection est construite visiblement dans le but de composer une totalité, et cette dernière reste partiellement toujours ouverte, garantissant un lien avec l'inachèvement. Dans ce contexte l'achèvement n'est qu'une manifestation courte et rapide qui émerge de l'image, qui elle, semble pouvoir à chaque fois transformer la totalité qu'est partiellement montrée comme histoire. La totalité qu'est la collection peut se modifier entièrement selon les pièces qui la composent, selon les différentes trouvailles du collectionneur, et selon l'avancée des définitions caractérielles des éléments qui la composent et qui permettent de construire des catégories. À travers cette méthode des détails peuvent bouleverser la réalisation des collections et donner naissance à des nouvelles collections. Nous supposons que l'idée sous-jacente à cette méthodologie de la présentation historique des collections est une organisation encyclopédique du savoir qui se modifie selon les découvertes qui constituent la connaissance.

La visibilité des images de l'histoire

L'image de l'histoire est elle aussi construite comme une collection d'images, car les images sont comprises comme des pièces de la collection. Les images entendues en tant que pièces d'une collection ne cessent de transformer la visibilité historique. Cette visibilité est ce que permet d'atteindre la totalité virtuelle et ouverte qui est l'idéal de la collection achevée. La totalité achevée s'affirme comme image totale de l'histoire, et comme une apocatastase virtuellement achevée qui repose sur le concept de complétude. Dans cette perspective la teneur historique du Maintenant de la connaissabilité est alors toujours à l'image de la *complétude*, et se transforme au fur-et-à-mesure que la connaissance historique se précise et se constitue. Le Maintenant de la connaissabilité s'étoffe à chacune de ses nouvelle apparitions dans une l'image. Comme la collection achevée est toujours le produit

2133 « Qu'est-ce que cette « complétude » ? Une tentative grandiose pour dépasser le caractère parfaitement irrationnel de la simple présence de l'objet dans le monde, en l'intégrant dans un système historique nouveau, créé spécialement à cette fin, la collection <*Sammlung*>. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, H [Le collectionneur], [H 1a, 2]*, p. 222.

d'une construction, cela explique pourquoi l'historien doit « édifier les grandes constructions à partir de très petits éléments confectionnés avec précision »[2134]. Ces éléments sont les images dialectiques : la visibilité de la totalité historique est contenue dans ces images, et l'image dialectique s'accorde à la totalité à laquelle elle participe et construit. Ces grandes constructions, qui cherchent à rendre une visibilité historique à travers des images, sont bâties dans le but de sauver les phénomènes historiques.

Comme le remarque J.M. Monnoyer dans la préface aux *Thèses* dans les *Écrits français,* les *Thèses* portent sur « l'essence du concept »[2135]. La « finalité du processus » est déjà exprimée dans les *Passages* à travers la méthode du montage et la méthode dialectique qui se dessine à travers une théorie des fragments. Ainsi à la question qui définit la théorie de la connaissance historique matérialiste benjaminienne : « De quel péril les phénomènes sont-il sauvés ? »[2136] . Benjamin répond : « de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les « célébrant » comme « patrimoine » ». L'analyse de la valeur du patrimoine culturel relève de la question matérialiste d'une histoire de la réception et de la transmission. Benjamin affirme qu'à travers une certaine forme non questionnée de la transmission, le patrimoine se donne comme une forme qui, sans être soupesé par une histoire matérialiste de la réception, ne peut révéler en soi, d'une valeur absolue, en tant que bien culturel.

Dans l'essai sur Fuchs, Benjamin considère que la valeur du patrimoine historique dépend de la manière dont il est transmis et actualisé par la tradition. Dans *Expérience et pauvreté* Benjamin fait de « l'expérience » la pierre de touche de toute conception de la transmission ainsi que de la valeur du « patrimoine culturel » en tant que tel[2137]. De cette manière il pose un poids sur la balance qui sert à évaluer le patrimoine culturel, dans laquelle d'un coté il y a la culture à sonder et de l'autre la valeur de « barbarie » comme origine qui sert à cet effet. L'image du Maintenant de la connaissabilité se transforme au fur et à mesure que le phénomène étudié devient plus clair, plus précis à travers une construction théorique et matérialiste qui pose la question de la valeur de l'objet culturel pour l'histoire. Il s'agit de mesurer sa valeur en tant que produit culturel, ce qui signifie une évaluation de ses origines politiques. Ainsi le « péril » duquel les phénomènes historiques doivent être sauvés s'éclaircit et devient celui de l'invisibilité de la valeur barbare de l'héritage culturel.

Le matérialisme historique est alors nécessairement amené, par Benjamin, à se poser à partir du domaine de la culture. Pour évaluer les productions culturelles, il faut alors mesurer la manière dont se produit et reproduit leur tradition, ce qui du même coup permet de distinguer des traditions différentes. Pour compléter cette analyse il faut donc évaluer les différentes traditions qui permettent de transmettre des produits culturels différents. Ce qui

2134 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 6],* p. 477.

2135 « Le sous-titre français : « Sur le concept d'histoire », confirme que l'interrogation porte sur l'essence du concept, avant de questionner la finalité du processus. », MONNOYER, Jean-Morice, *Notice,* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940)*, p. 426.

2136 « De quel péril les phénomènes sont-il sauvés ? Pas seulement, et pas principalement du discrédit et du mépris dans lesquels ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les « célébrant » comme « patrimoine ». – Ils sont sauvés lorsqu'on met en évidence chez eux la fêlure. – Il y a une tradition qui est catastrophe. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 4]*, p. 490-491.

2137 « Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience ? À quoi l'on aboutit en stimulant ou en détournant une telle expérience, l'effroyable méli-mélo des styles et des conceptions du monde qui régnait au siècle dernier nous l'a trop clairement montré pour que nous ne tenions pas pour honorable de confesser notre pauvreté. Avouons-le : cette pauvreté ne porte pas seulement sur nos expériences privées, mais aussi sur les expériences de l'humanité tout entière. Et c'est donc une nouvelle espèce de barbarie. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, Expérience et pauvreté*, p. 366.

doit être évalué est ce qui rend possible la transmission, c'est-à-dire qu'il s'agit d'analyser ce qui constitue le patrimoine culturel en tant que tel[2138]. Benjamin entrevoit alors ce qu'il appelle « fêlure », au travers de laquelle on peut évaluer la question de la transmission, en termes de « catastrophe ».

L'idée de catastrophe rend possible de distinguer des formes différentes de transmission et donc des traditions différentes. Il y a d'un côté une tradition pour laquelle le processus de reproduction de la culture qui repose sur la barbarie est visible, et d'un autre côté une tradition pour laquelle la barbarie se substitue à la culture mais de manière silencieuse et invisible. Pour l'historien matérialiste la catastrophe correspond à la reproduction d'un processus culturel barbare sans qu'il soit pour autant aperçu ou évalué, et donc comme répétition aveugle du même. Le fait que, pour la tradition dominante, la catastrophe qu'elle transmet soit imperceptible produit alors l'irréparable. Dans ce contexte la culture, qui est un témoignage de barbarie, se présente comme une reproduction du patrimoine et de la culture[2139]. Il est donc question pour l'historien matérialiste de rendre visible ce phénomène et sa dynamique de reproduction.

Apocatastase

Benjamin cherche dans les *Passages* à rendre visible « l'expression de l'économie dans sa culture »[2140]. La méthode de recherche qu'est celle du montage d'images s'effectue en vue de sauver le phénomènes de la catastrophe. Cette catastrophe est celle de la reproduction de la culture qui, bâtie sur des valeurs non critiques et non critiquées, repose sur les valeurs de la barbarie. Les images et leur montage ont pour but de construire une présentation historique qui rende visible le processus d'aliénation. Cette présentation historique doit alors pouvoir évoluer selon l'avancement de la compréhension du phénomène du fétichisme. La présentation historique montre une image de l'histoire qui se transforme, en tant que complétude de la totalité ouverte qu'elle tente de représenter en tant qu'image de l'histoire. Cette totalité ouverte repose sur un principe constitutif qui évolue au fur et à mesure qu'il intègre des nouvelles images.

Benjamin affirme que la « dialectique de l'histoire culturelle » doit s'effectuer selon un principe semblable à celui de l'organisation de l'expérience que l'on retrouve chez le conteur. Chez le conteur l'expérience qui émane du récit produit une « apocatastase »[2141]. L'idée de

2138 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 4]*, p. 491.

2139 « La barbarie est cachée dans le concept même de culture, comme un trésor de valeurs qui est considéré indépendamment, certes non du processus de production dans lequel elles sont nées, mais indépendamment du processus dans lequel elles survivent. Elles servent de cette façon à l'apothéose de ce dernier processus < ?>, quelque barbare qu'il puisse être. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 5a, 7]*, p. 485.

2140 « Marx expose la corrélation causale entre l'économie et la culture. Ici, ce qui importe, c'est la corrélation expressive. Il faut présenter non plus la genèse économique de la culture mais l'expression de l'économie dans sa culture. Il s'agit, en d'autres termes, d'une tentative pour saisir un processus économique comme un phénomène originaire visible d'où procèdent toutes les formes de vie qui se manifestent dans les passages (et, dans cette mesure, dans le XIXe siècle). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 6]*, p. 476.

2141 « Petite proposition méthodologique pour la dialectique de l'histoire culturelle. Il est très facile d'effectuer à chaque époque, dans les différentes « domaines », des dichotomies, selon des points de vue déterminés, de telle sorte que, d'un côte, se trouve la partie « féconde », « pleine d'avenir », « vivante », « positive », de l'autre, la partie inutile, arriérée et morte de cette époque. On ne fera même apparaître nettement les contours de cette partie positive que si elle est opposée à l'autre. Mais, d'un autre côté, toute négation n'a de valeur que parce qu'elle sert d'arrière-plan aux linéaments du vivant, du positif. Il est donc d'une importance décisive d'appliquer de nouveau une division à cette partie négative, d'abord détachée, de sorte qu'en déplaçant l'angle de vue (sans modifier l'échelle !) on fasse surgir en elle, de nouveau, un élément positif différent de

complétude permet ici de comprendre l'idée d'une totalité ouverte qui se transforme en assimilant les formes nouvelles qui surgissent de l'analyse matérialiste de l'histoire. D'un autre côté pour Benjamin on peut diviser l'étude d'une époque selon des « dichotomies » qui l'exposent, d'un côté selon une partie « positive », et de l'autre « négative ». Cette opposition semble nécessaire à l'analyse dialectique d'un époque, car sans une distinction faite de « dichotomies » une époque ne semble pas pouvoir être caractérisée. Sans cette opposition la partie positive d'une époque ne peut apparaître, puisque pour Benjamin, « toute négation n'a de valeur que parce qu'elle sert d'arrière-plan aux linéaments du vivant, du positif ». De quelle manière, en vue de compléter la construction de l'objet, la détermination négative doit-elle être à nouveau dialectisée pour refaire « surgir en elle, de nouveau, un élément positif différent de celui qui a été préalablement dégagé » ?

L'idée qui détermine la compréhension du présent comme un Maintenant de la connaissabilité, est celle d'un réveil, en tant que lisibilité ou interprétation, qui se produit hypothétiquement quand toutes les déterminations historiques sont contenues dans l'objet historique. Il s'agit de la forme finale de l'objet historique recherché, et qui s'affirme dans le Maintenant de la connaissabilité comme un but infini, qui doit à chaque instant historique faire l'objet d'un sauvetage. Cependant il s'agit aussi d'un réveil graduel, qui intègre peu à peu le savoir historique, et grandit avec chaque nouvelle interprétation. L'image totale n'est jamais mentionnée comme étant une totalité rigide, finale, mais comme un instant qui, même au-delà du primat d'un système économique asservissant et de l'idéologie du progrès, doit faire l'objet d'une réévaluation constante de la valeur du patrimoine culturel qu'elle véhicule. Ce qui signifie que les vaincus-victorieux doivent eux aussi porter la critique et interroger toujours à nouveau les faits qu'ils considèrent comme historiques pour sauver leur histoire à chaque instant.

Configurations historiques

Ce qui doit être visible, et est donc montré par l'image dialectique, c'est une configuration historique contenue dans un présent compris comme un Maintenant du connaissable. Cette configuration s'affirme, depuis le point de vue de Benjamin dans les *Passages*, au cours d'un XX^{ème} siècle qui regarde un XIX^{ème} siècle. La configuration historique correspond à une image du siècle qui naît de la multiplicité des nouvelles perspectives ouvertes par les grandes et imposantes constructions en fer, les passages, les panoramas, les différentes avancées techniques, ainsi que par le phénomène des foules et des grandes villes naissantes. Ces configurations sont entendues comme un Maintenant de la connaissabilité car, pour employer l'expression de Giedion rapportée par Benjamin dans les *Passages,* ces configurations « passent au travers du mince filet de fer qui demeure tendu dans l'espace »[2142]. L'expression des forces productives et des moyens de production se

celui qui a été préalablement dégagé. Et ainsi de suite, à l'infini, jusqu'à ce que la totalité du passé soit, dans une apocatastase historique, introduite dans le présent. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 3]*, p. 475-476.

2142 « « C'est dans les escaliers battus par le vent de la tour Eiffel ou, mieux encore, entre les poutres métalliques d'un 'pont transbordeur' qu'on découvre l'expérience esthétique fondamentale de l'architecture d'aujourd'hui : les choses – les navires, la mer, les immeubles, les mâts, le paysage, le port – passent au travers du mince filet de fer qui demeure tendu dans l'espace. Elles perdent leur forme bien délimitée, elles se mêlent dans un même mouvement tournant vers le bas, elles se confondent toutes en même temps. » Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich,* Leipzig-Berlin, p. 7. L'historien également n'a, aujourd'hui, qu'a édifier une structure élancée mais solide – une structure philosophique – pour prendre dans son filet les aspects les plus actuels du passé. De même, cependant, que les perspectives grandioses que les nouvelles constructions de fer offraient sur les villes – voir aussi les illustrations de Giedion, p. 61-63 – furent longtemps exclusivement réservées aux travailleurs et aux ingénieurs, le philosophe qui veut découvrir ici les points de vue inédits doit être un travailleur

transforme au fur et à mesure que leur produit se transforme, et devient l'expression de leur histoire. Ainsi le produit change l'image du tout dont il fait partie et qu'il forme en même temps. Ce « filet » pour prendre en lui « les aspects les plus actuels du passé » est compris comme l'image d'un Maintenant de la connaissabilité déjà révolu, mais qui formellement continue à exister comme chemin possible pour faire figurer ce passé, son passé, jusqu'à nous.

Le Maintenant de la connaissabilité est ce par quoi l'image du présent apparaît étoffée, comme apocatastase, comme complétude, des aspects les plus actuels du passé[2143]. Il y a alors toujours des images du Paris du XIX^{ème} siècle à actualiser, puisque le vent souffle toujours « dans les escaliers battus par le vent de la tour Eiffel », de la même manière qu'il souffle encore dans les poutres métalliques d'un « pont-transbordeur »[2144]. Tout comme virtuellement « le souffle lourd du chercheur » souffle encore dans « la salle de lecture de la Bibliothèque nationale, à Paris »[2145]. Le Maintenant de la connaissabilité semble s'affirmer à travers l'idée d'un passé que l'on capte dans le présent et dont l'image qu'il tend à montrer est celle d'une totalité vertigineuse. Ce pourquoi face aux amples et complexes constructions en fer d'un Sigfried Giedion « le philosophe qui veut découvrir ici les points de vue inédits doit être un travailleur indépendant, insensible au vertige et, s'il le faut, solitaire »[2146]. La visibilité historique est ce qui devient perceptible à travers l'idée de catastrophe appliquée au concept de complétude historique comme totalité ouverte.

b. 2. L'Ange de l'Histoire

> Il y a un tableau de Klee dénommé *Angelus Novus.* On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux son écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes son déployés. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire.[2147]

Quel est le rôle de l'ange de l'histoire par rapport à la question de la visibilité historique ? Ou encore que voit l'ange et quelle est sa fonction par rapport à la perspective que doit assumer l'historien matérialiste ? À travers la figure de l'ange est explicitée, non pas la figure de l'historien en tant que tel, mais la *manière* dont l'historien doit regarder l'histoire, c'est-à-dire le positionnement méthodologique et épistémologique de l'historien. Cette image de « *Angelus Novus* » de Klee est pour Benjamin au centre de la « tempête » du « Progrès ». La tempête est plus forte que l'ange, en elle il n'arrive plus à replier ses ailes, suggérant,

---

indépendant, insensible au vertige et, s'il le faut, solitaire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 1],* p. 475.

2143 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 3]*, p. 476.

2144 *Ibid.*

2145 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1, 5]*, p. 474.

2146 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 1a, 1]*, p. 475.

2147 « Il y a un tableau de Klee dénommé *Angelus Novus.* On y voit un ange qui a l'air de s'éloigner de quelque chose à quoi son regard semble rester rivé. Ses yeux son écarquillés, sa bouche est ouverte et ses ailes son déployés. Tel devra être l'aspect que présente l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où à notre regard à nous semble s'échelonner une suite d'événements, il n'y [en] a qu'un seul qui s'offre à ses regards à lui : une catastrophe sans modulation ni trêve, amoncelant des décombres et les projetant éternellement devant ses pieds. L'Ange voudrait bien se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts. Mais une tempête s'est levée, venant du Paradis ; elle a gonflé les ailes déployées de l'Ange ; et il n'arrive plus à les replier. Cette tempête l'emporte vers l'avenir auquel l'Ange ne cesse de tourner le dos tandis que les décombres, en face de lui, montent au ciel. Nous donnons nom de Progrès à cette tempête. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX*, p. 438.

selon Monnoyer, la profondeur du « désespoir » dans lequel se trouve l'historien[2148]. La figure allégorique de l'ange présente ce qui captive l'attention du tenant du matérialisme historique. L'historien doit emprunter le regard de l'ange pour regarder en arrière.

Le désespoir de l'ange, pour Monnoyer, semble se départager entre « l'inhumanité de l'histoire » et l'absence d'une image claire d'une « société future » rédimée[2149]. La tempête du progrès emporte l'ange vers l'avenir, mais son regard reste plongé, fixé, rivé dans le passé, et dans la profondeur du temps. Est-t-il porteur d'un message comme les *aides* de Kafka ? L'ange figure la perspective politique de la méthode dialectique, à travers laquelle l'historien matérialiste regarde un passé transformé en un Autrefois. L'autrefois qui est déjà une interprétation dialectique du passé, et qui n'est pas comprise comme « une suite d'événements », mais à travers *un* seul événement, celui d'« une catastrophe »[2150]. L'Autrefois de l'Ange n'est pas *progressivité.* La visibilité de l'ange est alors, selon la méthode fragmentaire, déterminée par celle d'une totalité des ruines configurée par l'idée de catastrophe.

L'historien matérialiste, lui, est au moment présent ; mais tout comme l'ange, il regarde en arrière. L'ange regarde depuis l'avenir l'amoncellement de décombres que la tempête du progrès jette à ses pieds. Alors que l'historien qui vit au présent de son propre présent à lui, se place dans l'avenir hypothétique du passé qu'il regarde. L'historien regarde l'histoire du passé, *comme s'il* regardait le passé depuis l'avenir. L'historien comme l'ange sont en présence de la catastrophe et regardent en arrière, dans le passé, pour y découvrir les origines de la tempête destructrice du progrès et collecter ses débris. Pour l'historien, la catastrophe dans laquelle il est inscrit lui-même, en tant qu'événements qui l'entourent « et auxquels il prend part », « vont être à la base de sa présentation, comme un texte écrit à l'encre sympathique »[2151]. Le présent joue un rôle majeur pour l'historien, et tend à se transformer dans le moment historique premier de l'interprétation de l'image du passé qui s'affirme dans l'idée de catastrophe.

> [L]'historien est un prophète qui regarde en arrière.[2152]

Les conceptions du « présent », auquel se rapporte le regard de l'ange, ainsi que le *présent* à partir duquel travaille l'historien matérialiste, peuvent être définis, nous dira Benjamin, comme « l'objet (objet intentionnel) d'une prophétie »[2153]. Cette conception du présent

2148 « L'allusion au paragraphe IX à l'aquarelle de Paul Klee, *Angelus Novus*, où, nous dit Scholem, Benjamin voyait comme un « exercice visuel » proposé à la méditation, apparaît pour Tiedemann telle une « image baroque ». L'ange, qui ne voit rien de l'avenir, auquel il tourne le dos, allégorise, dit-il, l'impossibilité de décrire la société future, sur laquelle Marx est resté muet. « Il semble exprimer le désespoir du surhomme en face de l'inhumanité de l'histoire » [Tiedemann, *Dialektik im Stillstand,* Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, n°445, p. 104]. », MONNOYER, Jean-Maurice, *Notice,* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* p. 426.

2149 *Ibid*.

2150 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX,* p. 438.

2151 « Les événements qui entourent l'historien et auxquels il prend part vont être à la base de sa présentation, comme un texte écrit à l'encre sympathique. L'histoire qu'il soumet au lecteur constitue, pour ainsi dire, les citations qui sont insérées dans ce texte et ce sont uniquement les citations qui sont écrites d'une manière lisible par tous. Écrire l'histoire signifie donc *citer* l'histoire. Mais le concept de citation implique que l'objet historique, quel qu'il puisse être, soit arraché au contexte qui est le sein. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 11, 3]*, p. 494.

2152 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire »*, section 3, *Remarque préalable,* p. 448.

2153 « <Il y a un concept du présent selon lequel ce présent n'est autre que l'objet (objet intentionnel) d'une prophétie. Ce concept est le corrélat, (le complément) de celui d'histoire, pour qui elle apparaît comme dans un éclair. Concept foncièrement politique, et c'est bien ainsi qu'il est définit également chez Turgot. Tel est le sens ésotérique de la formule : 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.>. », *Ibid.* Passage

s'affirme comme « (le complément) de celui d'histoire ». Ce n'est qu'à partir de cette conception du présent que l'histoire se montre comme « dans un éclair ». Il s'agit alors d'une construction dialectique de la temporalité historique qui répond, selon Benjamin, à une conception « foncièrement politique » de celle-ci. C'est depuis son propre présent que l'historien regarde le passé. Il sait, depuis là où il est, ce que ce passé est devenu. À travers cette vue il appréhende le passé comme la patine d'histoire que le temps laisse sur les choses. Cette perspective historique semble correspondre à la « théorie de l'empathie (*Einfühlung*) dans sa version historique »[2154]. Perspective selon laquelle l'historien est en mesure d'augurer de ce que les événements du passé vont devenir. Ce qui signifie revivre une époque comme si l'on y était au présent de son passé, c'est-à-dire en oubliant ce que l'avenir fera de ce passé[2155].

Mais une deuxième interprétation, liée à la conception du présent de l'historien, vient se joindre à celle-ci, s'en distinguer et la compléter. Il faut inclure la dimension du présent de l'historien et la manière dont il se rapporte au passé à travers un rapport de *construction* matérialiste qui interroge son point de vue. Il ne s'agit pas seulement de comprendre le passé, mais aussi le présent. Cette compréhension ne s'effectue pas que par un rapport immédiat au passé, mais à travers une médiation conceptuelle, et une construction matérialiste de l'objet du passé. Cette construction s'affirme à travers une critique de la valeur de la transmission, qui distingue différentes traditions.

> [L]'historien tourne le dos à sa propre époque, et son regard visionnaire (*Seherblick*) s'allume à la vue des sommets qui s'estompent de plus en plus profondément dans le passé, des générations humaines antérieures. Justement ce regard de voyant lui rend sa propre époque plus nettement présente qu'elle ne l'est pour ses contemporains, qui eux « marchent du même pas » qu'elle.[2156]

Ce questionnement permet de saisir la spécificité de l'objet historique et la manière par laquelle il appartient à l'histoire. Ce qui définit alors un fait comme historique est le « fait d'être passé, de ne plus exister »[2157]. À travers l'achèvement se présente, pour l'historien, la possibilité d'apprécier la force que le temps représente comme « travail intense au sein des choses ». Ce travail du temps sur les choses est ce que « l'historien » cherche à apprécier dans les choses, et donc ce qu'il mesure des *existences révolues*.

L'historien en dialecticien peut alors via « la couche superficielle » des faits pénétrer « la plus profonde ». Il regarde en arrière et distingue ce qui est « fini » et n'existe donc plus depuis le présent duquel il apprécie le passé[2158]. Déterminer ce qu'est l'objet historique

---

raturé ou biffé par Benjamin

2154 « Le mot selon lequel l'historien est un prophète qui regarde en arrière peut être interprété de deux façons. L'interprétation héritée veut que, se replaçant dans un passé reculé, l'historien prophétise ce qui, pour les gens de l'époque, devait encore être considéré comme avenir, mais qui, dans l'intervalle, est devenu passé. Cette intuition correspond très exactement à la théorie de l'empathie (*Einfühlung*) dans sa version historique, celle que Fustel de Coulanges a exprimé par le conseil : si vous voulez revivre une époque, oubliez que vous savez ce qui s'est passé après elle. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire »*, *Section 3, Problème de la tradition II, le Maintenant de la possibilité de la connaissance,* p. 451.

2155 « Julien Benda cite dans *Un régulier dans le siècle* la formule de Fustel de Coulanges : « Si vous voulez revivre une époque, oubliez que vous savez ce qui s'est passé après elle ». C'est la *magna charta* secrète de la présentation de l'histoire propre à l'école historique, et Benda n'est guère convainquant lorsqu'il ajoute : « Fustel n'a jamais dit que ces mœurs fussent bonnes pour comprendre le rôle d'une époque dans l'histoire ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8a, 3]*, p. 490.

2156 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire »*, *Section 3, Problème de la tradition II, le Maintenant de la possibilité de la connaissance,* p. 451-452.

2157 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [D°, 4]*, p. 831.

2158 « L'intérêt que prend l'historien matérialiste au passé est toujours, pour une part, un intérêt passionné pour ce qu'il y a eu en lui de révolu, de fini, de radicalement mort. La condition indispensable pour pouvoir citer (aimer) certaines parties de ce phénomène, c'est d'être rassuré, en général et pour l'ensemble, de ce caractère révolu. En un mot, l'intérêt historique déterminé dont l'historiographie matérialiste a pour tâche essentielle de prouver le bien-fondé, doit pouvoir montrer qu'il

signifie déterminer ce qui « appartient à l'histoire », dans d'autres termes si ce qui est « révolu », « fini » et « radicalement mort » est le propre de l'objet historique, alors ce dernier ne peut apparaître que si l'on peut distinguer au présent que ces choses sont effectivement finies ou transformées. Ceci signifie qu'il ne peut y avoir une image du passé sans qu'il y ait en même temps et nécessairement une image du présent, qui confirme que ce dont traite l'histoire appartient réellement à l'histoire.

Ce qui se joue ici sont les conditions de possibilité de la connaissance historique en tant que « Maintenant de la possibilité de la connaissance » historique (*das Jetzt des Erkennbarkeit*), car dans cette interprétation de l'objet du passé ce qui est décisif c'est que le regard de l'historien « rend sa propre époque plus nettement présente »[2159]. Il s'agit ici de faire place à la *présence du présent* pour l'histoire. Cette *présence* explicite la volonté politique d'interprétation historique qui devient la dimension du *présent* en histoire. Benjamin joint dans la conception du présent pour l'histoire, une compréhension de l'« objet intentionnel d'une prophétie » avec l'idée d'action politique[2160]. C'est dire que saisir la généalogie du présent s'avère essentiel pour réussir à distinguer son mouvement et sa transformation, et ainsi pouvoir insérer une action dans celui-ci. L'idée sous-jacente est celle d'une conception de la pensée comme nécessitant, en vue d'une action et d'une politique, de réussir à *prévoir le présent*.

Ce qui intéresse l'historien matérialiste semble être le fait de réussir à construire une image de l'autrefois capable de rendre son propre présent compréhensible, et donc sa propre époque intelligible historiquement. L'autrefois est, par rapport aux moments historiques que l'historien étudie, la « marque qu'ils portent comme moments de l'« histoire antérieure », des moments de ce présent » qu'il cherche à élucider[2161]. Cependant l'historien « tourne le dos à sa propre époque »[2162], car il tente de se défaire de ce qui rend son époque aveugle à ses valeurs structurelles. L'historien cherche à comprendre l'origine des transformations qui construisent l'image du présent, et à partir desquelles l'autrefois devient intelligible. L'autrefois naît du passé, de l'histoire, de la vie « des générations humaines antérieures »[2163] et prend sens à partir du présent que construit l'historien. À travers l'autrefois, il est question d'interpréter le présent à partir de ses origines. La conception du présent comme *l'objet intentionnel d'une prophétie* rend possible d'interpréter le présent, et permet d'entrevoir la finalité du concept d'histoire benjaminien comme *sauvetage* en vue d'une interprétation politique de l'histoire[2164].

---

porte sur un objet qui, dans son ensemble, réellement et irrévocablement, « appartient à l'histoire ». », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 76a, 4]*, p. 379.

2159 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire* », *Problème de la tradition II, Section 3, le Maintenant de la possibilité de la connaissance,* Paris, Gallimard, 1991, p. 451-452.

2160 « Ce n'est pas en vain que Turgot définit le concept d'un présent, exposant l'objet intentionnel d'une prophétie, en tant qu'un concept essentiel, et dans son principe politique. « Avant que nous ayons appris que les choses sont dans une situation déterminée, elles ont déjà changé plusieurs fois, dit Turgot. Ainsi nous apercevons toujours les événements trop tard, et la politique a toujours besoin de prévoir, pour ainsi dire le présent. ». », *Ibid.,* p. 452.

2161 « Pour l'historien matérialiste, l'époque dont il traite, quelle qu'elle soit, n'est que l'histoire antérieure de celle qui l'intéresse lui-même. Et c'est précisément pour cela que l'histoire, telle qu'il la voit, est dépourvue de l'apparence de la répétition : les moments du cours de l'histoire qui lui importent le plus, deviennent, du fait de la marque qu'ils portent comme moments de l'« histoire antérieure », des moments de ce présent même et changent de caractère selon la nature, catastrophique ou triomphale, de celui-là. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès],* [N 9a, 8], p. 492.

2162 BENJAMIN Walter,*Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire* », *Problème de la tradition II, Section 3, le Maintenant de la possibilité de la connaissance*, p. 451.

2163 *Ibid.*, p. 452.

2164 « Ce concept-là de présent est en effet ce qui fonde l'actualité de l'authentique écriture de l'histoire [N 8a, 3 et N12 a, 1]. Celui qui fouille dans le passé, comme s'il s'agissait d'un fourre-tout d'exemples et d'analogies n'a pas même idée de

La conception de l'histoire de Benjamin repose essentiellement sur l'idée de sauvetage. Ce pourquoi l'image du présent qui surgit un sauvetage apparaît à travers les racines de son passé. Il s'agit là d'une actualisation du passé qui s'effectue à travers l'idée d'une catastrophe qui s'étend jusqu'à nos jours. Benjamin cherche à construire à partir de l'idée de catastrophe une perspective historique, il considère qu'il n'y a pas de dimension historique nécessaire, et que toute histoire s'affirme comme une tâche accomplir. L'idée de catastrophe permet de formuler le fait que si cette tâche n'est pas accomplie l'on demeure dans une temporalité de la continuité et de la répétition, un éternel retour du même, qui n'est, pour Benjamin, pas historique en soi. Pour Benjamin il a pas d'histoire sans interprétation et sans construction. Le sauvetage s'affirme donc autant comme celui de l'image du passé que comme celui de l'image du présent. Il s'agit de réactualiser le passé pour réussir à comprendre et interpréter le présent d'une époque, en tant que moment historique premier. Pour finir, à travers la conception du sauvetage la question de la *visibilité historique*, en tant que « présence d'esprit », se transforme en une « catégorie politique »[2165].

b. 2. 1. Une catastrophe historique et politique

Les vices fonciers de la politique de gauche : Se détourner pour voir

> On propose à l'attention des frères novices dans les cloîtres des sujets à méditer qui devront les détourner du siècle et de ses tentations. Les réflexions qu'ici nous proposons ont été fixées dans un but semblable.[2166]

La catastrophe qui s'abat sur l'ange et sur l'humanité tout entière correspond aussi à la catastrophe qui émane de la naissance de la modernité, et s'applique à travers les thèses *Sur le concept d'histoire* à un XX^{ème} siècle en pleine seconde guerre mondiale. Les thèses semblent s'adresser de façon générale « aux enfants du siècle »[2167], c'est-à-dire aux héritiers de la catastrophe déjà existante à l'apogée du capitalisme et confirmée encore par la guerre, la marche incessante du progrès, de la technique, le capital régnant et la monté des états totalitaires. Les thèses s'offrent comme des « sujets à méditer »[2168], qui tendent à détourner la vue sur les illusions siècle en cours, de la même manière que ce détournement se produit chez l'ange. Ici c'est l'historien matérialiste qui doit détourner le regard de son époque pour mieux y voir dans celle-ci. La méditation que propose Benjamin vise une forme de « mépris du monde et de ses pompes »[2169]. Ces sujets sont fixés dans le « but » de laisser place à une perspective sur les origines de la catastrophe toujours en cours au XX^{ème} siècle. Les enfants

---

combien de choses, à un moment donné, dépend son actualisation (*Vergegenwärtigung*). », *Ibid.,* p. 452.

2165 « Il est rendu magnifiquement justice à la présence d'esprit comme catégorie politique dans ces propos de Turgot : « Avant que nous ayons appris que les choses sont dans une situation déterminée, elles ont déjà changé plusieurs fois. Ainsi nous apercevons toujours les événements trop tard, et la politique a toujours besoin de prévoir, pour ainsi dire, le présent. », Turgot, *Œuvres,* II, Paris 1844, p. 673 (*Pensées et fragments*). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 12a, 1]*, p. 496.

2166 « On propose à l'attention des frères novices dans les cloîtres des sujets à méditer qui devront les détourner du siècle et de ses tentations. Les réflexions qu'ici nous proposons ont été fixées dans un but semblable. Les politiciens qui faisaient l'espoir des adversaires du fascisme gîsant par terre et confirmant la défaite en trahissant la cause qui naguère était la leur – ces réflexions s'adressent aux enfants du siècle qui ont été circonvenus par les promesses que prodiguaient ces hommes de bonne volonté. Nous partons, quant à nous, de la conviction que les vices fonciers de la politique de gauche se tiennent. Et de ces vices nous dénonçons avant tout trois : la confiance aveugle dans le progrès ; une confiance aveugle dans la force, dans la justesse et dans la promptitude des réactions qui se forment au sein des masses ; une confiance aveugle dans le parti. Il faudra déranger sérieusement les habitudes les plus chères à nos esprits. C'est à ce prix seulement qu'on concevra un concept de l'histoire qui ne se prête à aucune complicité avec les idées de ceux qui, même à l'heure qu'il est, n'ont rien appris. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse X*, p. 438-439.

2167 *Ibid.,* p. 439.

2168 *Ibid.,* p. 438.

2169 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, *Thèse X*, p. 435.

du siècle, dont Benjamin fait partie, sont les héritiers des « promesses » de la modernité, et ces engagements correspondent aussi à des promesses politiques. L'enfant du siècle apparaît comme devant être libéré des « filets »[2170] des « promesses que prodiguaient [d]es hommes de bonne volonté »[2171]. À quoi correspondent ses « filets » ou encore ces « promesses » contre lesquelles doit être mis en garde l'enfant du siècle ?

Ceux qui ont proféré ces « promesses » sont ceux que furent jadis l'« espoir » d'une réponse politique à la catastrophe du XIX^{ème} siècle, et à celle de la montée totalitaire du XX^{ème} siècle. Si on lit les *Thèses* à travers son immersion contextuelle, alors la catastrophe, en tant que catastrophe politique, peut être interprétée selon l'exemple des états totalitaires et plus précisément à travers celui de l'U.R.S.S. staliniste. La catastrophe politique du siècle est analogue à celle qui émane des promesses inaccomplies des « politiciens de gauche », et donc de ceux qui au moment de l'écriture des *Thèses* apparaissent comme les tenants du communisme institutionnel en Russie. Il s'agit des tenants étatiques de la révolution accomplie, mais en décrépitude, et qui signent, à ce moment là, la déception totale pour un matérialisme historique d'autrefois, un pacte germano-soviétique[2172].

Contexte historique qui explique en grande partie les mises en gardes qui vont suivre et qui déterminent la catastrophe interprétée à partir du Maintenant de la connaissance du « parti » selon Benjamin. La catastrophe politique de la gauche révolutionnaire européenne apparaît à Benjamin comme liée à trois piliers qui soutiennent les « vices fonciers de la politique de gauche ». Ces piliers jouent le rôle de mise en garde, ainsi que de distinction entre le matérialisme historique tel qu'il s'est appliqué après la révolution russe, et le matérialisme historique que tente de bâtir Benjamin.

> Nous partons, quant à nous, de la conviction que les vices fonciers de la politique de gauche se tiennent. Et de ces vices nous dénonçons avant tout trois : la confiance aveugle dans le progrès ; une confiance aveugle dans la force, dans la justesse et dans la promptitude des réactions qui se forment au sein des masses ; une confiance aveugle dans le parti.[2173]

L'idée de catastrophe est aussi présentée, au sein de cet échec politique, à travers le thème du « progrès ». Benjamin cherche à éviter toute justification du progrès y compris pour le matérialisme historique. Il veut dénoncer ce que provoque « la confiance aveugle » dans le progrès dans toutes ses aspects possibles. Il s'avère donc essentiel d'éviter tout les vices liés à l'idéologie du progrès pour comprendre ce que celui-ci provoque comme forme sociale et comme mode de pensée anhistorique. La perspective du matérialisme historique, de Benjamin, fait apparaître le produit culturel du progrès comme lié aux fantasmagories qui peuplent aussi l'imaginaire politique de gauche en induisant une forme particulière d'interprétation.

L'analyse de la catastrophe politique du matérialisme historique repose sur une critique de la « confiance aveugle » offerte au produit social du progrès de la modernité, la masse[2174]. La masse n'est pas considérée, par Benjamin, comme la matrice d'une révolte ni d'une révolution, mais s'affirme comme un amas informe, une composition faite par les sujets morcelés du capitalisme, et plus largement de la technique et du progrès. L'on peut rappeler la conception de Benjamin des effets de l'idéologie du progrès selon laquelle

2170 *Ibid.*
2171 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse X*, p. 438-439.
2172 *Ibid.,* p. 439.
2173 *Ibid.*
2174 *Ibid.*

l'homme moderne en tant que « civilisé des villes immenses revient à l'état sauvage »[2175]. L'agrégat d'individus qui composent la masse représentent un amas de subjectivités dont « la justesse » et « promptitude »[2176] font défaut à toute forme sociale de relation, incarnant l'objet même du fétichisme, le sujet et la société réifiés. À travers ce que l'on à appelé le « mécanisme social » les « réactions » de la masse sont comprises comme le reflet et le produit d'une destruction de l'individu et du collectif[2177]. Dans ces conditions la conviction, en tant que « confiance aveugle » dans ce qui constitue « le « soutien massif de la base » »[2178], équivaut à un vice théorique ou à un non-sens politique. Les « réactions »[2179] de la masse apparaissent, depuis la perspective dialectique de Benjamin, comme répondant aux fantasmagories qui s'affirment dans le rêve induit par la croyance dans le progrès.

Ici Benjamin réunit ces deux « vices fonciers », la croyance dans le progrès et l'assertivité de la masse, comme relatifs à la « confiance aveugle dans le parti »[2180]. Il se prononce par là contre la conception du matérialisme dialectique stalinien. On n'est pas en mesure de savoir si Benjamin est un adversaire des formes classiques de la politique qui se transmettent par une représentativité étatique via des partis. Nous pouvons cependant analyser ses affirmations de façon structurelle et prendre la notion de « parti » comme correspondant à une forme erronée de l'application de l'appareil politique pratique du matérialisme historique, et comme faisant référence ici au matérialisme dialectique de Staline.

Pour Benjamin la « confiance aveugle dans le parti » staliniste, engendre une « adaptation servile à un appareil politique incontrôlable »[2181]. Adaptation servile qui naît d'une séparation théorique et pratique entre les détenteurs étatiques du matérialisme, le parti, et les détenteurs historiques du matérialisme historiques, la tradition des opprimés. Quelle est la forme d'application pratique la plus adaptée à l'affirmation de l'histoire d'une humanité délivrée pour la théorie du matérialisme historique ? Comment rendre inopérante la catastrophe politique qui se joue au sein des différents aspects de la catastrophe historique qu'est devenu le matérialisme historique ?

> Il faudra déranger sérieusement les habitudes les plus chères à nos esprits. C'est à ce prix seulement qu'on concevra un concept de l'histoire qui ne se prête à aucune complicité avec les idées de ceux qui, même à l'heure qu'il est, n'ont rien appris.[2182]

La façon dont le détenteur du matérialisme historique, personnifié allégoriquement à travers l'ange, se détourne de son époque, est présenté ici par ce que nous pouvons saisir comme un état des lieux de ce qui peut s'assimiler à un Autrefois du matérialisme historique. De manière schématique nous pouvons penser le matérialisme historique à travers son Autrefois dans l'image qu'il présente en 1845-1846, confronté à sa réinterprétation dans son versant totalitaire staliniste, et donc ce que cette pensée et pratique politique sont finalement devenues dans son actualité en 1940 pour Benjamin. Ce que les virtualités émancipatrices de l'interprétation matérialiste de l'histoire permettent de penser dans *L'Idéologie allemande*, ne se retrouvent plus dans la pensée dictatoriale du matérialisme dialectique du parti staliniste. Il s'agit alors, pour Benjamin, de remettre entièrement en question la forme dominante de la

2175 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 178.
2176 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse X*, p. 439.
2177 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 178.
2178 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, *Thèse X*, p. 435.
2179 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse X*, p. 439.
2180 *Ibid.*
2181 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, *Thèse X*, p. 435.
2182 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse X*, p. 439.

politique de gauche dans son actualité. Le questionnement et l'analyse critique de l'idéologie du progrès, par Benjamin, part de la forme du progrès dans son versant capitaliste, mais s'applique ici à remettre en question jusqu'aux dernières « habitudes » que la pensée du progrès réussit à envahir au sein même de ce qui est censé s'affirmer comme une pensée critique. Benjamin remet en question la forme idéologique du matérialisme historique en la confrontant au devenir idéal d'une pensée critique.

Pour Benjamin, la construction du concept d'histoire à partir de la pensée inhérente au matérialisme historique devient une réflexion autour des vainqueurs et des vaincus de l'histoire. La dialectique entre vainqueurs et vaincus est présente dans la construction même du concept d'histoire par un questionnement autour du butin de l'histoire et de la valeur des origines des produits culturels et de la culture. Cette réflexion repose sur l'idée d'une constitution de la tradition des opprimés à partir de la valeur d'un butin de l'histoire pour les vaincus. La nécessité d'établir un concept d'histoire qui interroge la forme de pensée qu'induit celle du *progrès* est nécessaire pour une interprétation cohérente de l'histoire selon les présupposées du matérialisme historique[2183]. Cette cohérence nécessite d'une remise en question de toute adhésion à un *parti* qui se réclame d'une lecture matérialiste, mais qui ne l'applique pas. Cette position inopérante du parti staliniste est considérée comme une incohérence politique majeure qui tend à détruire l'analyse matérialiste et à introduire à son tour une fantasmagorie politique. Cette fantasmagorie politique repose à son tour et à nouveau sur l'idéologie du progrès, et donc sur l'idée d'une continuité et nécessité historique, faisant surgir un évolutionnisme historique et politique à la place de l'élément critique.

b. 2. 2. État d'exception : complétude ou finitude ?

La « règle » qui régit la reproduction de la catastrophe est celle d'une tradition qui actualise un héritage culturel barbare, c'est-à-dire qui produit et reproduit, de manière non-critique, une culture qui affirme un produit culturel destructif[2184]. En conséquence la conception non-critique de l'histoire qui en émane, rend possible une catastrophe humaine dont les « événements » qu'elle fait naître sont aussi barbares que l'origine de son héritage culturel[2185]. À partir de ces derniers, Benjamin conclut que le seul enseignement de valeur qu'une telle tradition nous lègue est celui d'un étonnement qui permet de « comprendre que la conception de l'histoire d'où il découle [et qu'elle soutient] n'est pas tenable ». Les dangers de l'idéologie du progrès se montrent dans le fait qu'elle ne remet aucunement en cause le type de tradition qui la reproduit, ni le monde d'injustices qu'elle engendre. Le concept d'histoire matérialiste de Benjamin vise, dans sa finalité, à être capable de *rendre compte de cette situation*. Rendre donc compte de la catastrophe et de sa règle, est ce qui pour Benjamin se détermine comme constituant un « véritable état d'exception ».

2183 « Nous voudrions suggérer combien il coûte à notre pensée habituelle d'adhérer à une vision de l'histoire qui évite toute complicité avec celle à laquelle ces politiciens continuent de s'accrocher. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, *Thèse X*, p. 435.

2184 « La tradition des opprimés nous enseigne que l'« état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir à une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. », *Ibid., Thèse VIII*, p. 433.

2185 « Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception ; et nous consoliderons ainsi notre position dans la lutte contre le fascisme. Celui-ci garde au contraire toutes ses chances, face à des adversaires qui s'opposent à lui au nom du progrès, compris comme une norme historique. – S'effarer que les événements que nous vivons soient « encore » possibles au XX^{e} siècle, c'est marquer un étonnement qui n'a rien de philosophique. Un tel étonnement ne mène à aucune connaissance, si ce n'est à comprendre que la conception de l'histoire d'où il découle n'est pas tenable. », *Ibid.*

L'état d'exception signifie ici une imposition de sens à l'histoire et à sa temporalité, par le biais d'un choix épistémologique et politique, comme discontinuité. Il s'agit de replacer la « règle » qui régule la production culturelle, par celle d'une construction collective de l'expérience, et donc comme l'affirmation de tout effort humain considéré du point de vue d'une finalité émancipatrice. La constitution d'un concept d'histoire, qui émane de l'idée d'une temporalité historique de la discontinuité, s'oppose à l'idée d'une nécessité historique[2186]. Pour Benjamin il n'y a pas en soi de devenir nécessaire dans le sens d'une amélioration, dans cette perspective le progrès est considéré comme une chimère, une fantasmagorie historique, une illusion qui repose sur la conception d'un « temps homogène et vide ».

Le « concept de progrès » interprète l'histoire à travers l'idée de *finitude* et non pas à travers celle de *complétude*. Le progrès a « pour fonction d'apprécier la tension entre un début légendaire et une fin légendaire de l'histoire »[2187]. La temporalité qui lui correspond, tout comme la temporalité de la physique newtonienne, est composée d'instants qui se succèdent nécessairement, et chaque instant est mesuré via une totalité. Ces instants se suivent nécessairement, et sont causes les uns des autres dans un sens, et effets les uns des autres dans l'autre. Quand cette temporalité est hypostasiée à l'histoire, cette conception du temps s'applique à interpréter les liens des événements entre eux. Cette interprétation du temps historique fait de l'histoire elle-même une forme de progrès, ce qui correspond à une « hypostase non critique ». Elle applique une forme temporelle homogène « du cours de l'histoire dans *sa totalité* », homogénéisant par là-même tous les événements qui la composent.

Benjamin affirme que la forme du « cours de l'histoire dans *sa totalité* » doit être « une interrogation critique ». La « théorie critique de l'histoire » permet de rendre compte d'une hypostase non critique et oppose à celle-ci une temporalité discontinue. Dans cette conception les faits ne sont plus liés de manière nécessaire entre eux, mais nécessitent une évaluation critique et une interprétation pour pouvoir s'apparenter entre eux et devenir des faits historiques.

b. 3. Le désir qui guide la recherche de l'ange de l'histoire : sauvetage et rédemption

> Il nous faut de l'histoire ; mais il nous la faut autrement qu'à celui qui, désœuvré, flâne dans les jardins de l'érudition.[2188]

Tout comme les anges du Talmud, l'ange de l'histoire y apparaît un instant[2189]. Mais au lieu de disparaître dans le néant après avoir chanté un instant à la gloire de Dieu, celui des

2186 « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette dernière idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général. », *Ibid., Thèse XIII*, p. 439.

2187 « Il fallait que le concept de progrès s'opposât à la théorie critique de l'histoire dès l'instant où il ne servait plus de critère appliqué à certains changements historiques et qu'il avait pour fonction d'apprécier la tension entre un début légendaire et une fin légendaire de l'histoire. En d'autres termes, dès que le progrès devient la marque du cours de l'histoire dans *sa totalité,* le concept de progrès est associé à une hypostase non critique, et non plus à une interrogation critique. Celle-ci se reconnaît, dans l'étude concrète de l'histoire, au fait qu'elle donne à la régression des contours aussi nets qu'à un quelconque progrès. (Ainsi Turgot, Jochmann.). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 13, 1],* p. 496-497.

2188 NIETZSCHE, Friedrich, *Du profit à tirer de l'étude de l'histoire et des dangers qu'elle comporte* in BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XII*, p. 439.

Thèses semble faire émerger l'instant historique. Pour lui le néant se donne comme ce qui dans l'instant qu'il perçoit, et crée, se révèle être un amoncellement de décombres. Le désir de l'ange est celui de « se pencher sur ce désastre, panser les blessures et ressusciter les morts »[2190], « rassembler ce qui a été démembré »[2191]. Au sein de la thèse IX l'origine la tempête « venant du Paradis » est la catastrophe[2192]. La catastrophe qui se lève comme tempête du progrès et qui vient du « Paradis » tend à se présenter comme ce qui s'oppose à la temporalité infernale qui se présente dans l'idée d'enfermement et cloisonnement du rêve fantasmagorique du progrès. À travers le prisme de l'événement unique, dans l'idée de catastrophe, l'évaluation historique peut dépasser le seul cadre réservé à la pensée du progrès économique qui démembre la valeur des faits. Par la primauté de l'idée de catastrophe la pensée historique énonce l'importance de la valeur des origines des produits culturels de l'humanité barbare. L'historien critique évalue l'histoire par l'idée de catastrophe. Car tant que la pensée liée au progrès, à la progressivité et à la continuité continue à s'appliquer comme la règle de la totalité du cours de l'histoire, l'historien distingue devant lui, tout comme l'ange, non pas des faits historiques, mais une tempête « amoncelant des décombres et les projetant éternellement devant ses pieds »[2193].

L'artisan de la connaissance historique

Les présupposées théoriques et les critiques nécessaires pour l'établissement d'un concept d'histoire matérialiste sont posés autour d'un positionnement théorique et politique. Le positionnement de Benjamin se donne travers l'idée de sauvetage et de rédemption dans lesquelles les questionnements autour du « parti », du progrès et de la catastrophe, se présentent réunis dans un questionnement sur la cohérence politique, théorique et pratique autour de l'établissement d'un concept d'histoire matérialiste. Le regard de l'ange de l'histoire et le positionnement politique de l'historien matérialiste traduisent le travail de l'historient comme celui d'un « artisan de la connaissance historique »[2194], ce qui témoigne de l'importance du primat théorique de l'affirmation d'une « classe » politique. Il s'agit ici d'une classe politique qui se consolide et qui écrit son histoire.

Le sujet qui écrit l'histoire matérialiste est explicité comme appartenant à cette même classe, qui est celle qui cherche sa libération. Apparaît alors comme inhérente au concept d'histoire la nécessité pour cette même classe d'établir par et pour elle-même son histoire. Cette classe sociale est ici définie comme celle de la « classe opprimée qui lutte ». Le désir profond de l'ange, qui s'énonce par une volonté de « réveiller les morts et rassembler ce qui a été

2189 « La théorie des anges est aussi présente dans le Talmud. Ils sont créés constamment pour chanter un instant la gloire de Dieu avant de s'effondrer dans le néant. », note bas de page n°286 in PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 172.

2190 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX*, p. 438.

2191 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse IX*, p. 434.

2192 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IX,* p. 438.

2193 *Ibid.*

2194 « L'artisan de la connaissance historique est, à l'exclusion de toute autre, la classe opprimée qui lutte. Chez Marx elle figure comme la dernière des opprimés, comme la classe vengeresse qui, au nom de combien de générations vaincues, mènera à bien la grande œuvre de libération. Cette conception qui, pour un moment, devra revivre dans les révoltes du Spartacus, n'avait jamais été vue d'un bon œil par le parti socialiste. Il réussit en quelques dizaines d'années à étouffer le nom d'un Blanqui dont le son d'airain avait, telle une cloche, ébranlé le XIX^e^ siècle. Il plut au parti socialiste de décerner au prolétariat le rôle libérateur des générations *futures*. Il devait ainsi priver cette classe de son ressort le plus précieux. C'est par lui que dans cette classe se sont émoussées, irrémédiablement bien qu'avec lenteur, tant sa force de haïr que sa promptitude au sacrifice. Car ce qui nourrira cette force, ce qui entretiendra cette promptitude, est l'image des ancêtres enchaînés, non d'une postérité affranchie. Notre génération à nous est payée pour le savoir, puisque la seul[e] image qu'elle va laisser est celle d'une génération vaincue. Ce sera là son legs à ceux qui viennent. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XII*, p. 439-440.

démembré »[2195], correspond à l'idée d'une délivrance de la classe des opprimés, ainsi qu'à l'affirmation historique de ce qui la constitue en tant que telle. Le désir du tenant du matérialisme historique doit être celui de faire droit au témoignage et à la volonté d'émancipation qui se transmet pour cette classe par son passé, et comme faisant l'objet d'une histoire qui doit être reconstruite.

La classe des opprimé qui lutte est présentée, « chez Marx », pour Benjamin, comme celle qui doit accomplir « la grande œuvre de libération » qui est mise délibérément de côté par « le parti socialiste »[2196]. Le matérialisme historique dont le rôle est d'offrir à la classe des opprimés un *organon* théorique et pratique en vue de son affirmation, en tant que réalisation de sa destinée comme dessein révolutionnaire, se révèle inopérant pour une certaine lecture et conception politique du matérialisme historique. Cette conception est celle du « parti » qui au nom de l'établissement d'une pensée qui interprète le rôle des opprimés à partir d'une destinée de martyre, relaye leur « rôle libérateur » premier, qui est celui du « prolétariat », comme s'effectuant au nom « des générations *futures* »[2197]. Ce postulat interprétatif rend inopérante toute effectivité au présent d'une lutte des opprimés. Ce qui contribue à déplacer du présent vers le futur l'intérêt de toute lutte des opprimés. Ce déplacement remplace les fins politiques du prolétariat et leur donne le sens d'un lot du « futur », et comme se réalisant par ses futures générations. Cette perspective transforme la valeur d'interprétation de la temporalité de l'action politique, transformant en même temps toute forme d'interprétation du passé. Selon ce point de vue est effacée toute potentialité historique du passé, car la valeur du passé devient inopérante, et incapable de s'affirmer à travers une conception de l'histoire des opprimés. Ce qui a pour conséquence de transformer la conception du rôle de l'histoire pour la classe des opprimés, et de faire disparaître ce qui dans un premier temps doit être une représentation claire des origines du présent, ainsi que comme ce qui permet de penser l'histoire comme une œuvre collective pour la libération humaine.

Par conséquent la réalité de la catastrophe qui apparaît sous le point de vue de l'ange se montre comme étant ce qui peut donner une force politique et théorique à la classe des opprimés[2198]. Pour Benjamin ce qui permet de *nourrir* la « force » de la classe des opprimés est non pas l'image de l'affranchissement des générations futures, en tant qu'image « d'une postérité affranchie », mais plutôt « l'image des ancêtres enchaînés ». C'est dire que l'idée qui rend possible de penser un horizon révolutionnaire et qui est analogue à l'image du passé de la classe des opprimés, est celle de ses ancêtres opprimés, et qui en fin de comptes correspond à celle de l'Autrefois de la classe des opprimés. Il est question à travers l'Autrefois de faire naître une lecture politique qui montre une dimension historique.

L'Autrefois doit faire émerger, d'un côté le regard porté par la classe des opprimés en lutte au présent, et de l'autre comme tournée vers le passé de ses ancêtres. Benjamin entrevoit une compréhension du Maintenant de la connaissabilité de cet Autrefois de la classe des opprimés à l'aune de son Maintenant actuel en tant que classe, et il l'interprète dans l'image que laisse sa « génération » à lui. Il considère celle-ci déjà comme relative à une génération de vaincus. Benjamin met par là en évidence l'inefficacité d'une interprétation politique de l'histoire qui correspond à un regard uniquement tournée vers l'avenir.

2195 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse IX*, p. 434.
2196 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XII*, p. 440.
2197 *Ibid.*, p. 440.
2198 « Car ce qui nourrira cette force, ce qui entretiendra cette promptitude, est l'image des ancêtres enchaînés, non d'une postérité affranchie. Notre génération à nous est payée pour le savoir, puisque la seul[e] image qu'elle va laisser est celle d'une génération vaincue. Ce sera là son legs à ceux qui viennent. », *Ibid.*

Ce qui signifie que sans une conception qui puisse transformer le cours de la catastrophe, entendue comme une pensée anhistorique, toute postériorité ne peut être, à son tour, que le produit de la même catastrophe et demeurer dans une tempête de décombres. L'immobilisme politique se montre pour Benjamin comme le propre d'une pensée tournée uniquement vers le futur qui fait de son héritage politique celui d'une éternelle « génération vaincue ». Les morts que l'ange veut « ressusciter », les brutalités qu'il désire « panser »[2199] sont équivalentes à la manière dont le passé est invoqué par l'historien matérialiste, comme une lecture qui cherche à sauvegarder la mémoire du passé des opprimés. Pour l'historien matérialiste il s'agit de faire émerger l'histoire des vaincus, en empruntant une perspective épistémologique qui s'oppose à la nécessité, et qui choisit de construire le fait historique. L'historien présente le phénomène historique, l'instant et l'histoire, dans le but de l'affirmation de la classe sociale à laquelle il appartient. L'histoire, pour Benjamin, s'écrit le regard tourné vers le passé dans le but politique d'une réalisation de classe au présent.

b. 3. 1. Vainqueurs et vaincus : rédemption

L'historien matérialiste s'interroge, via l'établissement de l'objet historique, sur le point de vue qui doit être défendu pour sauvegarder l'intérêt premier d'un concept d'histoire matérialiste. La finalité du concept d'histoire est celle de la sauvegarde des intérêts de la tradition des opprimés. La perspective de l'historien matérialiste est déterminée alors par une conception du présent qui se détermine par celle de l'Autrefois, et son regard depuis le présent est tourné vers le passé[2200]. Il est nécessaire de distinguer cette conception de la perspective historique de la théorie de l'empathie[2201]. La forme théorique de l'empathie pose problème à Benjamin car celle-ci omet tout questionnement autour du sujet social qui émerge par l'objet historique de l'historisme. La méthode empathique est par là en contradiction avec la méthode critique du matérialisme historique.

L'empathie tend, par une « identification affective (*Einfühlung*) avec l'époque » qu'elle cherche à connaître, à ne pas s'interroger sur les présupposées politiques sur lesquels repose cette époque ni cette identification[2202]. Elle abandonne par là toute *construction* de l'objet historique et procède à une *reconstruction*. Par là Benjamin considère que « l'historisme » s'identifie aux « vainqueurs », et que par là même il perd de vue ce qui définit l'objet historique, en tant qu'« image authentique du passé ». Pour Benjamin, l'image authentique du passé est construite dans une perspective politique qui doit toujours s'énoncer comme telle au sein même de l'objet historique. L'objet doit être construit de façon à faire apparaître clairement et la valeur transmise par la tradition, et la tradition à laquelle il appartient, qui dans ce cas est celle des opprimés. Mais selon cette perspective, pour Benjamin, la « tristesse » à travers laquelle l'historisme établit son « identification affective » oublie de questionner les présupposées de son objet, présupposés qu'elle réintègre par là même à l'objet avec lequel elle s'identifie[2203].

2199 *Ibid., Thèse IX*, p. 438.

2200 *Ibid., Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire »*, *Section 3, Problème de la tradition II, le Maintenant de la possibilité de la connaissance*, p. 451.

2201 « Aux historiens désireux de pénétrer au cœur même d'une époque révolue Fustel de Coulanges recommanda un jour de faire semblant de ne rien savoir de tout ce qui s'est passé après elle. C'est très exactement la méthode qui se trouve à l'opposé du matérialisme historique. », *Ibid., Thèse VII,* p. 436.

2202 « Elle équivaut à une identification affective (*Einfühlung*) avec une époque donnée. Elle a comme origine la paresse d'un cœur renonçant à capter l'image authentique du passé – image fugitive et passant comme un éclair. », *Ibid.,* p. 436-437.

2203 « Cette paresse du cœur a longtemps retenu les théologiens du Moyen Âge qui, la traitant sous le nom d'acedia comme un des sept pêchés capitaux, y reconnurent le fin fond de la tristesse mortelle. Flaubert semble bien l'avoir éprouvé, lui, qui devait écrire : « Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage. ». », *Ibid.,* p. 437.

> La nature de cette tristesse se dessine plus clairement lorsqu'on se demande à qui précisément l'historisme s'identifie par empathie.[2204]

Pour Benjamin, le fait de ne pas questionner les présupposés inhérents à l'objet de l'identification historique, constitue un manque de perspective historique, et tend à condamner tout établissement du concept d'histoire à partir d'une perspective politique, l'empathie s'identifiant nécessairement aux « vainqueurs » de l'histoire. Ainsi pour l'histoire toute « identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment »[2205]. Car les détenteurs du pouvoir sont définis comme les vainqueurs de l'histoire[2206]. Tout historien qui ne questionne pas cette réalité et s'identifie directement à l'histoire telle qu'elle lui apparaît, collabore au maintien de la catastrophe et s'affirme en tant que complice des « détenteurs du pouvoir actuel », niant par là toutes les atrocités sur lesquelles repose une telle histoire.

L'héritage cultuel de l'humanité

> Quiconque, jusqu'à ce jour, aura remporté la victoire fera partie du grand cortège triomphal qui passe au-dessus de ceux qui jonchent le sol. Le butin, exposé comme de juste dans ce cortège, a le nom d'héritage culturel de l'humanité.[2207]

L'historien matérialiste qui s'interroge sur la valeur du pouvoir et sur la question de l'empathie, se questionne plus largement sur l'objet du sauvetage historique. L'objet du sauvetage historique est défini comme celui de l'« héritage culturel de l'humanité ». L'histoire qui est un héritage est formulée comme faisant l'objet d'une évaluation minutieuse par l'historien matérialiste. Cette évaluation s'effectue via la « provenance » des produits culturels et s'établit à partir de la perspective de la catastrophe. La catastrophe se présente comme ayant une double origine[2208]. Elle est une œuvre combinée du « labeur des génies et des grands chercheurs », ainsi que celle du « servage obscur de leurs congénères ». Double origine de l'héritage culturel de l'humanité qui est toujours tout autant « un document de la culture » qu'un « document de la barbarie »[2209]. Tout témoignage culturel semble être pour l'historien matérialiste toujours un double témoignage.

Pour éviter toute forme d'empathie envers une histoire qui s'identifie aux vainqueurs, l'historien matérialiste doit se « détacher » de cette perspective pour évaluer l'héritage

---

2204 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse VII*, p. 432.

2205 *Ibid.*

2206 « Cette tristesse nous cédera, peut-être, son secret à la lumière de la question suivante : Qui est-ce, en fin de compte, à qui devront s'identifier les maîtres de l'historisme. La réponse sera, inéluctablement : le vainqueur. Or, ceux qui, à un moment donné, détiennent le pouvoir sont les héritiers de tous ceux qui jamais, quand que ce soit, ont cueilli la victoire. L'historien, s'identifiant au vainqueur servira donc irrémédiablement les détenteurs du pouvoir actuel. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse VII*, p. 437.

2207 « Voilà qui [en] dira assez à l'historien matérialiste. Quiconque, jusqu'à ce jour, aura remporté la victoire fera partie du grand cortège triomphal qui passe au-dessus de ceux qui jonchent le sol. Le butin, exposé comme de juste dans ce cortège, a le nom d'héritage culturel de l'humanité. Cet héritage trouvera en la personne de l'historien matérialiste un expert quelque peu distant. Lui, en songeant à la provenance de cet héritage ne pourra pas se défendre d'un frisson. », *Ibid.*

2208 « Car tout cela est dû non seulement au labeur des génies et des grands chercheurs mais aussi au servage obscur de leurs congénères. Tout cela ne témoigne [pas] de la culture sans témoigner, en même temps, de la barbarie. Cette barbarie est même décelée jusque dans la façon dont, au cours des âges, cet héritage devait tomber des mains d'un vainqueur entre celles d'un autre. L'historien matérialiste sera donc plutôt porté à s'en détacher. Il est tenu de brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire. », *Ibid.*, p. 437-438.

2209 « Rien n'est jamais un document de la culture, sans être aussi en même temps et en tant que tel un document de la barbarie. Devant cela, le matérialisme historique garde ses distances. Il doit prendre l'histoire à rebrousse-poil, dut-il se servir des pincettes de la cheminée pour s'aider à la tâche. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire » Section 4*, p. 455.

culturel « à contresens », c'est-à-dire à partir du prisme de la catastrophe comme point premier. C'est donc par l'autrefois, en tant que témoignage de culture, que le maintenant de la possibilité de la connaissance de la culture de l'humanité se montre en tant que barbarie. Pour Benjamin, l'héritage culturel de l'humanité, en tant qu'objet du sauvetage historique que tente d'effectuer l'historien matérialiste, fait l'objet d'un examen dans lequel il est nécessaire de pouvoir communiquer la part qui revient à la tradition des opprimés[2210]. Dans ce sens les *origines* de l'héritage culturel s'expriment dans la réalité et l'amplitude de la barbarie qui les a permis et qui continue à les rendre possibles.

L'historien matérialiste doit présenter la tradition des vaincus à travers « la corvée anonyme » qui seule rend possible l'histoire du génie humain. Pour l'historien matérialiste la question est alors celle du « processus » de transmission, en tant que tel, comme évaluation historique du témoignage qui est aussi celui d'une « barbarie inhérente aux biens culturels »[2211]. Il se doit alors de transformer la forme par laquelle il accède à ses objets, et de tenter une approche, non pas empathique mais dialectique avec ce qui constitue le passé. Ce pourquoi l passé devient un autrefois, qui est une construction et une évaluation critique, à travers lequel il est question de comprendre le Maintenant de sa connaissabilité. L'autrefois en tant que perspective de la catastrophe, peut alors réapparaître au sein de l'analyse dialectique comme un Maintenant de la catastrophe. C'est donc par une interprétation *politique* et un renversement dialectique de la valeur de l'objet historique que le passé est interprété comme origine du présent.

Le butin de l'histoire : sauvetage

> À propos du concept de « sauvetage » : le vent de l'absolu dans les voiles du concept. (Le principe du vent est l'élément cyclique). La position des voiles est l'élément relatif.[2212]
>
> L'empoignement ferme, en apparence brutal, fait partie du sauvetage.[2213]

L'établissement de l'objet historique pour l'historien matérialiste s'affirme à travers une réévaluation de tout ce qui fut jadis institué par les vainqueurs en tant que « victoire »[2214]. Toute victoire pour les vainqueurs constitue la négation même de la classe des opprimés et de sa tradition, consolidant le servage comme forme assumée et nécessaire de la culture. Ainsi l'historien matérialiste réinterroge le produit de l'héritage culturel comme un témoignage de barbarie à partir duquel l'asservissement est manifeste. Le passé de la classe opprimée *en lutte* apparaît alors comme objet historique premier pour l'historien matérialiste. Il apparaît comme ces « fleurs qui se tourn[ent] vers le soleil » de l'histoire,

2210 « L'inventaire du butin que les premiers exhibent devant les seconds sera examiné d'une façon on ne peut plus soupçonneuse par le tenant du matérialisme historique. Cet inventaire, nous l'appelons culture. Ce que voit le matérialisme historique des biens culturels est sans aucun exception d'une origine qu'il ne peut considérer qu'avec effroi. Ils ne doivent pas exister à la peine des grands génies qui les ont produits, mais surtout à la corvée anonyme des contemporains. », *Ibid.*

2211 « Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte également le processus par lequel ils ont été transmis de main en main. C'est pourquoi l'historien matérialiste s'écarte autant que possible de ce mouvement de transmission. Il se donne pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, variante Thèse VII*, p. 433.

2212 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 3]*, p. 490.

2213 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 3]*, p. 491.

2214 « Toute victoire qui jamais y a été remportée et fêtée par les puissants – elles n'ont pas fini de la remettre en question. Telles les fleurs se tournant vers le soleil, les choses révolues se tournent, mues par un héliotropisme mystérieux, vers cet autre soleil qui est en train de surgir à l'horizon historique. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IV*, p. 435.

elles sont les faits historiques traduits par cette nouvelle valeur qu'est celle de la catastrophe. Cette dernière constitue une perspective qui énonce le passé des opprimés comme une tradition qui tente de s'y opposer. Ce point de vue ressort comme transformation de ce qui fonde l'évaluation historique qui s'effectue désormais, pour Benjamin, à partir d'une volonté d'affirmation de ce qui constitue un concept d'histoire à travers l'idée d'un sauvetage historique de la tradition des opprimés[2215].

Pour Benjamin, la finalité de l'histoire matérialiste, en tant qu'armature théorique servant à l'action émancipatrice de la classe des opprimés, se donne comme une réévaluation de ce qui constitue la « lutte des classes »[2216] et le butin de l'histoire. La spécificité du matérialisme historique benjaminien réside dans une grille interprétative qui tente de montrer une histoire des hommes via l'invention des moyens matériels de réception et de transmission des produits culturels. La production des moyens matériels influence la forme et le contenu de l'expérience des communautés humaines. Pourtant ce que nous pouvons appeler la réalisation de la liberté, chez Benjamin, devient élaboration collective d'une société sans classes via une expérience collective et individuelle commune. Se joint à cette interprétation l'idée selon laquelle, dans les thèses *Sur le concept d'histoire*, l'avenir utopique se montre comme une réalisation du bonheur de l'homme dans le présent via une expérience et une action collective. Il s'agit d'un bonheur qui certes part de l'abolition des classes, mais l'interprétation de l'issue de la lutte entre classes, en tant que leur abolition, semble être une redéfinition de la pensée traditionnelle de l'abolition des classes[2217].

Il s'agit ici de repenser le butin de l'histoire non pas seulement à travers l'idée d'une réappropriation des moyens matériels de *survie*, « ces choses brutes et matérielles », mais aussi de penser la victoire comme réappropriation des choses « raffinées » et « spirituelles ». Ces dernières s'affirment comme ce qui constitue les qualités humaines liées aux moyens matériels de production des conditions de vie mais aussi et plus précisément à ce qui signifie en elles la dignité de la *vie humaine* comme expérience collective. La « lutte des classes » est présentée toujours comme ce dont l'effectuation dépend autant de la conscience de l'existence des différentes classes, ainsi que comme la conscience du besoin de leur négation. Ici s'y rajoutera une interprétation de celle-ci à travers une « compétition » entre les deux pans qui conditionnent la production culturelle : une *compétition* entre barbarie et culture, et donc entre deux traditions[2218]. Cependant dans les conditions actuelles la culture ressort comme ce qui ne peut subsister sans la barbarie. L'interprétation de Benjamin est celle d'un rapport différent entre le matériel et le spirituel. Ce dernier est redéfini par ce qui constitue les *relations* entre les hommes[2219], qui sont présentées autrement que sous le point de vue de la « lutte des classes » entendue comme un « butin qu'emporterait le vainqueur ».

2215 « Rien de moins ostensible que ce changement. Mais rien de plus important non plus. », *Ibid.*

2216 « La lutte des classes, qui ne cesse d'être présente à l'historien formé par la pensée de Karl Marx, est une compétition autour de ces choses brutes et matérielles à défaut desquelles les choses fines et élevées ne subsistent guère. On aurait tort, cependant, de croire que ces dernières ne seraient autrement présentes dans la lutte des classes comme butin qui ira au vainqueur. Il n'en est rien puisqu'elles s'affirment précisément au cœur de cette même compétition. Elles s'y mêlent sous forme de foi, de courage, de ruse, de persévérance et de décision. Et le rayonnement de ces forces, loin d'être absorbé par la lutte elle-même, se prolonge dans les profondeurs du passé humain. », *Ibid.*, p. 434-435.

2217 « La lutte des classes, que jamais ne perd de vue un historien instruit de l'école de Marx, est une lutte pour les choses brutes et matérielles sans lesquelles il n'en est point de raffinées ni de spirituelles. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, thèse IV, p. 429-430.

2218 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IV,* p. 434.

2219 « Celles-ci interviennent pourtant dans la lutte des classes autrement que comme l'idée d'un butin qu'emportera le vainqueur. Comme confiance, courage, humour, ruse, fermeté inébranlable, elles prennent une part vivante à la lutte et agissent rétrospectivement dans les profondeurs du temps. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, p. 430.

Cette différence s'explique par le fait que le témoignage culturel de la tradition des opprimés qui hypothétiquement réussit à détruire les rapports de domination, est présenté comme ce qui constitue la « part vivante » au cours même de la lutte et du quotidien. Il n'est plus seulement question d'oppresseurs et d'opprimés. Benjamin inclut ici une évaluation de ce qui s'élabore comme le « butin » même d'une lutte des classes. Si on admet bien que le « butin » symbolise la victoire de la lutte ou en d'autres termes l'abolition des classes, il n'est plus seulement question pour les opprimés d'un renversement du rapport d'oppression. Le butin de la lutte des classes est l'affirmation de ce qui fonde une expérience collective, ou encore comme ce qui au sein de la lutte en tant que telle s'affirme comme possibilité d'une expérience commune et communicable.

Il s'agit d'une expérience qui prend place, chez Benjamin, dans l'analyse des moyens de production-reproduction de la communication à l'ère de la reproductibilité technique, comme besoin d'expérience tout court. Besoin d'expérience collective qui par ce fait, s'énonce comme besoin de partage, et comme absence de celui-ci dans la situation actuelle de l'existence de la société réifiée. Le butin de la lutte des opprimés peut être interprété comme un *énoncer* la collectivité, par le biais de la communication ; ou encore comme une expérience en tant que construction, et qui doit pour exister d'être collective. Cette redéfinition du « butin » comprend la volonté politique des thèses *Sur le concept d'histoire* comme une redéfinition du concept d'histoire dont la volonté est de redonner sens à ce qui est désigné par la lutte des classes elle-même.

La lutte des classes, en tant que concept central du matérialisme historique, ressort comme ce qui en tant que « force » humaine, effort collectif, permet de guider la lutte en tant que telle. L'évaluation des origines du produit culturel, comme celui d'un butin des opprimés, permet par là même de redonner sens aux apparitions historiques qui constituent la lutte des classes. Il s'agit d'affirmer un concept d'histoire comme une histoire des opprimés qui « se prolonge dans les profondeurs du passé humain »[2220], hors des limites imposées par les vainqueurs. À son tour la perspective ouverte par la redéfinition de la lutte des classes, en tant qu'affrontement entre deux conceptions de l'histoire, entre celle des vainqueurs et celle des vaincus, fonde l'établissement de toute tradition des opprimés par une réévaluation *permanente* de ce qui constitue l'héritage culturel de l'humanité. Les qualités humaines qui s'affirment au sein de la lutte, au sein de son passé, ainsi que la conscience de la temporalité historique que l'action permet de faire émerger, remettent « toujours en question chaque nouvelle victoire des maîtres »[2221] et attribuent une valeur matérialiste aux victoires des opprimés. Cette réinterprétation de la fonction de la lutte des classes s'éclaircissent à travers la question du messianique et de la rédemption, qui permettent chez Benjamin de saisir la teneur de la valeur du passé pour celle-ci.

2220 « Elles s'y mêlent sous forme de foi, de courage, de ruse, de persévérance et de décision. Et le rayonnement de ces forces, loin d'être absorbé par la lutte elle-même, se prolonge dans les profondeurs du passé humain. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse IV,* Paris, p. 434-435.

2221 « Elles remettront toujours en question chaque nouvelle victoire des maîtres. De même que certaines fleurs tournent leur corolle vers le soleil, le passé, par un mystérieux héliotropisme, tend à se tourner vers le soleil qui est en train de se lever au ciel de l'histoire. L'historien matérialiste doit savoir discerner ce changement, le moins ostensible de tous. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, thèse IV, p. 430.

b. 3. 2. Bonheur et Tristesse : le passé et la rédemption

> 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.[2222]

Il est important de remarquer avec Palmier, chez Benjamin, la constance de l'« articulation du politique et du théologique […] au cœur de son œuvre »[2223]. Cependant ainsi que le remarque toujours Palmier, Benjamin semble avoir eu « une connaissance très limitée »[2224] de la théologie talmudique et kabbalistique, et qui est pourtant essentielle au déchiffrement de son œuvre[2225]. Palmier affirme que cette articulation est d'autant plus complexe car « l'introduction de catégories théologiques ne vise pas, comme chez Bloch, à un enrichissement de la métaphysique mais plutôt à une mise en question radicale des schémas philosophiques traditionnels »[2226]. Benjamin utilise la forme du commentaire talmudique, comme on a pu l'apprécier chez Kafka avec le sens de la parabole kafkaïenne. La forme stylistique qui ressort de cette approche talmudique du commentaire, chez Benjamin, participe à un désir qui s'affirme comme possibilité de laisser place à l'appropriation du texte par le lecteur[2227]. De la même manière que cela est exprimé avec la méthode du traité, dans la préface *épistémo-critique*, il s'agit donc de laisser ouverte la possibilité d'une interprétation de la pensée qui émane du texte par le lecteur. Si connaître c'est avoir, alors le rapport de Benjamin à la Kabbale, qui est quelque peu éloigné de celle-ci, permet d'éclairer certains thèmes de son œuvre, et notamment, ceux qui dans l'établissement du concept d'histoire visent une « perspective eschatologique » de sa théorie historique[2228].

De manière générale l'idée de rédemption nous fait rentrer dans une perspective apocalyptique et pessimiste du messianisme[2229]. Cependant le messianique, chez Benjamin, porte sur ce qui surgit des ruines de l'histoire ou plus précisément d'une histoire transformée en ruines. La perspective de la « rédemption » dans le messianisme juif éclot avec la notion de « progrès » qui est une forme nouvelle d'interprétation, c'est dire qu'elle est une « idée

2222 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 18, 3]*, p. 504.

2223 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 170.

2224 *Ibid.*

2225 « Cette sensibilité, comme chez Kafka, est l'une des dimensions de son œuvre les plus difficiles à conceptualiser. Sans jamais être « religieux », ce rapport au théologique fut aussi profond qu'indestructible. C'est l'Ancien Testament que se réfèrent la conception de la « nomination adamique » [...]. Les catégories de la théologie juive déterminent sa compréhension de Kafka, tout comme le messianisme imprègne sa philosophie de l'histoire et sa conception de la critique littéraire. », *Ibid.*

2226 Note bas de page n°277 in *Ibid.*

2227 « L'intérêt de Benjamin pour le Talmud est attesté par plusieurs lettres et les souvenirs de Scholem. Un certain style de commentaire talmudique marque son approche des textes et plusieurs de ses écrits s'y réfèrent implicitement. Le rapport à la critique benjaminienne au commentaire talmudique est indéniable, avec cette habitude de s'éloigner du texte pour y revenir, la volonté de soumettre à des interprétations contradictoires, le désir de lui laisser une dimension polyphonique, à travers une notion de la vérité, jamais statique, qui requiert sans cesse de nouvelles interprétations, en référence à la tradition. », *Ibid.,* p. 170-171.

2228 « On peut aussi associer à la Kabbale la perspective eschatologique qui insiste sur la notion de Chute, de catastrophe, la théorie des « étincelles », présente dans sa philosophie de l'histoire et sa conception de la critique littéraire, la certitude enfin que le monde est une énigme qu'il appartient à la philosophie de déchiffrer et peut-être une certaine « angéologie » qui culmine avec la figure de l'Ange de l'Histoire, inspirée de l'*Angelus Novus* de Paul Klee. », *Ibid.,* p. 172.

2229 « Les écrivains apocalyptiques, remarque Scholem, ont toujours une vision pessimiste du monde : leur espérance porte sur ce qui surgira des ruines et non sur l'histoire elle-même. La lumière du Messie peut ne pas apparaître avec l'absolue soudaineté d'une révélation finale, mais par degrés successifs, dont la prévision est rigoureusement impossible. Ce pessimisme est en partie contredit par la tradition talmudique qui affirme que certains actes peuvent contribuer à l'avènement de la rédemption, sans constituer une véritable causalité. C'est au contraire la rédemption finale – la venue du Messie – qui leur donne un sens, même s'il peut surgir lorsque l'attente s'est éteinte. Événement qui abolit l'histoire, cette venue n'en fut pas moins porteuse d'utopies historiques, aussi bien dans le judaïsme que dans le christianisme. », *Ibid.,* p. 166.

moderne »[2230]. Cette interprétation s'affirme comme idée de la résurgence du messianique sécularisé comme « foi dans le progrès », idée à laquelle Benjamin s'oppose très clairement. Benjamin distingue nettement « le temps sacré du temps profane » et ne tente pas de faire du messianisme en tant que tel une « utopie politique »[2231]. Cependant il lui apparaît qu'« aucune perspective historique ne peut l'ignorer »[2232].

> C'est la complexité de cette articulation entre l'action historique et l'idéal messianique que Benjamin s'efforce de saisir par opposition entre *telos* et *dynamis*. Le royaume messianique ne peut être posé comme fin – au sens de *telos* – car il échappe à toute emprise humaine, l'homme étant dans l'ignorance de la nature même du Messie et du moment de son apparition.[2233]

L'ordre du profane se forme, chez Benjamin, dans l'idée de Bonheur. L'articulation de la théologie et du matérialisme émerge de l'idée formelle d'une théologie entendue comme le commentaire d'un texte historique, ou d'une réalité historique, et qui devient une interprétation politique et de la réalité et de son texte[2234]. La conception du présent, chez Benjamin, renvoie « au passé le plus récent », qui est celui d'un présent qui n'est compréhensible que à partir de l'histoire, comme étant un passé éclaté. L'explosion de l'autrefois est une tentative pour affirmer la nécessité d'un morcellement réel du passé, différent de son état fantasmagorique et continu de rêve, pour l'inscrire, et comme instant réel, réalité, et comme le produit d'une évaluation, d'une interprétation comme morceau d'histoire. Dans ce processus théorique le bonheur apparaît comme une prise de conscience politique qui permet l'interprétation[2235]. Cette interprétation s'effectue en vue d'une conscience politique et d'une propédeutique au concept d'histoire. Il s'agit de faire place à la possibilité de l'action, et pour ce faire il est nécessaire d'introduire le XIX^{ème} siècle dans le présent[2236].

> Il ne peut y avoir de bonheur susceptible d'éveiller notre envie que dans l'atmosphère que nous avons respirée, avec des hommes à qui nous aurions pu parler, des femmes qui auraient pu se

---

2230 « La notion de progrès historique n'apparaît ni dans l'Ancien Testament, ni chez les écrivains apocalyptiques. Comme l'écrit Scholem : « L'idée que la rédemption serait le résultat d'un développement immanent de l'histoire est une idée moderne, née de la philosophie des Lumières : on a vu naître à cette époque en Occident, en effet, cette interprétation inédite que le messianisme garderait son pouvoir actif dans notre temps sous la forme sécularisée de la foi dans le progrès. Mais la rédemption est plutôt le surgissement d'une transcendance au-dessus de l'histoire, une intervention qui fait s'évanouir et s'effondrer l'histoire, la projection d'un jet de lumière à partir d'une source extérieure à l'histoire. » [G. Scholem, *Le Messianisme juif*, « Pour comprendre le messianisme juif », p. 35]. », Note bas de page n° 258, in *Ibid.*p. 166.

2231 « Soucieux de distinguer radicalement le temps sacré du temps profane, il refuse de réduire le messianisme à une utopie politique. Nul ne peut hâter la venue du Messie dont la figure ne resplendit que sur le monde en ruines, en même temps qu'il achève l'histoire et en révèle le sens. », *Ibid.*, 2006, p. 167.

2232 « Benjamin dénie à toute réalité historique et à tout mouvement politique, le droit de se réclamer *directement* du messianisme même si aucune perspective historique ne peut l'ignorer. », *Ibid.*

2233 *Ibid.*

2234 « La théologie, considérée comme « commentaire d'une réalité » qui se plonge dans l'élément historique comme dans un texte et qui en fait l'exégèse, devait constituer la « science fondamentale » des *Passages* (O°, 11), ce qui revenait à dire que la politique devait « primer l'histoire » (h°, 2). […] Pour Bloch l'individu qui vit quelque chose n'est pas encore conscient de lui-même dans l'instant de l'événement vécu ; de même pour Benjamin, les phénomènes historiques étaient opaques, obscurs ou collectif qui rêve ; si l'expérience individuelle est toujours pour Bloch l'expérience du moment qui vient de passe, l'interprétation du présent selon Benjamin se voit renvoyée au passé le plus récent : l'action présente était pour lui un réveil qui arrache au rêve de l'histoire, une « explosion » de l'Autrefois, le renversement révolutionnaire. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^{e} siècle, Le Livre des Passages*, p. 18.

2235 « Il était persuadé que tous les état de fait dont devaient s'occuper les *Passages* s'éclairciraient au fur et à mesure que le prolétariat prendrait conscience de lui-même (O°, 68) ; il n'hésitait pas à prendre ce travail comme une contribution à la préparation de la révolution prolétarienne. […] Non pas déjà cette action elle-même, mais une contribution à la théorie de cette action. Cela donnait comme tâche à l'historien le « sauvetage » du passé où – […] – le « réveil d'un savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois » (H°, 17), grâce à l'application de la « doctrine du savoir non-encore-conscient » aux « collectifs, selon leur différentes époques »(O°, 50). », *Ibid.*, p. 18-19.

2236 « *Les Passages* devaient donc introduire le XIX^{e} siècle dans le présent ; c'était pour Benjamin le prix minimum qu'il fallait payer pour qu'une action révolutionnaire fût permise. La révolution était pour lui au plus haut degré une rédemption du passé qui devait mettre en évidence « le caractère indestructible de la vie suprême des choses » (O° 1). », *Ibid.,* p. 19.

> donner à nous. Autrement dit l'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption. Il en va de même de l'image du passé, dont s'occupe l'histoire.[2237]

L'importance que donne Benjamin à l'expérience humaine dans son exercice même est essentielle pour saisir la nouveauté de sa redéfinition du concept d'histoire. L'écriture de l'histoire et son intérêt est déterminée à partir de l'expérience entendue comme relevant, ainsi que l'énonce Löwy, de l'« importance capitale [des] forces spirituelles et morales »[2238]. Il est question de faire apparaître une histoire de l'humanité rédimée qui permette de montrer la vie des opprimés, des vaincus, en somme l'expérience qui constitue leur réalité.

Les choses brutes et matérielles et l'utopie

> « D'abord la nourriture, après la morale », chantent les personnages de *L'Opéra de quat'sous*. Toutefois, contrairement à son ami, Benjamin attribue une importance capitale aux forces spirituelles et morales dans la lutte des classes : la foi – traduction benjaminienne du mot *Zuversicht* – le courage, la persévérance. La liste des qualités morales en inclut aussi deux qui sont parfaitement « brechtiennes » : l'humour et surtout la *ruse* des opprimés.[2239]

L'utopie, pour Benjamin, en tant que qu'idéal de *construction* de l'histoire des opprimés, s'exprime autant comme l'appropriation des choses « brutes et matérielles » c'est-à-dire des besoins vitaux : manger, dormir, que comme appropriation des besoins « spirituels et moraux ». Pour nous ces choses « spirituelles » ou encore « raffinées » s'offrent comme des moyens de communication entre les hommes, et leur réappropriation fait partie de l'utopie dont veut nous faire part Benjamin[2240]. Elles sont caractérisées par notre auteur comme : « confiance, humour, ruse, fermeté inébranlable, elles prennent une part vivante à la lutte et agissent rétrospectivement dans les profondeurs du temps »[2241]. Elles sont ainsi caractérisées comme ce qui revient aux produit de la « foi », du « courage », de la « persévérance » et de la « décision »[2242] . Ces choses spirituelles sont toutes déterminées comme des qualités humaines qui correspondent au vécu réel d'existences réelles au cours d'une vie, d'une lutte politique, et au cours de la quotidienneté face au combat pour la vie et la survie d'une classe en quête d'émancipation. De quelle manière font ces qualités partie des données de la remémoration pour l'histoire ? Et de quelle manière font elles transparaître le domaine positif de la préhistoire dans l'histoire ?

La nature de l'utopie benjaminienne que dépeint l'histoire des choses spirituelles et des qualités humaines, pose à son tour la question de l'horizon temporel de l'utopie. L'utopie du présent donne ici naissance à une question sur la valeur de l'avenir et celle du passé. Il n'est pas question d'attendre un avenir meilleur, mais d'une expression et d'une expérience du présent, en vue d'écrire l'histoire. L'avenir s'exprime non pas comme l'objet d'une réalisation future mais comme une *tension vers* un certain horizon. L'avenir se donne comme réalisation de l'utopie au présent. La réalisation de l'appropriation des choses *spirituelles et morales* est, aux yeux de Benjamin, ce qui peut être compté comme seules victoires face aux « maîtres »[2243]. Cette appropriation apparaît alors paradoxalement comme du ressort et de l'utopie et du vécu. Mais il s'agit aussi de penser cette *appropriation* en termes de rédemption du passé, rédemption qui inclut le bonheur. L'histoire matérialiste, chez

2237 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse II*, p. 428.
2238 LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 45.
2239 *Ibid.,* p. 45.
2240 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, p. 430.
2241 *Ibid.*
2242 Écrits français, , *Sur le concept d'histoire, Thèse IV*, p. 434-435.
2243 *Ibid*.

Benjamin, est configurée par une image de la rédemption de l'humanité. Par rapport à l'histoire, et donc au passé, l'utopie s'affirme comme offrant une mesure pour évaluer le passé et le présent. Si le passé permet d'évaluer le présent, comment doit être pensée cette appropriation comme rédemption du passé au présent ? En quoi consiste cette « rédemption » ?

Chez Benjamin l'idée messianique de rédemption se formule à travers une interprétation de la destinée humaine, qui est comprise comme n'étant en rien une nécessité. Cette détermination est dirigée par le choix d'une réalisation collective en termes d'accomplissement d'une existence partagée dans le bonheur. La rédemption correspond alors au besoin d'une expérience partagée qui fonde une expérience historique collective possible. Il s'agit ici d'une idée utopique qui repose sur une autre utopie, celle d'une humanité affranchie. Les images dialectiques permettent de présenter d'un côté les fantasmagories à l'œuvre au sein d'une humanité devenue masse, et d'un autre elles représentent de manière critique ces mêmes masses confrontées au besoin de rédemption, ou réhabilitation, de l'idée d'Humanité.

Le sauvetage s'accroche à la petite faille dans la catastrophe continuelle.[2244]

Selon ce raisonnement l'idée de sauvetage surgit par le biais de l'idée de catastrophe et contre la forme de pensée qui émane de celle du « progrès »[2245]. L'ampleur de la « catastrophe » n'est pas seulement liée au cours du monde, et à ce que la marche du progrès prépare pour le futur, mais celle-ci s'exprime essentiellement au présent, et dans la manière dont on se représente la valeur du présent.

L'idéal du progrès transmet une dimension mythique au sein de la représentation du présent. Cette représentation s'énonce par une conception assumée de la souffrance dans le présent pour laquelle l'avenir s'affiche comme le moment de sa suppression[2246]. Benjamin comprend cette valeur mythique comme apparentée à la forme du « châtiment ». L'utopie s'affirme au contraire comme volonté de sortie à cette dimension répressive du présent. L'utopie qui guide l'établissement du concept d'histoire matérialiste repose alors sur une réévaluation complète de l'histoire humaine et de son présent. L'histoire humaine, dans la perspective utopiste de Benjamin, ressort comme le lieu des possibles et non pas seulement comme le lieu d'une peine à purger.

Le sauvetage est compris comme une forme de reconsidération de la catastrophe, cette dernière comme pouvant être détournée. La transformation de la catastrophe en rédemption commence par une évaluation historique de la profondeur de la catastrophe, de ses causes, comme origine, et de ses effets, en termes d'actualisation.

La représentation de la catastrophe, devenue mythique, repose sur l'idée cosmique d'un « éternel retour » d'elle-même[2247]. C'est-dire que la pensée de l'« éternel retour » est considérée, du point de vue mythique de la catastrophe, comme une « éternité du tourment ». Pour Benjamin il faut prendre acte de cette réalité mythique, en vue d'écrire l'histoire « après

2244 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 35*, p. 242.

2245 *Ibid.*

2246 « La conception fondamentale du mythe est celle du monde conçu en tant que châtiment – du châtiment qui s'instaure d'abord pour ceux qui encourent une peine. L'éternel retour est ce châtiment, projeté à l'échelle cosmique, comme lorsque l'on est consigné pour une retenue : l'humanité doit écrire son texte après coup, en d'innombrables répétitions (Éluard, *Répétitions*, 1922). », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire »*, *Section 2, Nouvelles thèses C*, Paris, Gallimard, 1991, p. 445.

2247 « <L'éternité des peines de l'enfer a peut-être cassé sa pointe la plus atroce à l'idée antique de l'éternel retour. Elle met l'éternité du tourment à la place où se trouvait l'éternité d'une révolution cyclique.>. », *Ibid.*

coup »[2248]. L'utopie consiste à penser la catastrophe, non pas du point de vue de la fatalité mythique, qui n'a pas d'issue, mais de la penser à partir d'un pessimisme rationnel, qui assume la catastrophe tout en affirmant la possibilité de sa réévaluation critique. Il s'agit d'envisager un point de vue qui permet, depuis la catastrophe, et donc depuis ses origines, et en vue de sa transformation, d'écrire l'histoire. Pour ce faire il faut réussir à toucher le principe même de la « fatalité mythique », ses fondements, ainsi que ce qui permet sa reproduction. Il faut donc toucher, par l'écriture de l'histoire, et donc par l'interprétation et aussi par l'action, ce qui actualise « l'accomplissement du mythe »[2249], en vue d'accomplir une rédemption utopique de l'humanité, qui est celle d'une réévaluation du bonheur au présent.

Le bonheur

L'« idée de bonheur » est alors intimement liée à une dimension de la réalisation de celui-ci au cours de la durée de notre existence[2250]. Benjamin remarque que, pour Lotze, l'idéal du bonheur réalisé individuellement apparaît comme étranger à la réalisation du bonheur des « postérités », et donc aussi comme distinct d'une forme collective du bonheur. Pour Benjamin cela signifie que l'« envie » liée au bonheur s'affirme de manière générale par une forme individuelle, relative à une existence déliée des générations futures et passées. Cependant pour Benjamin l'« idée de bonheur enferme celle de salut »[2251], ou encore selon une autre traduction « l'image du bonheur est inséparable de celle de la rédemption »[2252]. Pour Benjamin l'accomplissement du « bonheur » s'affirme comme une idée régulatrice de la réalisation messianique du présent entendu comme bonheur partagé.

Pour Benjamin « bonheur » et rédemption sont intimement liés à la conception que l'on peut se faire du présent[2253]. Le bonheur correspond à ce que l'on peut réaliser et réussir au cours d'une vie. Le bonheur apparaît aussi comme la joie que l'on peut ressentir au présent et que l'on voudrait pouvoir nous survivre, c'est-à-dire une joie que l'on désire pouvoir exister à tout jamais, et au-delà de nous mêmes. Pour Benjamin l'image du « salut » portée par celle du « bonheur » s'énonce comme la « clé » ouvrant sur une nouvelle conception et du *bonheur* et de « l'image du « *passé* » »[2254]. Le salut s'exprime comme la clé messianique qui redéfinit la conception de ces deux notions, ainsi que la valeur de leur combinaison en tant que *bonheur du passé*.

La valeur du bonheur des ancêtres, via l'idée de « salut », se retraduit comme apparentée à celle d'un « salut » qui s'exprime dans la valeur du bonheur d'une existence au présent. Cette

2248 *Ibid.*

2249 « <Repensant une nouvelle fois, au XIX^e^ siècle, l'idée de l'éternel retour, Nietzsche dessine la figure de ce en quoi s'exécute maintenant la fatalité mythique. Car le retour est le nom générique (*die Essenz*) de l'accomplissement du mythe (Sisype, les Danaïdes).>. », *Ibid*., p. 445-446.

2250 « « Il y a, dit Lotze, parmi les traits les plus remarquables de la nature humaine une absence générale d'envie de la part des vivants en vers leur postérité. Et cela malgré tant d'égoïsme en chaque être humain. » Cette réflexion remarquable fait bien sentir combien l'idée du bonheur que nous portons en nous est imprégnée par la couleur du temps qui nous est échu pour notre vie à nous. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse II,* p. 433.

2251 « Un bonheur susceptible d'être l'objet de notre envie n'existera que dans un air qui aura été respiré par nous ; il n'existera qu'en compagnie des gens qui auraient pu nous adresser la parole à nous. [...] Qu'est-ce à dire ? L'idée de bonheur enferme celle de salut, inéluctablement. Il en va de même pour l'idée du « passé ». L'image du salut en est la clé. N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts ? N'est-ce pas la voix de nos amis qui hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre ? [...] C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. », *Ibid.*

2252 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse II*, p. 428.

2253 *Ibid.*

2254 Nous soulignons.

parenté du bonheur est ce qui fonde l'idée messianique de « rédemption ». L'idée de rédemption apparaît comme un *faire droit* à une expression du bonheur du passé, celui des générations passées. L'« infime partie » de ce bonheur qui « se trouve placée en notre pouvoir », correspond à lui laisser une place en nous pour qu'il puisse s'exprimer au présent, et ainsi guider le souhait d'accomplissement partagée entre générations, ce qui correspond à l'écriture d'une historie de la rédemption humaine.

Par l'idée de salut s'affirme une tendance à vouloir partager notre bonheur avec celui des générations qui nous ont précédés. Mais ce partage du bonheur est au fond une forme de prise de conscience du bonheur qui a existé et a été éprouvé avant nous par d'autres. L'image du bonheur, comme un maintenant du bonheur passé, est un autrefois du bonheur réactualisée au présent. Le bonheur se détache comme contenant, dans sa réalisation, l'idée d'une rédemption de celui qui fut un jour vécu par d'autres avant nous.

Le passé est marqué d'un indice secret, qui renvoie à la rédemption.[2255]

La clé messianique qui fait rentrer l'histoire dans la dimension d'une rédemption du passé dépend, selon Benjamin, d'un « indice secret ». Cet indice secret est un renversement des rapports de réalisation des souhaits entre générations, et permet de repenser l'idée messianique d'un bonheur partagé. Cela signifie considérer le bonheur d'une classe en lutte en le réinterprétant vis-à-vis de sa réalisation, comme si sa réalisation avait déjà fait l'objet d'un souhait de bonheur par ceux qui l'ont précédé, c'est-à-dire par les générations passées de la classe des opprimés en lutte. C'est dire que le bonheur qu'expérimente la classe des opprimés en lutte au présent est compris comme l'objet d'un souhait la précédant, et l'on peut dire aussi que ce bonheur actuel est déjà comme attendu sur terre et représente la réalisation d'un souhait de réalisation qui émane du passé, de son passé en tant que classe. Benjamin va plus loin et affirme que « le passé réclame une rédemption »[2256]. Il pose au même niveau le statut de « l'idée du bonheur » et « l'idée du « passé » ». Ce qui fait que la valeur de l'image du passé en tant que souhait partagé entre générations apparaît sous la forme d'un rendez-vous entre générations.

Les opprimés du passé ne luttent pas que en vue d'une réalisation des générations futures, et il y a, dans l'idée messianique de rédemption, une tendance à penser que le souhait des générations passées se veut être celui de la poursuite d'une lutte au-delà de son temps jusqu'à dans notre présent et comme le moteur de l'histoire toute entière. Il s'agit de comprendre la part vivante d'une lutte dans son espace temporel, dans son présent à elle, et aussi la part de ses forces spirituelles et morales qui réapparaît comme la réalisation de leur bonheur au présent pour ses successeurs. Le souhait qui émane d'une telle expérience, de manière messianique, s'exprime comme un souhait de réalisation envers les générations futures mais aussi et surtout comme étant un bonheur réalisé et vécu au présent par les ancêtres en lutte de cette même classe qui réapparaît de la même manière pour la génération suivante. Il s'agit alors d'un souhait partagé de salut entre générations qui s'étend, pour la génération du présent, dans les profondeurs des temps passées, depuis un souhait de bonheur émit par les générations passées.

2255 *Ibid.*
2256 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse II,* p. 433.

b. 4. Le maintenant de la connaissabilité

L'ampleur inachevée de l'appareil théorique benjaminien, par la conception des fantasmagories, et de la détermination du rêve des époques et de ses souhaits, s'ouvre sur la portée de la pensée dialectique, qui, elle, en tant que critique de l'idée de progrès, de progressivité, ainsi que de tout évolutionnisme historique, définit un objet historique comme une « construction » et comme interprétation[2257]. Cette construction repose non pas sur un « temps homogène et vide » mais sur un « temps saturé d'« à-présent » ». La temporalité de « l'à-présent » correspond à celle qui construit cette perspective du présent qu'est le Maintenant de la connaissabilité. Ce temps saturé d'à-présent est la temporalité de la citation de l'autrefois dans l'actuel, permettant tout à la fois, de faire apparaître l'Autrefois et la dimension du présent liée à l'actualité.

Le moment que constitue celui d'une saturation d'à-présent est analogue, pour Benjamin, « au saut du tigre dans le passé »[2258]. Il s'agit de l'affirmation de la tradition des opprimés par l'action. Par là cette tradition ressort comme celle de la classe en lutte. L'histoire comme discontinuité est dans cette configuration « l'arène » où commande la classe des vaincus. Dans ce contexte hypothétique cette classe s'affirme « sous le ciel libre de l'histoire », et pratiquement pour Benjamin c'est l'action qui permet de la constituer comme une tradition qui émerge historiquement dans ses moments de révolte. C'est, pour Benjamin, à travers ces instants de révolte que s'affirme comme telle la tradition des opprimés, et que se manifeste donc son histoire. Cette action constitue un arrêt au sein du continuum et auquel par l'action elle s'oppose.

Pour Benjamin l'histoire en tant que construction s'effectue par ce que Marx appelle la « révolution ». À partir de là nous pouvons considérer que pour Benjamin la constitution d'une théorie de l'histoire, son concept et la construction de son objet sont une théorie-pratique. La construction de la théorie de l'histoire se forme depuis le projet des *Passages*, comme un essai technique du réveil, et donc par là comme « [u]ne tentative pour prendre acte de la *révolution copernicienne,* dialectique, de la remémoration »[2259]. Benjamin cherche donc à produire une théorie de l'histoire matérialiste comme redéfinition de la méthodologie de composition du récit historique. Il s'agit de trouver une voie pour composer un récit historique qui puisse se formuler comme critique matérialiste, ainsi qu'à travers le point de vue de l'historien et de ses choix politiques.

Ce que Benjamin énonce en tant que révolution copernicienne de l'objet historique est une réinterprétation intégrale de la perspective historique. Cette réinterprétation redéfinit l'origine des transformations structurelles de l'expérience, et tente de les inclure dans l'évaluation des phénomènes historiques liés au phénomène de la modernité. La révolution copernicienne de l'objet historique correspond à une tentative pour analyser et écrire l'histoire depuis un point de vue qui, non seulement rend manifeste le stade devenu mythique du fétichisme au sein de la civilisation du progrès, mais aussi qui cherche à lui opposer une forme utopique comme rédemption.

2257 « L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'« à-présent ». Ainsi, pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé d'« à-présent », qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution française se comprenait comme une seconde Rome. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il ne niche dans les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé. Mais ceci à lieu 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. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, thèse XIV, p. 439.

2258 *Ibid.*

2259 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 1]*, p. 405.

À travers la révolution copernicienne de l'objet historique se manifeste l'importance de la dimension d'un « Maintenant de la connaissabilité » comme la finalité même de cette méthode historique[2260]: une finalité pratique qui se traduit comme interprétation par laquelle « les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste ». Le « concept de présent » que construit l'historien matérialiste, est celui d'un « blocage du temps », et représente le présent à partir duquel et « dans lequel » l'historien « écrit l'histoire »[2261]. Le Maintenant de la connaissabilité s'exprime comme le moment interprétatif de l'histoire, comprenant historiquement des transformations, qui ne sont visibles qu'à partir d'un certain degré de maturité de ces mêmes processus. Il s'agit d'une perspective qui construit des faits historiques par lesquels advient une dimension historique.

Nous pouvons dire que « le maintenant de la connaissabilité »[2262] s'affirme comme le moment où l'Autrefois cesse d'être un « savoir-non-encore-conscient »[2263]. La perspective de la temporalité de la discontinuité permet de saisir, dans les moments qui composent le passé, l'objet d'un savoir-non-encore-conscient, et donc un passé qui par cette même perspective n'apparaît pas directement comme historique mais comme mythique. Si dans la discontinuité les événements sont éclatés, alors les moments du passé ne relèvent plus directement d'une compréhension temporelle qui leur offre nécessairement comme perspective celle d'être les prédécesseurs causals nécessaires les uns des autres. Si d'un autre côté, dans une perspective du discontinu « une image [...] est ce en quoi l'Autrefois rencontre le maintenant dans un éclair pour former une constellation »[2264], alors la relation qui s'effectue entre les événements passés et présents dans l'image s'affirme comme une relation établie par l'historien[2265]. Cette relation est constituée entre ce qui relève réellement du passé et est donc fini, et le présent de l'historien. Cette relation forme la constellation qu'est l'image dialectique.

La relation dialectique qui permet la construction de l'image est un acte qui met en relation les faits entre eux, à la manière du collectionneur avec ses pièces, pour former avec eux des totalités comme *complétudes*. Dans une perspective discontinue les moments qui composent l'histoire n'apparaissent qu'à travers la construction de moments critiques par lesquels l'historien fait émerger l'histoire. Pour Benjamin, l'histoire n'est pas une succession nécessaire d'instants, elle est faite d'images qui mettent en relation des moments, des instants

2260 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480.

2261 « L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept de présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel, pour sa part, il écrit l'histoire. L'historicisme compose l'image « éternelle » du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. Il laisse d'autres se dépenser dans le bordel de l'historicisme avec la putain « Il état une fois ». Il reste maître de ses forces : assez viril pour faire éclater le continuum de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVI*, p. 440-441.

2262 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3a, 3]*, p. 480.

2263 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 2]*, p. 406.

2264 « 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 a (*sic.*) 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*). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 479-480.

2265 « Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que 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 avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre c'est le langage. Réveil. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 3]*, p. 478-479.

entre eux. Dans la perspective du discontinu, le « passé » devient un « autrefois » car l'instant qui apparaît par la relation avec le « Maintenant » est « dialectique » et non pas une relation temporelle « continue »[2266]. Leur relation n'est pas pensée comme une régression causale, car « ce n'est pas quelque chose qui se déroule ». Leur relation est définie comme une rencontre qui fait advenir l'instant historique, à travers l'idée d'une totalité historique comme *questionnement critique et comme complétude*, et non pas comme une nécessité, ce qui fait de lui « une image saccadée ».

Cette relation dialectique entre moments du temps repose sur une remise en question du présupposé « archaïque », qu'hypostasie l'idée temporelle de progrès à celle du devenir historique. La relation dialectique met en échec la confusion et l'ambiguïté qui revient à la part mythique. Cette confusion mythique est connexe à l'origine des fantasmagories, et est ce que l'image dialectique, comme moment de mise en relation des moments de temps, entendus comme forces, permet en même temps de présenter et de détruire. Dans cette perspective ce qui correspond au savoir-non-encore-conscient du passé est le passé, au sens littéral du terme. Tant que l'image n'apparaît pas, le passé demeure un fait muet, et dès que celui-ci peut être dialectisé, cité, il peut libérer la force tant utopique que mythologique qu'il contient, passant d'un savoir-non-encore-conscient à un Maintenant de la connaissabilité, en tant qu'image dialectisée de lui-même.

Le Maintenant de la connaissabilité est le moment où le passé se transforme en un savoir dialectisé de l'instant[2267]. Il s'agit d'un instant qui n'est pas celui d'un passé qui éclaire le présent, ni non plus celui d'un présent qui éclaire le passé[2268], mais le Maintenant de la connaissabilité se détermine comme la connaissance d'un instant qui structure le temps à la manière d'une « constellation ». Le maintenant de la connaissabilité est, par là, une image saccadée qui émane de « la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent ». Il ne s'agit donc pas d'une relation « temporelle » physique, qui s'affirme comme continuité, mais d'une relation « dialectique » de la temporalité historique, qui s'affirme comme discontinuité. Ici l'idée de totalité comme complétude correspond à l'idée de totalité ouverte sur laquelle repose la temporalité historique comme discontinuité. Le moment interprétatif fait se joindre des phénomènes du temps qui sont pour la platitude d'une pensée de la continuité étrangers l'un à l'autre. Le maintenant de la connaissabilité comme moment dialectisé de l'instant, et donc comme relation temporelle dialectique du temps historique, constellation d'instants, correspond à la dynamique temporelle de image dialectique.

Des images dialectiques

> Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre c'est le langage.[2269]

Cette image saccadée qu'est l'image dialectique signifie deux choses, d'un côté, une énonciation de l'illimité immatériel que représente le domaine de la signification, comme inachèvement, et de l'autre, elle désigne le langage comme la forme par laquelle cet illimité

2266 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 3]*, p. 478.
2267 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 2]*, p. 405-406.
2268 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2a, 3]*, p. 479.
2269 *Ibid.*

est énoncé et rendu manifeste, et donc achevé. L'image dialectique semble représenter le moyen par lequel on peut approcher cet illimité qu'est la mémoire involontaire de l'humanité en tant qu'actualité ouverte. Cette forme d'actualité que représente le domaine de la signification s'énonce en tant que matérialisation du sens par le biais du langage. Dans la brève définition que donne Benjamin de l'image dialectique dans *Zentralpark*, l'image dialectique en tant qu'image saccadée, apparaît comme une relation dialectique entre le passé et le présent, et se formule comme « une image qui fulgure »[2270]. Au sein de la relation dialectique qui constitue l'instant historique, l'Autrefois, en tant qu'« image du passé » doit être conservé, pour être confronté à l'instant actuel, et donc « dans l'instant actuel ». Cette confrontation éclaire l'instant actuel, et fait émerger cette image du passé dans un Maintenant, ou encore « le « maintenant » de la possibilité de la connaissance ». La possibilité de la connaissance du passé, en tant qu'Autrefois, dépend de l'actualisation de l'autrefois dans un maintenant. Cette actualisation est ce qui fonde du même coup le sauvetage historique.

À travers « la méthode dialectique » Benjamin affirme que « l'intérêt » de l'objet historique en lui-même est préformé dans l'objet et inversement, l'objet historique est concrétisé par son actualisation dans l'histoire[2271]. L'intérêt porté à l'objet historique, par la méthode dialectique, est doublement déterminé par « la situation historique », et par « la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet ». L'intérêt porté à l'objet semble être inclut dans l'interprétation et dans la construction même de l'objet. L'objet est donc « concrétisé » par cet intérêt qui est celui de l'interprétation des valeurs qui structurent les faits[2272]. L'instant historique est alors extirpé du rêve de la continuité fantasmagorique ou mythique et utopique, dans lequel il n'a pas un intérêt particulier, et est alors inclus, par une interprétation, dans un instant historique.

La destruction de la dimension de la continuité correspond, pour l'instant du temps, à être « arraché à son être antérieur », celui de la continuité ou du rêve, pour pouvoir accéder « à la concrétion supérieure de l'être maintenant » en tant qu'instant de temps historique polarisant des forces en lui. L'instant historique ne fait plus partie de la continuité, il est un morceau éclaté du temps, et désormais la temporalité historique peut rentrer en lui, il peut devenir fragment d'histoire.

> Comment cet être-maintenant (qui n'est rien moins que l'être-maintenant du « temps présent » et qui est, au contraire, un être-maintenant intermittent, discontinu) peut-il, par lui-même, représenter déjà une concrétion plus haute ? Cette question, il est vrai, ne peut être abordée par la méthode dialectique dans le cadre d'une idéologie du progrès. Elle appelle une vision de l'histoire qui dépasse en tout points cette idéologie. »[2273]

2270 « L'image dialectique est une image qui fulgure. Il faut donc conserver l'image du passé, dans le cas présent celle de Baudelaire, comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le « maintenant » de la possibilité de la connaissance. Le sauvetage qui s'accomplit de cette façon, et de cette façon seulement, ne peut se faire que par la perception de ce qui se perd sans sauvetage possible. Il faut ici recourir au passage métaphorique de l'introduction de l'article sur Jochmann. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire, 33*, p. 241.

2271 « On dit que la méthode dialectique consiste à tenir compte à chaque instant de la situation historique concrète de l'objet auquel elle s'applique. Mais cela ne suffit pas. Car il est tout aussi important, pour cette méthode, de tenir compte de la situation historique concrète de l'intérêt qui est porté à son objet. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 5]*, p. 853.

2272 « Et cette situation a toujours ceci de particulier que l'intérêt est lui-même préformé dans cet objet et surtout a le sentiment que cet objet est lui-même concrétisé, qu'il est arraché à son être antérieur et accède à la concrétion supérieure de l'être maintenant (de l'être éveillé !). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 2, 3]*, p. 409.

2273 *Ibid.*

L'objet historique en tant qu'« être-maintenant du « temps présent » », et donc en tant que fragment détaché, semble porter en lui une force encore plus grande. Ce fragment qui est « un être-maintenant intermittent, discontinu » du temps historique, et permet à son tour d'éclater la possibilité de la totalité de la continuité du devenir duquel il émane. L'instant historique arraché à la continuité fait tomber ce qui permet de faire consister la continuité, en tant qu'ensemble auquel il appartenait auparavant. Pour Benjamin, c'est à travers cette extraction, que le dynamitage de la continuité s'accomplit et se complète. Le fait que l'instant détaché puisse survivre en tant que composé de forces à l'éclatement du temps, semble fonder la possibilité d'une temporalité de la discontinuité et pouvoir détruire la fausse nécessité de la continuité. La possibilité de l'existence même de l'objet arraché à la continuité produit un dynamitage complet de la totalité historique comme progressivité et continuité.

Cependant la possibilité même de l'histoire dépend de l'idée de totalité. Cette totalité, pour Benjamin, repose sur l'idée de *complétude,* et non pas de totalité close. La totalité historique est pensée à l'image de son objet, c'est-à-dire en tant qu'intermittence et discontinuité, polarisation et constellation. Cette apparition non illusoire qu'est l'objet historique fait alors émaner, à son tour et en même temps, cette totalité comme complétude qu'est l'histoire comme discontinuité. Benjamin caractérise l'histoire comme une « condensation croissante », et comme une forme d'« intégration » du passé. Pour Benjamin, ce qui permet de dynamiter et d'arracher l'« événement passé (en son temps) » permet aussi d'accroître progressivement son « degré de l'actualité »[2274].

Cette intensification du « degré de l'actualité » de l'instant du passé influence, ou rayonne, sur la totalité ouverte qu'est l'histoire. L'instant de passé extrait « en son temps » accroît son propre degré d'actualité, et il intègre ce même degré d'actualité à l'histoire. La complétude s'affirme comme une apocatastase, car chaque instant peut, au fur et à mesure que l'actualisation a lieu, permettre de comprendre plus largement les instants qui appartiennent à l'histoire. Il s'agit pour l'évaluation qu'est l'histoire d'un degré d'actualité du passé dans le présent qui finit avec son apothéose hypothétique comme intégralité de l'histoire dans un seul instant, et donc comme réalisation de la complétude de manière monadologique. La finalité du concept d'histoire, son idéal accompli, s'affirme comme une forme de complétude de l'instant et de l'histoire, qui s'effectue à chaque fois que l'instant est rendu manifeste par un geste d'interprétation qui l'arrache à la continuité mythique.

Cette méthode d'interprétation est alors affirmée comme méthode « politique »[2275]. La finalité de cette méthode est une finalité « théorique » – elle se sert de catégories pratiques et politiques – et est vouée désormais à la méthode historique et donc au passé. Benjamin applique des catégories qui sont utilisées habituellement, pour penser l'action et le présent, pour interpréter et étudier le passé d'un point de vue politique. Pour Benjamin, selon cette méthode, l'intégralité du passé acquiert graduellement une *concrétion plus haute* qui correspond aux « caractères d'une actualité »[2276]. Cette actualité est construite par « l'image »

2274 « Il faudrait alors que cette vision évoquât la condensation croissante (l'intégration) de la réalité, qui fait que tout événement passé (en son temps) peut acquérir un plus haut degré de l'actualité qui celui qu'il avait au moment où il a eu lieu. », *Ibid.*

2275 « Traiter le passé, ou mieux l'Autrefois, selon une méthode non plus historique mais politique. Faire des catégories politiques des catégories théoriques, alors qu'on n'osait les appliquer que dans la perspective de la praxis, parce qu'on n'osait les appliquer qu'au présent : voilà la tâche. » BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 5]*, p. 853.

2276 « Ce passé acquiert les caractères d'une actualité plus haute grâce à l'image par laquelle et sous laquelle il est compris. Et le rappel dialectique de conjonctures passées, qui est aussi une compénétration, est une mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente. Cela signifie qu'il allume la mèche de l'explosif qui est enfoui dans l'Autrefois (et dont la figure authentique est la *mode*). Aborder l'Autrefois signifie donc qu'on l'étudie, non plus comme avant, de façon historique, mais de façon politique, avec des catégories politiques. Mode. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre*

dialectique qui permet de comprendre l'instant comme un instant arraché à la continuité. Cet instant qui se détache est une dialectique entre le passé et le présent dans un rapport de discontinuité en tant que moment historique.

Ce moment historique, dans l'image dialectique, se présente via l'idée de la totalité ouverte de laquelle il est une monade, et en même temps une totalité en transformation car il est compris lui aussi comme complétude. La totalité des instants historiques, comprise comme complétude, est ce que l'image figure et agence par son apparition. La catégorie de complétude est alors spécifiée par celle de « compénétration », ensemble elles permettent d'entrevoir ce qui dans les *Thèses* émerge comme une écharde messianique. Dans cette perspective, le passé qui réclame une rédemption correspond au lien entre la « compénétration et le rappel dialectique des conjonctures passées », lien qui se donne comme une « mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente »[2277].

Ce qui signifie que la seule façon de libérer l'énergie que le passé en tant qu'Autrefois réserve est de disloquer la double progressivité, mythique et historique, de l'histoire. Tant que la dislocation de la progressivité n'a pas lieu, ou encore tant que l'instant de passé n'est pas dialectisé, le passé s'affirme comme rêve de continuité, et donc comme un savoir-non-encore-conscient. Le passé devient un Maintenant de la connaissabilité en devenant instant historique.

Cependant il faut distinguer les images dialectiques des « « essences » de la phénoménologie ». Cette distinction détermine l'idée de lisibilité de l'histoire. La lisibilité de l'image rejoint ici un thème qui est en corrélation avec celui de la complétude[2278]. Ce n'est qu'à travers une intégration croissante de l'Autrefois dans l'actuel, que l'Autrefois peut progressivement atteindre des niveaux de lisibilité. Les images dialectiques sont construites dans le but d'une lisibilité, de la même manière que la collection est construite dans le but d'une complétude et d'un achèvement. La collection achevée et l'histoire comme mémoire de l'humanité restituée sont l'idéal d'une totalité complète. Ainsi autant pour les pièces qui composent une collection que pour les instants historiques, ce n'est qu'au fur et à mesure de leurs trouvailles et constructions qu'est transformée la totalité à laquelle elles participent et font référence. Cette totalité se forme au fur et à mesure qu'elle se complète, qu'elle s'achève partiellement et qu'elle s'accomplit comme totalité.

Ce qui signifie que la conception de la complétude, dans la perspective historique, se charge d'une temporalité politique. La vérité temporelle et dialectique de l'image qu'est la discontinuité et l'intermittence, permettent de donner sens aux concept de complétude et d'instant historique. L'histoire, en tant que totalité ouverte, repose sur une construction comme complétude. Benjamin n'affirme pas par là que le présent des images montre une forme de synchronie mystique avec des images qui lui correspondent[2279]. Mais il affirme

des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 2, 3], p. 409.

2277 « La compénétration et le rappel dialectique des conjonctures passées sont la mise à l'épreuve de la vérité de l'action présente. Mais cela signifie qu'il faut faire détonner l'explosif qui se trouve dans la mode (qui fait *toujours* référence au passé). », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [O°, 5]*, p. 853.

2278 « Ce qui distingue les images des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique. (Heidegger cherche en vain à sauver l'histoire pour la phénoménologie, abstraitement, avec la notion d'« historialité »). Ces images doivent être tout à fait distinguées des catégories des « sciences de l'esprit », de ce qu'on appelle l'habitus, du style. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 1]*, p. 479.

2279 « Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser. (Cette explosion, et rien d'autre, est la mort de l'*intentio*, qui coïncide avec la naissance du véritable temps historique, du temps de la vérité). », *Ibid.*

que : « Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ». Ce qui signifie que les images acquièrent une lisibilité qui grandit et s'éclaircit au fur et à mesure que l'on actualise le passé dans le présent.

Benjamin semble signifier par là qu'à mesure que l'histoire est actualisée par des instants historiques, la totalité à laquelle ils font référence se transforme, transformant en retour la signification des images qui la composent. Plus l'histoire se précise et s'approfondit par des instants qui la rendent visible, plus la visibilité qu'elle exprime est claire. Benjamin énonce aussi que le passé ne peut être actualisé en un autrefois qu'au moment où l'actuel peut pénétrer en lui. Pourquoi le fait que « la vérité » dans le Maintenant de la connaissabilité qui s'« est chargée de temps jusqu'à en exploser » fonde-t-il une « explosion » qui correspond à « la mort de l'*intentio* », et de quelle façon la « mort de l'*intentio* » coïncide-t-elle avec « la naissance du véritable temps historique » comme « temps de la vérité » ?

Transition – Conclusion de :

B. Le Maintenant de la connaissabilité

Par les images dialectiques est recherchée une forme de visibilité historique. Une histoire de la transmission et de la réception des produits culturels est alors nécessaire pour saisir cette forme de visibilité qui se veut être une présentation claire de l'histoire. Il est question de rendre maniable l'appareil théorique qu'est le matérialisme historique. Les images de l'histoire sont analogues à celles des pièces de la collection, et par là la forme de la totalité historique est apparentée à celle de la complétude des pièces entre elles au sein des collections. Les phénomènes historiques doivent être sauvés de la catastrophe que représente une analyse qui ne considère pas les origines des traditions auxquelles correspondent les objets transmis. Tout produit culturel, de la même manière que les pièces de la collection sont déliées de leurs corrélations signifiantes devenues habituelles, est alors construit en présentant ses origines ainsi que la tradition qu'il actualise.

Nous l'avons vu la question du maintenant de la connaissabilité pose en retour la question de l'état de la connaissance historique, ainsi que la perspective à partir de laquelle est conçue cette évaluation de la connaissance qu'est l'histoire. Mais plus amplement le Maintenant de la connaissabilité se pose comme un point de départ de toute évaluation historique, d'un côté de la balance est posé ce qui est à mesurer, c'est-à-dire le patrimoine culturel, et de l'autre comme des poids de mesure est posée son origine comme barbarie et mythe et/ou comme produit utopique et émancipateur. Le Maintenant de la connaissabilité est lui aussi pensé en termes de complétude et donc se transforme au fur et à mesure que la connaissance historique avance et se précise, se complète.

La question de la catastrophe devient essentielle dans le rapport d'évaluation, car tout produit culturel actualisant une tradition qui est un témoignage de barbarie actualise à travers son héritage culturel une catastrophe humaine qui ne fait que grandir. Le Maintenant de la connaissabilité est ce que l'image présente comme configuration critique et catastrophique dans le présent. Elle rend manifeste l'image de la catastrophe, mais présente aussi des configurations historiques à travers lesquelles doivent apparaître les moments par lesquels cette tradition est mise en crise, laissant apparaître une autre tradition celle des vaincus.

Le Maintenant de la connaissance est alors ce qui montre de manière monadologique

la finalité de l'histoire entendue comme une quête de l'émancipation. Chaque moment de l'histoire doit pouvoir montrer la manière dont une histoire de l'émancipation humaine se formule comme totalité recherchée.

Pour compléter ce point nous avons ébauché quelques caractéristiques de la figure de l'ange comme correspondant au positionnement de l'historien matérialiste qui se débat aussi contre la tempête de la catastrophe et ses montagnes de débris que devient l'histoire de l'humanité, et qui, tout comme le collectionneur, engage le combat contre la dispersion. Il tente de réparer ces fragments d'objets, ces blessures du passé, et de faire revivre les morts, de réparer en somme ce que la tempête a détruit, brutalisé, tuée et rendu invisible. Le tenant du matérialisme distingue dans l'actuel un fait unique au sein d'une tempête de temps continu qui emporte tout avec elle. L'actuel est alors un amas de décombres, l'histoire est un amoncellement de ruines d'instants et les générations passées appartiennent à des fosses communes comme des mausolée d'anonymes.

Le présent est une tempête qui surgit de l'image du futur qu'imprime dans les choses le progrès, et qui efface tout rapport historique au passé. L'historien tout comme l'ange regarde le passé, et il cherche à fonder un rapport qui puisse lui redonner un sens historique. C'est alors que passé et présent viennent alimenter cette dimension particulière qu'est celle de l'interprétation qu'est le Maintenant de la connaissabilité. L'historien sonde les ruines que sont les images du passé, et à travers son travail le présent s'étoffe de racines qui permettent et de mieux saisir ces ruines et de comprendre l'image du présent, car pour lui elles apparaissent sous forme d'origines. À travers ce travail critique sont distinguées des traditions différentes ainsi que leur mode de transmissions. Il est question pour l'historien de sauver ce qui dans ces ruines de passé risque de se perdre, ce qui correspond à un sauvetage de la tradition des opprimés.

S'ouvre alors un questionnement autour de la manière dont le progrès et le pouvoir peuvent fonder, au sein même d'une lecture qui cherche à être critique, des traditions asservissantes. Rien ne semble être acquis pour le tenant du matérialisme, qui doit pouvoir remettre en question jusqu'au certitudes matérialistes de sa propre époque pour être certain que son récit reste celui de l'émancipation.

La manière dont l'historien se rapporte à ses objets est alors une pièce centrale pour l'applicabilité de la théorie du matérialisme historique. Il est question de faire émerger l'instant historique selon un certain nombre de valeurs qui émanent de la présence d'esprit de l'historien en tant que représentant de la tradition qu'il tente de sauver et à laquelle il appartient. Cependant rien d'autre n'est donné d'avance autrement que comme des faits devenus ruines, et une tradition qui n'actualise que le produit de sa victoire comme des monuments à la barbarie et à l'asservissement humain. Il est question d'un positionnement politique qui doit être affirmé comme tel par l'historien, c'est dire qu'il doit le rendre manifeste au sein de sa présentation et interprétation.

Par conséquent il est aussi question de construire une dimension historique, et donc une perspective qui permette de sonder dans les profondeur du temps, là où la classe asservie s'affirme comme classe qui cherche à ne plus l'être. Il s'agit d'inclure une dimension qui permet de comprendre la parenté entre générations, pour comprendre le désir qui les a animé et qui anime toujours cette classe au présent. Ce qui fait se joindre la question du souhait partagé comme réalisation, et donc comme un lointain familier plutôt que comme une distance infranchissable et insaisissable entre générations.

À partir de la conception du souhait la dimension auratique de l'expérience joint celle des soubassements de la construction de l'objet en histoire. Le butin de l'histoire, en tant qu'issue d'une lutte de classes, se préfigure dans une compréhension du produit culturel. La formulation de ce butin apparaît comme redéfinition totale de ce que constituent les richesses culturelles et la notion de victoire. Plus rien ne doit être mesurée à une tradition barbare, et la culture devient la principale source des richesses du butin des vaincus. Le bonheur, la rédemption et le sauvetage forment la trilogie sur laquelle repose le Maintenant de la connaissance et qui fondent les bases sur lesquelles devait se poser la structure et la fonction de l'image dialectique pour le concept d'histoire.

C. Image dialectique et perspective historique :

La mémoire involontaire de l'humanité délivrée

En vue de saisir la spécificité de la définition de l'image dialectique au sein d'un questionnement autour d'une histoire des peuples entendue comme celle d'une mémoire involontaire de l'humanité délivrée, Benjamin nous plonge dans des difficultés non résolues, qui portent sur l'établissement d'une théorie de la connaissance historique, transformant et les rapports temporels et les rapports d'une subjectivité avec les objets de la connaissance. À cette redéfinition s'ajoute une analyse critique autour de la question matérialiste de l'héritage culturel et de la manière dont l'historien matérialiste doit pouvoir manier ce délicat objet. Benjamin définit le récit historique non pas à travers la linéarité d'une retranscription des faits mais à travers un objet historique qui semble pouvoir agencer et la discontinuité et la transformation d'un instant en histoire.

Il est maintenant question pour nous d'établir quelques éclaircissements autour du rôle de l'image dialectique comme *Une mémoire involontaire de l'humanité délivrée*. À travers cette perspective l'histoire n'est pas pensée simplement et directement comme une reconstruction, elle est pensée comme une élaboration qui évalue des objets et construit des images. Le récit n'est pas récit d'une histoire universelle, il devient affirmation d'une mémoire involontaire. Quel est le rôle de la remémoration au sein de l'établissement des faits historiques ? Comment est définie l'étendue de cette mémoire involontaire à travers laquelle sont sensées s'établir les valeurs qui assoient dans le récit historique la perspective politique d'une humanité délivrée et restituée ?

c. 1. Objet historique et remémoration : Révolution copernicienne

La définition de l'objet historique nous amène au domaine de la définition conjointe d'une subjectivité et d'une objectivité. L'historien comme construction et interprétation affirme la présence d'un sujet qui remémore et qui cherche à fonder le domaine d'une mémoire collective à valeur d'héritage culturel. La définition du rôle de l'historien au sein d'une historiographie matérialiste pose ce dernier comme essentiel à la possibilité même du concept d'histoire et à son applicabilité. La question d'un objet historique et d'une remémoration reposent sur un sujet, comment est alors établie l'objectivité historique partir d'un sujet historique ? Que sont le sujet et l'objet au sein d'un noyau temporel du connaître, et

qu'est ce dans cette perspective l'objectivité historique ? Comment peut s'affirmer une tradition qui doit construire son histoire ?

c. 1. 1. Le sujet et objet au sein du noyau temporel du connaître

<L'idée d'histoire universelle est une idée messianique>[2280].

La remémoration définit un présent constitué d'images du passé, à la manière de fragments qui citent les origines du présent dans son actualité même. L'idée d'une histoire matérialiste et figurative, écrite à la manière d'une « mémoire involontaire de l'humanité délivrée », formule l'idée d'une interprétation politique du passé[2281]. Cette forme de connaissance répond à des critères différents de ceux d'une histoire établie à travers l'idée d'une « progressivité » nécessaire du cours des événements. Le concept d'histoire se présente évaluant et définissant son objet, à partir d'une temporalité éclatée et morcelée.

À partir de là la « révolution copernicienne »[2282] de l'objet historique est une relation dialectique entre images dans laquelle l'image du présent apparaît comme étant toujours en rapport avec l'image du passé. Inversement, dans cette dialectique entre images, l'image du passé se montre aussi comme toujours en rapport avec celle du présent. La dynamique entre moments du temps est dialectique, et elle constitue un chamboulement des rapports temporels au sein de l'objet historique. Pour l'historien il ne s'agit plus de comprendre le passé comme un point fixe ni l'histoire comme une continuité. Est-ce le concept même d'histoire qui permet d'éclater cette temporalité ? Quel est le rapport des images entre le concept et les phénomènes historiques ?

Il s'agit, selon Benjamin, de construire l'objet historique dans une « perspective historique »[2283]. Ce qui signifie que ce qui constitue la perspective historique est définie à travers le « noyau temporel du connaître »[2284]. Dans ce noyau l'objet historique est considéré autant à partir de ses propres caractéristiques qu'à partir de celles qui correspondent au sujet connaissant. Benjamin établit qu'il ne peut pas y avoir en histoire de « vérité intemporelle », puisque toute recherche de la connaissance historique est déterminée par des caractéristiques qui se transforment historiquement. Benjamin ajoute à cette affirmation le fait qu'il y a dans le « connaître », non pas seulement une dimension temporelle liée à l'objet de la connaissance mais aussi au *sujet* de la connaissance, c'est-à-dire celui qui élabore l'analyse matérialiste de l'objet historique.

Si pour Benjamin la vérité est liée au « noyau temporel » du connaître alors celui-ci « se trouve à la fois dans ce qui est connu et ce qui connaît ». Le sujet et l'objet sont compris comme se transformant dans le temps, et donc comme relevant de caractéristiques qui se déterminent historiquement. Ces caractéristiques les déterminent tout les deux et semblent même les relier. Car pour Benjamin le sujet de la connaissance se donne comme présent dans ses objets. Ainsi que l'affirme Palmier cette détermination s'explique dans le fait que

2280 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 453. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2281 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2282 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 2]*, p. 405.
2283 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses H*, p. 446.
2284 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 2]*, p. 480.

Benjamin cherche à caractériser les objets de la connaissance historique dans leur matérialité même, et que cette détermination se construit via une « reconstitution matérialiste » de l'objet[2285]. En vue de cette « reconstitution », il est nécessaire d'inclure en elle une critique de la manière dont s'élabore le point de vue de l'historien matérialiste. Car l'historien se présente comme faisant appel, pour l'établissement de ses objets, au « travail de la remémoration ».

Dans l'interprétation de Jean-Michel Palmier, les « éléments objectifs » qui s'affirment dans cette « reconstitution matérialiste » montrent le sujet, comme *transparaissant* dans ses objets[2286]. Le sujet émerge, dans les objets de son expérience, dans un double rapport à l'objet : d'un côté, les objets du connaître, tout en lui échappant, font se montrer le sujet comme se démultipliant via ses objets ; et d'un autre côté, le sujet se présente comme se tenant en retrait par rapport aux objets qu'il tente de connaître. À cela nous ajoutons les considérations de Rolf Tiedemann qui, dans l'introduction aux *Passages,* considère que la « révolution copernicienne » de l'objet historique consiste en un double renversement[2287]. Il rappelle le rapport entre l'autrefois et le maintenant, comme une transformation de perspective, selon laquelle « l'histoire passée devait apparaître fondée dans l'actualité ». Mais cette transformation de perspective temporelle n'est possible qu'à partir d'une redéfinition de *l'objectivité* historique. Dans ce rapport l'objectivité se détermine « dans la profondeur du sujet ». C'est dire que l'objet historique de Benjamin redéfinit la connaissance historique à travers le bouleversement et l'unité, qui émanent des rapports entre « le sujet et l'objet », déterminant l'unité et le lien qui éclot entre « le présent et le passé ».

Citer l'histoire : construction historique de l'objet historique

Si l'« image dialectique » s'affirme, pour Benjamin, comme « mémoire involontaire de l'humanité délivrée »[2288], alors l'image dialectique apparaît comme le dénominateur commun qui permet d'unir au sein de l'objet historique, et la dialectique entre l'objet et le sujet, et la dialectique entre l'autrefois et le maintenant. L'on peut lire dans un passage raturé des *Paralipomènes et variantes* des « *Thèses sur le concept d'histoire* » que Benjamin cherche à fonder une conception de l'histoire qui « fournit le concept de la possibilité de principe d'une citation de son objet »[2289]. Si l'histoire en tant que *construction* est définie comme le produit d'« enchaînements et […] chaînes de causalité, arbitrairement tissées », alors, pour Benjamin, c'est à travers « son objet » déterminé comme « citation » d'« un instant de l'humanité » que le récit historique fait place à un récit de l'humanité. Dans cet instant d'humanité comme « citation », et donc comme forme et contenu de l'objet historique, « le temps », dit Benjamin, « doit être arrêté (*stillgestellt*) ».

2285 « L'expérience quotidienne – en particulier celle de la ville – l'amène à isoler des éléments objectifs qui prennent un caractère emblématique dans le travail de remémoration et de reconstruction matérialiste. En même temps, ils échappent au sujet qui semble à la fois se démultiplier et se tenir en retrait. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 463-464.

2286 *Ibid.*

2287« La vision historique devait subir dans *Les Passages* rien de moins qu'une « révolution copernicienne » (F°, 7 ; K, 1, 1-3) selon laquelle l'histoire passée devait apparaître fondée dans l'actualité, selon une démarche rappelant la critique de la connaissance de Kant, qui fonde l'objectivité dans la profondeur du sujet. Ce fut tout d'abord le rapport qui unit dans la connaissance historique le sujet et l'objet, le présent et le passé, qui fut ainsi renversé. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, p. 25.

2288 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire(1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445.

2289 « < L'histoire a affaire à des enchaînements et à des chaînes de causalité, arbitrairement tissées. Mais dans la mesure où elle fournit le concept de la possibilité de principe d'une citation de son objet (*die Zitierbarkeit*), celui-ci doit se présenter dans sa forme la plus haute comme un instant de l'humanité. En lui, le temps doit être arrêté (*stillgestellt*). >. », *Ibid.,* p. 444. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

Cette « citation » qu'est l'objet historique apparaît et comme la forme et comme le contenu de « l'image dialectique »[2290]. Cependant l'image dialectique n'est pas directement « l'objet historique » en tant que tel, mais elle est « identique » à celui-ci. Quel est le lien entre l'image et le concept ? La dynamique temporelle au sein de « l'objet historique » correspond à une médiation effectuée par l'image dialectique entre l'universel et le particulier. L'image dialectique permet d'articuler la particularité et matérialité de l'instant à la généralité du concept d'histoire. Si la « connaissance historique » est bien une connaissance d'instants, c'est alors le rôle de l'image dialectique que de lier ces instants à l'universel, et de les transformer en instants historiques.

Selon Benjamin, pour ce faire, l'image dialectique doit, en tant qu'instant de l'humanité, être déterminée comme un arrêt de temps. L'instant de l'humanité que présente l'objet historique, ou encore la citation de l'instant d'humanité qui se présente à travers l'image dialectique, est une forme temporelle qui vise à mettre en échec l'idée de continuité. Pour permettre le fondement de la possibilité d'un objet historique en tant que citation d'un instant d'humanité, cet objet doit être à l'arrêt, être citable. Si bien d'un côté l'objet cite un instant d'humanité, l'histoire apparaît avec cette citation. Dans ce contexte la citation réfère à un récit qui apparaît à travers elle, et l'histoire faite d'instants d'humanité apparaît à travers ces citations.

Dans un autre passage raturé nous retrouvons Benjamin affirmant que la construction de l'objet historique s'accomplit dans la perspective d'un rassemblement du passé, qui s'effectue « sous la constellation d'un seul et même instant »[2291]. L'objet historique cite un moment de l'histoire, comme instant particulier d'humanité, et en même temps dans celui-ci il doit pouvoir faire apparaître l'histoire dans sa totalité. Ce qui est affirmé ici c'est que c'est grâce à la médiation de l'« image dialectique », qui *rassemble* le passé dans « un instant » particulier et le transforme en un « instant historique » qu'est construit l'objet historique comme citation d'un instant d'humanité. On est alors en droit d'affirmer que selon cette perspective la construction de l'objet historique s'effectue à partir d'un instant particulier qui devient un « instant historique », et que seul ce dernier rend possible la « connaissance historique ». Hypothétiquement selon ce passage la connaissance historique est une collection d'instants devenus historiques, et qui en tant qu'images dialectiques viennent « enrichir la mémoire involontaire de l'humanité ». Comment cette double fonctionnalité de l'objet historique permet-elle d'« articuler historiquement le passé » ?

Toujours selon ce même passage raturé, l'articulation historique du passé est comprise comme un rassemblement du passé. Ce rassemblement se présente comme le produit de l'objet historique, tant que celui-ci est construit à partir de la dynamique temporelle et dialectique de l'image, comme citation d'un instant d'humanité. En elle le rassemblement du passé s'effectue sous la forme d'une « constellation ». Il faut remarquer l'ambiguïté de l'objet historique qui est en même temps « instant » particulier et « instant historique ». La matière

2290 « L'immobilisation des pensées fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. C'est la césure dans le mouvement de la pensée. Sa place n'est naturellement pas arbitraire. Il faut, en un mot, la chercher là où la tension entre les contraires dialectiques est la plus grande. L'objet même construit dans la présentation matérialiste de l'histoire est donc l'image dialectique. Celle-ci est identique à l'objet historique ; elle justifie qu'il ait été arraché par une explosion au continuum du cours de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.

2291 « < Articuler historiquement le passé signifie : discerner ce qui, dans ce passé même, sous la constellation d'un seul et même instant, le rassemble. C'est dans l'instant historique, et uniquement en lui, qu'est seulement possible la connaissance historique. Mais cette connaissance dans l'instant historique est toujours elle-même la connaissance d'un instant. En se ramassant dans la forme d'un instant – d'une image dialectique –, le passé vient alors enrichir la mémoire involontaire de l'humanité.>. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 444. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

de l'objet historique comme instant particulier accède au concept, pour devenir un instant historique qui rassemble en lui le passé. C'est par l'intermédiaire de l'image dialectique, comme étant ce qui rassemble et configure ces instants, comme appartenant à la « mémoire involontaire de l'humanité délivrée »[2292], que la particularité et unicité de l'instant peut accéder au concept d'histoire, en tant que *mémoire* d'une l'humanité.

Au sein de la conception d'une histoire, qui se construit à travers la perspective d'un objet historique comme citation, la connaissance historique devient celle de la connaissance d'une mémoire de l'humanité. Les instants historiques, du côté de l'image dialectique, sont pensés comme ayant le statut de souvenirs de l'humanité, et du côté de l'objet historique la connaissance historique est une connaissance d'instants et de faits historiques.

De l'histoire vers le présent

Le renversement dialectique qui définit l'instant qu'est « l'image dialectique », est alors fondé par le rapport entre l'Autrefois et le Maintenant. Cette transformation s'affirme comme un renversement dialectique qui redéfinit le savoir lié, non pas au passé, mais à l'Autrefois. Rolf Tiedemann affirme qu'il ne s'agit plus pour l'historien de tourner son regard en arrière pour étudier l'histoire, du présent vers le passé, mais que l'étude historique dans la perspective de l'image dialectique, en tant que révolution copernicienne du regard historique, « va de l'avant, de l'histoire vers le présent »[2293].

Cette remarque peut être étayée par un autre passage raturé par Benjamin dans lequel l'on trouve une remarque qui affirme que dans la perspective de la construction d'une conception de l'histoire qui permette de fonder son objet comme citation, les principes et valeurs qui guident la construction même de l'objet historique sont premiers[2294]. C'est dire par là qu'est affirmée par Benjamin une critique envers les conceptions de l'« histoire universelle », qui ne répondent pas à un « principe constitutif », et qui de ce fait deviennent une forme « réactionnaire » de récit historique.

Pour Benjamin, l'histoire doit pouvoir répondre à un principe constitutif, et ce dernier est pour lui celui d'un « principe monadologique ». Le principe constitutif monadologique établit la forme de l'histoire comme celle d'une totalité qui peut être représentée par des morceaux, ou « parties ». Ces parties sont considérées comme des images, entendues comme des instants historiques, et comme un objet déterminé comme citation. Selon ce principe, en retour, chaque partie, chaque citation, est comprise comme un morceau brisé d'histoire, correspondant à sa totalité à travers la dynamique configurationnelle de image. Ce qui permet d'affirmer, à partir du principe monadologique, un autre principe constitutif, celui de la focalisation de la « perspective historique »[2295].

2292 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 445.

2293 « Le regard historique ne se dirige plus en arrière, du présent vers l'histoire ; il va de l'avant, de l'histoire vers le présent. », TIEDEMANN Rolf, *Introduction*, *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des Passages*, p. 26.

2294 « <Toute histoire universelle n'est pas nécessairement réactionnaire. *Sans* principe constructif, l'histoire universelle l'est cependant. Le principe constitutif qui est le sien permet de la représenter en parties. Autrement dit, c'est un principe monadologique. Dans l'histoire sainte, il existe quelque chose de semblable.> », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes, Section 2, Nouvelles thèses H,* p. 446. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2295 *Ibid,* p. 446.

L'histoire universelle semble manquer à travers cette absence de perspective, en tant qu'« histoire pragmatique », la dimension diagnostique de l'interprétation historique[2296]. Pour Benjamin, ce manque n'est pas uniquement l'effet de la nécessité inhérente à sa structure, comme c'est le cas au sein des « sciences exactes », mais est dû à l'inexistence d'une dimension diagnostique, qui manque la critique qui s'affirme comme forme projective dans l'histoire. Par ce fait l'« histoire pragmatique » n'est pas en mesure de « transfigurer de manière originaire ses positions dominantes », car elle « n'a plus de rapport avec la transfiguration qui profitait aux positions dominantes du passé ». Ce qui signifie que l'histoire pragmatique n'a pas la capacité de fournir une perspective historique qui mesure ce qui en elle se donne comme principe moteur, et qui selon la perspective matérialiste s'exprime comme principe d'une catastrophe.

L'histoire pragmatique n'inclut pas la question de la « transfiguration » de ses valeurs de manière matérialiste, c'est-à-dire comme transformations qui répondent et à des puissances sociales particulières, et à des causes politiquement et historiquement déterminées. Pour Benjamin ce processus est un « déplacement de la perspective historique », à travers lequel « l'histoire pragmatique » efface la dimension projective de l'histoire matérialiste. L'« histoire pragmatique » n'a pas la capacité de saisir des raisons sociales et historiques dans l'actuel, et donc n'est pas en mesure de les distinguer en vue de les transformer. De ce fait, l'histoire pragmatique ne saisit pas à qui profitent, ni historiquement ni politiquement, les transformations de l'actuel qu'elle réactualise.

c. 1. 2. Le sujet, la remémoration et l'historien

Les trois positions de l'historisme

Le principe monadologique, entendu comme principe structurel, et de l'histoire dans sa totalité, et de l'objet historique en tant que principe de sa construction « dans la perspective historique », détermine aussi ce qui constitue l'« expérience historique »[2297]. L'expérience historique s'établit comme celle de l'historien, ce dernier doit, selon Benjamin, répondre de manière critique aux « trois positions les plus importantes de l'historisme »[2298]. C'est en prenant en considération ces critiques que peuvent donc s'affirmer pratiquement, selon Benjamin, les « énergies destructrices du matérialisme historique, qui ont été si longtemps paralysées ». Les réponses à ces trois positions de l'historisme correspondent, en premier lieu, à se questionner sur le *sujet* auquel s'adresse l'histoire matérialiste, ensuite à se questionner sur les *intérêts* qu'une telle histoire préserve, et pour finir il est question pour l'historien de distinguer les intérêts et valeurs que l'histoire *transmet*. La question de la transmission émerge dans chacune de ces critiques et questionnements, c'est dire que l'importance de la transmission est essentielle à toute théorie historique, autant chez ceux qui en constituent les sujets, que au sein de ce qui constitue le contenu et la forme de son objet. Il s'agit donc pour Benjamin de manière générale de questionner l'idée même d'une « histoire universelle ».

2296 « Le genre de réduction d'une histoire pragmatique ne doit pas profiter à l'histoire de la culture. Du reste, la conception pragmatique de l'histoire n'échoue pas à cause des exigences éventuelles que formulent à son endroit les « sciences exactes », en vertu de la loi de causalité. Elle échoue à cause d'un déplacement de la perspective historique. Une époque qui n'est plus en mesure de transfigurer de manière originaire ses positions dominantes n'a plus de rapport avec la transfiguration qui profitait aux positions dominantes du passé. », *Ibid.*

2297 Lettre du 9 décembre 1938, BENJAMIN à ADORNO, *Correspondance II,* Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 277 – 278.

2298 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire » Section 4*, p. 454.

En premier lieu Benjamin souligne l'importance des destinataires auxquels une telle histoire s'adresse[2299]. Il n'est pas possible d'écrire une « histoire universelle » en passant à côté de la spécificité du phénomène « du genre humain » auquel elle doit s'appliquer en tant qu'histoire. Il s'agit, en vue d'édifier une « histoire du genre humain », de réussir à présenter et à préserver celui-ci dans ses caractéristiques spécifiques, au sein du récit historique. Mais dans l'« idée » d'une histoire universelle, il y a la cristallisation, pour Benjamin, d'une totalité de l'histoire « des peuples » qui ne fait pas l'objet d'une analyse critique, et qui forme un « *tout* » qui représente une « échappatoire », ou encore « une paresse de la pensée ».

Si au sein d'une histoire qui veut exposer celle du « genre humain », ce dernier n'est pas représenté dans sa particularité, mais qu'à la place l'on représente d'emblée une totalité cohérente, alors cela représente une erreur méthodologique et critique majeure. Le problème est celui de tenter de faire un tout, une histoire des « peuples », à partir d'un phénomène morcelé, qui est celui des sociétés réifiées, sans pour autant garder la primauté du morcellement. Le phénomène de réification apparaît ici comme constitutif de l'histoire actuelle des peuples, et donc comme caractéristique fondamentale de la totalité à représenter.

La totalité à représenter doit être celle de leur histoire comme celle d'un morcellement. Si à travers la perspective matérialiste de Benjamin, l'histoire s'applique au sauvetage de la tradition des opprimés. Alors il s'agit de représenter la réalité du morcellement de cette tradition. Ce qui fait apparaître pour cette dernière les origines multiples de son morcellement. Si d'un côté son histoire est morcelée à cause des omissions d'une tradition qui ne l'actualise pas, et que d'un autre elle l'est aussi du fait de s'inscrire historiquement au sein du phénomène de réification généralise de la structure de la société. Alors Benjamin, par le principe monadologique de la constitution de l'objet historique tente de retraduire la réalité de l'émiettement de cette tradition, pour rester au plus proche du phénomène qu'elle est et qu'elle représente.

La conception matérialiste de l'histoire de Benjamin se construit donc à partir de l'idée d'une « histoire du genre humain », « constituée de celle des peuples », et à travers la réalité de leur morcellement. Benjamin souligne le fait qu'actuellement une histoire de ce genre ne peut encore être écrite, étant donné que le phénomène de morcellement n'est pas totalement éclairci. Il n'est par conséquent pas possible d'assimiler l'histoire des peuples aux prétentions auxquelles aspire l'histoire universelle. Pour pouvoir élaborer une telle histoire, il faut réussir à comprendre la forme même du phénomène qui est présenté par une telle histoire, et réussir à construire un objet qui permette de faire voir un tel morcellement, et qui corresponde donc à son phénomène.

La deuxième position à critiquer porte sur le fait que l'historisme n'interroge pas les intérêts qu'il préserve par le biais de son récit[2300]. Dans « l'idée que l'histoire se laisserait

2299 « Le premier coup doit être porté contre l'idée d'une histoire universelle. L'idée que l'histoire du genre humain est constituée de celle des peuples, et doit *faire un tout*, est aujourd'hui – tant l'essence de ces peuples est tout aussi obscurcie par leur structure actuelle qu'ils le sont entre eux, et actuellement, dans leurs rapports mutuels – une échappatoire, témoignant simplement d'une paresse de la pensée. », *Ibid.*

2300 « La seconde position consolidée de l'historisme se reconnaît dans l'idée que l'histoire se laisserait raconter. Pour une investigation matérialiste, le moment épique sera inévitablement brisé dans le cours même de la construction. La liquidation de l'élément épique est à prendre en compte, comme Marx le fit en tant qu'auteur dans *Le Capital*. Il reconnut que l'histoire du capital ne pouvait être élaborée que dans le cadre d'acier, très largement déployé, d'une théorie. Par l'esquisse théorique du travail sur la domination du capital que Marx expose dans son œuvre, les intérêts de l'humanité sont mieux préservés que dans les œuvres monumentales ou prolixes, et finalement nonchalantes, de l'historisme. Il est plus difficile d'honorer la mémoire des sans-noms que celle des gens reconnus < fêtés, les poètes et les penseurs ne faisant pas exception >. À la mémoire des sans-noms est dédiée la construction historique. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire » Section 4,* p. 454-455. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

raconter » l'historisme oublie d'analyser les intérêts véhiculés par tout récit historique. L'historien matérialiste de son côté, en tant qu'auteur du récit historique de l'histoire des peuples, doit présenter de manière critique les intérêts sociaux que véhiculent son récit, ainsi que ses intérêts à lui. Tout deux doivent pouvoir correspondre aussi aux intérêts du sujet historique à qui incombe ce récit.

L'historisme de son côté présente d'une manière « épique » un tel récit, comme s'il allait de soi, en oubliant par là, et les caractéristiques du sujet d'une histoire des peuples, et celles véhiculées par ses intérêts d'historien. L'historisme se rapporte immédiatement aux phénomènes étudiés, ce qui signifie qu'il ne construit pas théoriquement ses objets. Le travail de reconstitution matérialiste doit, en vue des intérêts qu'il tente de préserver, faire l'objet d'un profond travail théorique. L'historien matérialiste ne se rapporte pas à ses objets de manière immédiate, pour lui tout phénomène étudié historiquement fait l'objet d'une construction théorique rigoureuse, et donc d'une forme de médiation par la construction. Pour l'historien matérialiste l'histoire ne se laisse pas raconter, et elle n'est pas comprise comme un « moment épique », et donc toute « construction historique » du point de vue matérialiste doit faire l'objet d'une élaboration « très largement déployé ».

L'historien matérialiste doit poser la question critique de la transmission, qui repose ici sur l'idée que le récit historique d'une histoire des peuples, doit être celui de l'histoire de l'origine des valeurs qui étayent sa tradition. Ces dernières comprises comme celles qui le constituent en tant que peuple, ou en tant que classe et notamment en tant que peuple brisé, ou classe asservie et oubliée. D'un côté le cadre théorique dont Benjamin se sert pour caractériser l'objet de l'histoire matérialiste est la forme d'un objet en tant que monade de l'histoire. D'un autre côté Benjamin détermine le sujet de l'histoire « du genre humain » comme étant composée par l'existence des « sans-noms », tout en désignant du même coup ses « intérêts ».

Il est question pour l'historien que de préserver les intérêts du genre humain comme étant un témoignage de « l'humanité » que représente l'existence de la tradition des sans-noms. Il s'agit donc, à travers le récit historique, « d'honorer la mémoire des sans-noms ». C'est dire que pour l'historien matérialiste c'est « [à] la mémoire des sans-noms [qu']est dédiée la construction historique ». Ce qui signifie que l'historien matérialiste doit construire un objet historique conforme et à la mémoire des peuples et à leurs intérêts, tout en préservant la réalité de leur morcellement, comme à l'état d'une réification sociale réelle. Le concept d'histoire de Benjamin s'affirme comme étant au service du sauvetage de la mémoire des peuples, au service de sa caractérisation et de son actualisation en tant que phénomène réel, mais qui est inexistant pour l'historisme.

Le troisième coup porté contre « l'historisme » s'attache à s'intéresser aux valeurs et intérêts qu'il transmet[2301]. Il s'agit d'analyser la valeur sous-jacente du récit historique de l'historisme. Ce récit est ici entendu sous le point de vue d'une « identification avec le vainqueur ». L'historisme tend à s'identifier avec les vainqueurs du moment, et transmettre les valeurs de ceux avec qui il s'identifie. Benjamin définit la position politique du vainqueur comme étant incarné chez ceux qui sont les « dominants du moment » et qui sont du même coup « les héritiers de tous ceux qui ont vaincu dans l'histoire ».

2301 « Le troisième bastion de l'historisme est le plus fort, celui qui coûte le plus à enfoncer. Il se présente en tant qu'« identification avec le vainqueur » (*Einfühlung*). Les dominants du moment sont les héritiers de tous ceux qui ont vaincu dans l'histoire. L'identification avec le vainqueur profite à chaque fois aux dominants du moment. Le matérialisme historique respecte cet état de choses. Mais il doit aussi rendre raison du bien-fondé de cet état de choses. Celui qui, jusqu'à ce jour, a remporté la victoire dans les mille combats dont l'histoire est traversée a sa part au triomphe des dominants d'aujourd'hui sur ceux qui sont aujourd'hui dominés. », *Ibid.,* p. 455.

Au contraire l'historie des « sans-noms » est l'histoire de ceux qui ont été vaincus, qui du point de vue du récit de l'historisme sont inexistants, invisibles et ne portent donc pas de nom. En matière d'histoire toute identification est profitable à celui qui est l'objet de l'identification. Ainsi l'historisme en s'identifiant avec les vainqueurs fait profiter les « dominants du moment », et du même coup laisse de côté les dominés ou vaincus du moment. L'historien matérialiste, en tant que détenteur du matérialisme historique, doit alors faire une analyse critique des soubassements théoriques et des valeurs auxquels répondent les différentes théories de l'histoire.

Cette analyse s'effectue en décelant les raisons, et ceux à qui profitent les différents types d'histoire, c'est-à-dire en distinguant à qui s'identifient les différents courants qui constituent des récits historiques en tant que traditions. Benjamin affirme que le « matérialisme historique respecte cet état de choses ». À partir de la matérialité des phénomènes que le matérialisme historique tient à respecter l'historien matérialiste, en tant que tenant du matérialisme historique, construit un récit historique à la mémoire des sans-noms, et il s'identifie ouvertement à eux. Cependant une identification avec les vaincus ne peut être effective qu'à travers une analyse rigoureuse et un appareil théorique solide, par lequel l'historien matérialiste « doit aussi rendre raison du bien-fondé de cet état de choses ».

Le matérialisme historique, en tant que forme par laquelle est affirmée et analysée la lutte des classes, se définit ici comme une lutte entre vainqueurs et vaincus de l'histoire, entre une tradition des vainqueurs et une tradition des vaincus. Cette critique énonce l'existence de forces politiques qui s'opposent les unes les autres au sein des différents types de récits historiques. Ainsi la force incarnée par le récits des vainqueurs est une négation de celle des vaincus. Le matérialisme historique doit pouvoir rendre compte de cet état de fait, tout en s'y opposant par un récit historique, qui non seulement ne profite pas aux vainqueurs, mais qui au contraire puisse affirmer l'histoire de « ceux qui sont aujourd'hui dominés ».

Ces trois critiques s'opposent à l'historisme et fondent les intentions politiques du concept d'histoire de Benjamin. Par ces trois coups portées contre l'historisme Benjamin tente de ramener « dans son champ les énergies destructrices du matérialisme historique »[2302]. Ces énergies se déploient pour lui à travers « [u]ne représentation de l'histoire, libérée du schéma de la progression dans un temps vide et homogène ». Le fait de rompre avec la nécessité historique, et de faire éclater les moments qui la composent, en tant qu'instants historiques qui réfèrent comme une citation l'histoire, permet du même coup faire ressortir cet autre phénomène qui est celui d'une histoire des sans-noms.

Cette histoire émerge à partir d'un morcellement manifeste, et en tant qu'histoire du genre humain est entendue comme une histoire des peuples. Rompre avec le « schéma de la progression » signifie alors rompre avec le principe même de l'histoire des vainqueurs, pour qui l'histoire est une « progression » nécessaire qui s'effectue « dans un temps vide et homogène ». Le principe monadologique en tant que principe structurel de l'objet historique formule le récit historique comme une histoire faite d'instants, et donc comme intermittence.

À travers cette interprétation l'histoire apparaît là où s'affirme l'existence des instants qui la composent. Les « rigidités mythiques » inhérentes à la représentation chosiste qui s'effectue dans un temps homogène « prennent » littéralement « vie »[2303]. La construction historique de l'objet lie à celui-ci une expérience qui semble pouvoir être contenue et restituée à travers le

2302 « Une représentation de l'histoire, libérée du schéma de la progression dans un temps vide et homogène, ramènerait enfin dans son champ les énergies destructrices du matérialisme historique, qui ont été si longtemps paralysées. », *Ibid.,* p. 453-454.

2303 BENJAMIN à ADORNO, *Correspondance II, Lettre n° 307 du 9 décembre 1939*, p. 278.

lien que semble effectuer l'image entre l'instant particulier et l'instant historique. L'expérience historique se constitue elle aussi avec le concours de l'image, qui réussit à transformer l'instant historique en tant que souvenir appartenant à la mémoire involontaire de l'humanité. Le principe monadologique se donne autant dans l'objet historique qu'au sein de l'expérience à laquelle il semble être apparenté.

L'expérience historique de l'historien doit alors répondre à trois questions critiques majeures : à qui s'adresse l'histoire ? Quels sont les intérêts que doit préserver l'histoire ? Et quels sont les valeurs et intérêts que l'histoire doit transmettre et réactualiser ? L'historien est obligé de respecter son objet et ses particularités, ce qui signifie que pour pouvoir construire son objet il doit restituer dans celui-ci la forme de son sujet historique. Ainsi à une histoire morcelée doit pouvoir correspondre un objet qui puisse restituer ce morcellement.

L'historien a la responsabilité de respecter les intérêts du sujet auquel s'accorde cette histoire. Au sujet historique correspondent toujours ses intérêts et donc à l'historien revient par l'histoire un devoir de leur sauvetage. Nommer et actualiser l'histoire d'un sujet historique équivaut à affirmer ses intérêts. Ainsi l'historien matérialiste est amené à se questionner toujours sur les intérêts et valeurs qu'il transmet avec son récit. Ce qui équivaut à se demander à qui un tel récit s'identifie, et quelles valeurs seront actualisées par une telle transmission.

Le matérialisme historique affirme ainsi ses « énergies destructrices » contre une tradition qui transmet les valeurs des vainqueurs. Ces énergies destructives des apparences et illusions non critiques permettent du même coup, au sein de la théorie matérialiste de l'histoire, appliquée à une histoire des opprimés, de déterminer son objet, ses valeurs et son poids critique.

De l'objectivité historique (thèse VI)

> « Décrire le passé tel qu'il a été » voilà, d'après Ranke, la tâche de l'historien. C'est une définition toute chimérique.[2304]

Pour Benjamin, la question de savoir comment fonder une objectivité historique ne peut donc pas s'accorder à la forme dont la méthode empathique s'identifie au pouvoir. Si toute description, immédiate ou pas, de l'objet ou fait historique correspond à une pensée prédéterminée par une identification, et qui en conséquence déforme l'objet de la connaissance historique. Alors dire que « la tâche de l'historien » se résume à une description du passé « tel qu'il a été » constitue un non-sens théorique et même un danger[2305]. Benjamin propose, en vue de se défaire de cette nécessité, de définir l'objet ou fait historique comme interprétation et donc en tant que construction, et d'affirmer par là même toujours à qui s'identifie le récit.

Pour Benjamin l'acte interprétatif se détermine à partir de l'idée de catastrophe, et par un sauvetage historique. La construction de l'objet se définit via des bases théoriques qui empruntent la forme de la remémoration. La remémoration apparaît pratiquement comme un ressouvenir du passé permettant de commencer l'acte de réinterprétation d'un souvenir qui tente de sauver une tradition toute entière. La remémoration semble aussi se poser, en tant qu'évaluation critique du passé, comme un jugement de valeur qui interprète le souvenir et sa

2304 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse VI*, p. 435.
2305 *Ibid.*

constitution comme mémoire collective politiquement déterminée, et donc comme appartenant à un sujet en particulier.

Benjamin assimile l'acte de constitution de l'objet historique, en tant que « connaissance du passé », à « l'acte par lequel à l'homme au moment d'un danger soudain se présentera un souvenir qui le sauve »[2306]. La présence « du souvenir qui [...] sauve » est, de part sa structure monadologique, un souvenir qui affirme toute la tradition à laquelle il appartient. Notons en passant qu'ici l'objectivité historique est apparentée à l'acte même d'un sauvetage et à celui de la remémoration. L'objet historique qui présente par lui l'histoire, et fait apparaître la tradition des opprimés, rend manifeste pour ces derniers l'importance de leur existence. Par le fait de rendre manifeste une tradition des sans-noms, le poids de l'existence des opprimés peut être, en retour, réévaluée et affirmée.

Au sein de la temporalité morcelée de la discontinuité pour chaque moment se montre un péril, et ce « danger » est la possibilité de ne pas être reconnu comme historique, ou encore être mal interprété et véhiculer des valeurs destructrices ou qui ne lui appartiennent pas. Au sein du morcellement le péril est constant car la temporalité de la continuité peut tout emporter dans son flot ininterrompu. Si l'instant historique est défini comme appartenant à la mémoire de l'humanité rédimée, alors chaque instant qui fait l'objet d'une remémoration, équivaut à son sauvetage. De la même manière que réussir à reconnaître un instant, comme étant un instant historique, équivaut au sauvetage de la tradition de ceux qui appartiennent à celle-ci.

Cette affirmation rend saisissable le fait que, chez « l'homme », pour qui la temporalité historique se donne comme discontinuité, mais qui vit soumis de manière permanente à la temporalité de la continuité, chaque instant est un instant de danger. Cette adversité s'affirme pour chaque instant à partir duquel il cherche à pouvoir exprimer son histoire. Pour cet être il est question de sauver à chaque instant sa tradition, et chaque instant peut représenter soit un péril duquel il n'arrive pas à se détacher, soit un moment de sauvetage à travers lequel il affirme son existence. En somme à travers la remémoration appliquée à l'histoire, le souvenir permet de sauver, et la tradition des opprimés et celui qui la remémore.

> Le matérialisme historique est tout attaché à capter une image du passé comme elle se présente au sujet à l'improviste à l'instant même d'un danger suprême.[2307]

À travers la remémoration la valeur du passé historique est présentée avec la même proximité que celle d'un souvenir pour tout un chacun. Benjamin cherche une redéfinition de l'expérience historique et de la mémoire collective pour permettre de comprendre celle-ci d'une manière plus proche, et donc comme pouvant être réappropriée. Dans ce sens l'appareillage théorique qu'est le matérialisme historique se présente comme un outillage qui structure et constitue une mémoire collective. La principale tâche de cet outillage est celle de « capter une image du passé ». Le matérialisme historique apparaît alors comme ce qui construit une analyse de reconstitution matérialiste du souvenir à travers une interprétation politique de sa valeur. Car « capter » une image du passé revient à ouvrir en elle la possibilité d'être incorporée au patrimoine culturel des opprimés, tout en évaluant sa provenance. Par là le moment de l'interprétation en lui-même représente aussi le moment d'un « danger suprême ».

2306 « La connaissance du passé ressemblerait plutôt à l'acte par lequel à l'homme au moment d'un danger soudain se présentera un souvenir qui le sauve. », *Ibid.,* p. 435-436
2307 *Ibid.,* p. 436.

> Danger qui menace aussi bien les données de la tradition que les hommes auxquels elles sont destinées. Il se présente aux deux comme un seul et même : c'est-à-dire comme danger de les embaucher au service de l'oppression.[2308]

Le « danger » jaillit au moment de constitution de l'objet historique, et donc au moment même où un instant est subsumé en un instant historique. Comme tout instant historique est capable d'actualiser l'entièreté de la tradition, et que cette actualisation peut aussi transformer l'ensemble dans lequel il est inscrit, le moment d'actualisation constitue un moment délicat. Le danger de cette situation est caractérisé par le fait que toute construction de l'objet historique peut, au cas où il serait erroné, *menacer* « aussi bien les données de la tradition que les hommes auxquels elles sont destinées ». Ce qui est mis en jeu au moment de l'interprétation est la valeur de l'héritage culturel de l'entièreté de la tradition des opprimés. La valeur de l'héritage est essentielle pour réussir à évaluer l'instant historique, construire l'objet et réussir sa reconstitution matérialiste. Au moment de l'interprétation cette valeur est elle aussi réévaluée à son tour.

L'élaboration de l'objet historique, en vue d'un sauvetage de la mémoire des sans-noms est un moment de péril extrême, car dans celui-ci sont mises en jeu sa mémoire collective, les valeurs de sa tradition, et l'existence partagée de tout les sans-noms. Le moment de construction qu'est l'établissement du fait historique dépend de cette réévaluation et actualisation. Le danger repose sur une évaluation erronée du produit culturel, qui réactualiserait la valeur d'une tradition, qui elle est « au service de l'oppression », et donc au service de la tradition des vainqueurs.

> Chaque époque devra, de nouveau, s'attaquer à cette rude tâche : libérer du conformisme une tradition en passe d'être violée par lui.[2309]

La tradition des vainqueurs ne permet pas de rendre compte de la spécificité du phénomène historique des peuples, et réactualise une fantasmagorie historique. Elle garde comme histoire des peuples un souvenir brouillé de celle-ci, comme dépourvu de toute analyse politique des sociétés modernes et de leur état de morcellement collectif et individuel, en l'incluant comme cause et effet nécessaire de ce qui constitue sa culture et tradition. Le danger est alors pour le tenant du matérialisme historique de réactualiser le produit culturel des oppresseurs, lequel sans en faire préalablement une analyse critique convenable, qui permettrait de discerner en lui les valeurs qu'il sauvegarde et transmet, a la capacité de détruire et de nier l'entierté de la tradition des opprimés.

Le danger est alors permanent, ce pourquoi l'entreprise de réévaluation du produit culturel des opprimés, ainsi que l'évaluation des valeurs qu'ils choisissent de transmettre et de préserver est à recommencer à « [c]haque époque ». Les vainqueurs, dans le contexte idéologique du progrès et de la catastrophe, actualisent leur produit culturel de manière permanente, leur culture ne nécessitant pas une interprétation critique pour pouvoir s'affirmer. Dans ce contexte et du point de vue de la tradition des opprimés, la valeur suprême de la tradition des vainqueurs représente celle d'un « conformisme » contre lequel il est nécessaire de se distinguer. Comme la tradition des opprimés, pour réussir à s'affirmer, doit pouvoir ne pas s'oublier, il lui est nécessaire de lutter contre les valeurs de la tradition des vainqueurs, ce qui correspond à actualiser ses propres remémorations de sans-noms. Pour la tradition des opprimés celle des vainqueurs représente une attitude passive et qui se conforme aux idées mises en place par les vainqueurs eux-mêmes en tant qu'oppresseurs du moment.

2308 *Ibid.*
2309 *Ibid.*

La construction de la théorie matérialiste et historique, de Benjamin, est dédiée à la mémoire des sans-noms. L'historien matérialiste s'affirme comme celui qui s'efforce d'examiner le produit culturel d'une histoire de la domination. La position méthodologique de l'historien matérialiste s'affirme, comme celle d'actualiser et collecter les images qui constituent l'histoire des peuples. Histoire dans cette perspective apparaît à travers des intermittences rendues possibles par une interprétation qui fait apparaître à chaque fois l'instant historique.

La question de l'objectivité historique se distingue de celle de la méthode empathique qui ne construit pas son objet mais qui ne fait que décrire un état de fait sans réellement analyser ses valeurs. De ce point de vue la catastrophe, pour les opprimés, est permanente de la même manière que l'éventualité du danger. Pour les opprimés l'oubli de leur propre tradition est ce contre quoi ils doivent lutter, et donc pour réussir à s'affirmer ils sont obligés d'affirmer leur souvenir à chaque instant. Le souvenir du passé sauve et la mémoire des opprimés et la tradition à laquelle il appartient.

Le moment de l'interprétation s'affirme comme le moment d'un danger suprême, car il est tout autant le moment du sauvetage d'une mémoire collective, que la réévaluation de ce qui constitue la valeur même de la tradition à laquelle cette mémoire se rattache. L'entreprise de réévaluation est permanente car la tradition des opprimés doit réactualiser sa propre tradition pour qu'elle puisse apparaître et s'affirmer.

c. 1. 3. Rêve et culture

Le produit culturel que l'historien matérialiste interprète est exprimé par des « catégories politico-théologiques »[2310]. Il s'agit d'une interprétation établie à partir d'un positionnement *politique* de l'historien matérialiste, qui pour s'établir se sert aussi d'éléments *cultuels.* Les éléments *cultuels* permettent l'évaluation historique et politique de la catastrophe. Pour Benjamin c'est par cette double origine *politique* et *théologique*, propre aux « catégories qui figent le flux des événements », que peuvent alors advenir les instants qui composent l'histoire. Les instants historiques sont alors décrits comme une « constellation cristalline de l'histoire », alors que, avant l'interprétation, ils sont perçus comme indéterminés, et comme faisant partie d'une totalité indistincte. La fonction de l'image dialectique s'affirme alors comme une « expression » figurative des conditions économiques. À travers « la constellation cristalline de l'histoire » les « conditions économiques » qui conditionnent l'existence retrouvent une forme d'expression. Quelle est la spécificité de cette expression ?

Cette « expression » est celle des conditions économiques de la société et de son produit culturel. Ces caractéristiques deviennent manifestes après une interprétation et une évaluation. Avant d'être interprétées, ces déterminations sont considérées, par Benjamin, comme appartenant au domaine du « rêve », elles ne sont, par conséquent, pas encore comprises comme historiques[2311]. Dans la perception qui correspond au domaine du factuel, et qui est ici entendue comme appartenant au domaine du « rêve », il n'est pas encore question d'histoire. Dans l'immédiateté de ce qui est perceptible du phénomène de la société on aperçoit seulement une continuité, « un cours toujours identique et toujours nouveau ». Cette perception appartient à ce qui s'exprime à travers les fantasmagories. Pour le collectif qui ne produit pas une lecture ou une interprétation de la valeur de son produit culturel, tout

2310 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, M [Le Flâneur], [M°, 14],* p. 850-851.
2311 *Ibid.,* p. 850.

se présente à lui de manière anhistorique, et donc pour lui tout revêt le caractère d'une nouveauté permanente. L'analyse historique cherche à inclure ces éléments dans une perspective qui évalue et analyse les événements, et à travers laquelle elle réussit à distinguer des différences et des similitudes entre eux. L'analyse permet alors de s'orienter, et elle sort les événements des limites d'une « perception de l'espace » déterminé par « la superposition ». La superposition en tant que continuité correspond à celle d'un collectif qui dort, et donc pour qui ses propres déterminations ne lui sont pas visibles.

L'interprétation qui permet d'affirmer la tradition des opprimés correspond pour Benjamin à une « conscience éclairée »[2312]. Il s'agit du moment de péril à travers lequel ce qui auparavant appartenait à la continuité et à la superposition se distingue en instants historiques, en valeur des origines du produit culturel, et en évaluation de l'origine du type de tradition, en somme en objet historique. Dans l'objet historique la continuité apparaît alors comme éclatée faisant ressortir ce qui s'affirme dans les termes de Benjamin comme des « catégories politico-théologiques ». Ces catégories permettent d'exprimer ce qui n'apparaît pas au sein de la continuité.

Ces catégories « figent le flux des événements », et rendent possible une condensation qui à son tour construit « la constellation cristalline de l'histoire ». Les catégories s'appliquent à exprimer et à analyser, dans le flux des événements indéterminés, ce qui est inhérent aux « conditions économiques qui s'imposent à la société ». Ce qu'expriment ces conditions est « l'existence matérielle » de la société ainsi que sa « superstructure idéologique ». La constellation cristalline de l'histoire énonce de manière morcelée ce qui s'apparentait auparavant à la continuité fantasmagorique. Elle distingue des fragments, là où avant il n'y avait que continuité, et exprime comme « rêve » fantasmagorique ce qui s'affirme au sein d'une société sans histoire[2313].

L'idéologie inhérente à la tradition des oppresseurs, en tant que « superstructure idéologique dans le contenu du rêve », et qui correspond au contenu des fantasmagories, est alors mise en perspective, analysée, critiquée, et incluse comme telle dans l'objet historique. De la même manière, au sein de la constellation qu'est l'objet historique, « les conditions économiques de la vie pour le collectif » connaissent le même sort et doivent aussi apparaître.

Rapidité et transformation du visage archaïque

Benjamin considère que la rapidité avec laquelle la technique transforme les conditions économiques et les modes d'existence modifie, tout aussi rapidement, les modes de perception ainsi que leur expression[2314]. Au sein de la constellation qu'est l'objet historique s'expriment et les conditions matérielles d'existence, et la superstructure de la société. La technique change les conditions économiques, modifiant à son tour et les conditions matérielles d'existence et la superstructure idéologique de la société. Par conséquent la « tradition », en tant que mode par lequel les valeurs de l'héritage culturel est

2312 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, M [Le Flâneur], [M°, 14]*, p. 850.
2313 *Ibid.,* p. 851.
2314 « Avec le tempo rapide de la technique, auquel correspond un déclin (*Verfall*) tout aussi rapide de la tradition, la part de l'inconscient collectif, le visage archaïque d'une époque viennent également à la lumière beaucoup plus vite qu'auparavant, et cela déjà pour l'époque qui immédiatement la suit. De là le regard porté par les surréalistes sur l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Question de méthode*, p. 449.

transmis se transforme à son tour. L'objet historique doit pouvoir évaluer chaque transformation de la tradition, et présenter ce changement comme tel.

Pour Benjamin le « regard porté par les surréalistes sur l'histoire » correspond à un point de vue qui perçoit cette rapide transformation de la tradition, et qui tente de la restituer. Cette rapide modification produit un décalage entre des traditions qui se succèdent, et qui coexistent du fait de la rapidité avec laquelle cette métamorphose a lieu. De ce fait, pour Benjamin, ce qu'il nomme l'expression du « visage archaïque d'une époque » en tant que « part de l'inconscient collectif » de celle-ci apparaît aussi plus rapidement et donc plus nettement. L'on définit de manière hypothétique cet inconscient ou encore ce « visage archaïque » comme relié et aux fantasmagories et aux images qui constituent un savoir-non-encore-conscient du passé que nous avons déjà mentionné. Ceci semble signifier que entre des générations qui se suivent, et donc pour une époque qui suit immédiatement une autre, cette transformation, ce décalage et l'univers des fantasmagories devient de ce fait visible plus facilement. Ce qui constitue les fantasmagories du XIX^{ème} siècle est alors plus facilement repérable et interprétable pour l'historien matérialiste du XX^{ème} siècle.

Selon un passage raturé par Benjamin, au visage archaïque d'une époque correspond sa « conscience onirique », et, pour nous, cette dernière est entendue comme signifiant son univers fantasmagorique[2315]. Si l'univers fantasmagorique est énoncé comme concordant avec la représentation dans laquelle « le Nouveau se préfigure sous un aspect fantastique ». Alors à la conscience qui se déploie à travers la tradition des vainqueurs s'accorde l'expression de son monde de souhaits. C'est dire qu'au rêve d'un XIX^{ème} siècle s'accorde une expression de la continuité, comme confusion entre la définition d'une temporalité de la progressivité avec l'idéologie du progrès.

Au sein de la continuité, entendue comme le domaine du rêve, s'exprime, comme caractéristique de la société du XIX^{ème}, une forme représentative qui est déterminée comme une « préfiguration fantastique (*phantastische Vorform*) ». Comme en elle les déterminations critiques nécessaires pour distinguer historiquement du nouveau ne semblent pas exister, pour celle-ci et « au sein de la conscience onirique, rien de Nouveau ne surgit ». Cependant comment cette même époque se perçoit-elle déjà comme étant d'une nouveauté radicale par rapport aux précédentes ? Benjamin reprend ici le thème de la technique et de la restriction du domaine de l'imaginaire. Benjamin considère qu'il est « déterminant pour le XIX^{e} siècle que l'imagination déborde de partout les limites de l'art », car à travers l'art, comme à travers toute manifestation de l'imagination, s'exprime l'univers fantasmagorique constitué d'autant d'images à dialectiser. L'on peut dire que c'est à partir de ce qui constitue l'univers fantasmagorique qu'est exprimé le « visage archaïque »[2316] d'une époque, et à partir duquel le savoir-non-encore-conscient du passé peut être dialectisé. Il s'agit alors, pour Benjamin, de capter à travers la multitude de ce qui constitue ces matériaux que sont construites les images dialectiques.

2315 « <À la forme du nouveau moyen de production encore dominé au début par celle de l'ancien (Marx), correspond dans la superstructure une conscience onirique, où le Nouveau se préfigure sous un aspect fantastique. Michelet : « Chaque époque rêve de la suivante. » Sans cette préfiguration fantastique (*phantastische Vorform*) au sein de la conscience onirique, rien de Nouveau ne surgit. Cependant les manifestations de cette même conscience *ne* se trouvent *pas* seulement dans l'art. Il est déterminant pour le XIX^{e} siècle que l'imagination déborde de partout les limites de l'art.>. », *Ibid.*
2316 *Ibid.*

> On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance.[2317]

Nous avons vu comment la technique, dans une certaine mesure, abrège les capacités de l'imaginaire[2318]. Cette limitation est due ainsi que l'on a déjà développé à des progrès mal appliqués. Cette limitation nous le rappelons est expliquée par la capacité de la reproductibilité technique à détruire l'unique, en emportant avec cette destruction l'aura en tant qu'expérience sociale comme transposition sociale d'un imaginaire sur les objets de toute contemplation. L'expérience auratique définie comme une expérience sociale par laquelle une multitude de souhaits sont reflétés sur l'objet de la perception, est ce qui d'une certaine manière permet d'agrandir le champ perceptif en le nourrissant de multiples possibilités signifiantes. Cependant, l'expérience vécue de la modernité s'arrête au seuil de l'aura, éliminant le champ de l'imaginaire comme capacité de souhait. De cette manière l'expérience vécue devient le réservoir de l'aliénation, et l'imagination au XIX^{ème} siècle apparaît non pas comme débordant le domaine de l'art, mais au contraire comme s'évidant des dimensions liées et à l'aura et l'imaginaire. C'est dans ce contexte que la remémoration proustienne s'affirme, pour Benjamin, comme inhérente à un sauvetage du contenu de la « mémoire involontaire » et de l'imagination.

De son côté l'historien matérialiste s'approprie le contenu des images qui correspondent à l'histoire de la tradition des opprimés, à la façon dont Proust, par le biais de la remémoration, rapporte le contenu de la mémoire involontaire en vue de son sauvetage. Si, au cours de ses remémorations, Proust réussit son tour de force qui se constitue comme « dans un instant faire vieillir le monde entier de la durée de toute une vie d'homme »[2319], alors l'historien matérialiste doit réussir un tour de force similaire. Il doit détacher dans l'actuel le maintenant vieilli tout entier par l'autrefois. L'historien doit accorder à l'actuel la possibilité d'affirmer pleinement son objectivité, ce qui concorde avec l'affirmation de sa propre subjectivité.

Les catégories théologiques et politiques qui rendent possible ce tour de force sont énoncées, par Benjamin, dans la construction du concept de *présent* pour l'historien. Ce présent est le présent « dans lequel […] il écrit l'histoire »[2320]. Il ne s'agit pas d'une « image « éternelle » du passé »[2321], ni non plus d'une forme de connaissance historique intemporelle. L'historien tente de s'opposer au passage qui est un continuum de l'histoire, en faisant surgir depuis l'histoire une image du présent. C'est à travers une « rencontre avec ce passé » que l'historien construit l'expérience historique. Cette rencontre, qui n'est pas une forme d'empathie, se définit comme une « expérience unique » et se matérialise par des images dialectiques.

Pour Benjamin, cette image surgie de la rencontre avec le passé en tant qu'« image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair »[2322]. Toute vérité historique est comprise

2317 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, *thèse V*, p. 430.
2318 BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 197-198.
2319 BENJAMIN Walter, *Oeuvres II, L'Image proustienne,* p. 150.
2320 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVI*, p. 440-441.
2321 *Ibid,* p. 441.
2322 « L'image authentique du passé n'apparaît que dans un éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant. La vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ne correspond nullement à ce concept de la vérité en matière d'histoire. Il s'appuie bien plutôt sur le vers de Dante qui dit : c'est une image unique, irremplaçable du passé qui

comme une forme historiquement déterminée, et par conséquent se métamorphose à chaque actualisation de celle-ci par l'historien. Si c'est à travers l'histoire en tant que discontinuité, que surgit l'image du présent en tant qu'arrêt, alors chaque Maintenant transforme l'image du passé en transformant l'image du présent. Cependant l'image dialectique constitue une forme « irrécupérable »[2323], du moment où l'Autrefois n'apparaît pas dialectisée dans un Maintenant de la connaissance.

La subjectivité de l'historien fait apparaître dans l'actuel, dans les images qu'il construit, dans un instant devenu historique, le monde entier vieilli de sa propre vie d'homme. Le sauvetage depuis le point de vue de l'historien semble être double. La remémoration est tout autant celle de la mémoire involontaire de l'humanité, que celle de sa subjectivité d'historien matérialiste et de sans-nom.

Benjamin reprend, en vue de définir la remémoration constitutive des matériaux inhérents à l'objet historique, une détermination de celle-ci qui est absente de la conception proustienne, qui est celle de la forme commémorative du temps laquelle a déjà été développé préalablement[2324]. Nous pouvons rappeler ici que pour Benjamin, la temporalité de la commémoration met en rapport, au sein de la remémoration, « la mémoire involontaire et la mémoire volontaire ». Elle s'affirme au sein de la remémoration comme constituant un lien entre la subjectivité de l'historien et l'objectivité de l'objet historique. La commémoration du temps est alors analogue autant à la remémoration Baudelairienne, qu'à la forme messianique du temps historique benjaminien.

c. 1. 3. 1. Commémoration révolutionnaire et affirmation de la tradition

> Un témoin oculaire, qui devait peut-être sa clairvoyance au hasard de la rime, écrivit alors : /« Qui le croirait ! On dit qu'irrités contre l'heure, /De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,/ Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour ».[2325]

C'est alors par l'action des classes révolutionnaires en lutte que s'affirme la conscience de l'existence d'une temporalité historique, en tant que discontinuité. L'action constitue un arrêt du temps de la continuité de la tradition des vainqueurs. Dans ces conditions, le temps commémoratif des calendriers se donne comme une temporalité historique qui fait resurgir l'arrêt dans ses dimensions politiques et historiques[2326]. Les « jours de commémoration » s'affirment, dans la remémoration baudelairienne, comme des données de la préhistoire, alors que, chez Benjamin, ils tendent à être pensées comme les « monuments d'une conscience historique »[2327]. Quel est le lien entre la préhistoire et ces monuments de la conscience historique ?

---

s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse V,* p. 435.

2323 « 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 », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, thèse V, p. 430.

2324 « Les cérémonies du culte, ses festivités – absentes de l'univers proustien – permettaient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelée. Elles provoquaient la remémoration à certaines époques déterminées et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. C'est ainsi que la mémoire volontaire et la mémoire involontaire cessaient de s'exclure mutuellement. », BENJAMIN Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, *Sur quelques thèmes baudelairiens*, p. 155.

2325 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XV*, p. 440.

2326 *Ibid.*

2327 *Ibid.*

À la différence du temps de la continuité dans laquelle rien ne s'inscrit, les « jours de commémoration » sont en disparité avec la mesure du temps des horloges, et sont des moment d'inscription historique. Benjamin rappelle l'épisode de la « révolution de Juillet » dans lequel quelques personnes ont visé des horloges, et arrêté symboliquement et effectivement, le temps de la continuité, et par une action sur l'horloge et par la révolution de Juillet. Selon Benjamin ce geste qui rappelle le « désir de Josué », partagé par Baudelaire, est celui de la destruction, qui est aussi celui de la transformation, et plus particulièrement celui d'une profonde volonté d'affirmation pour la tradition des opprimés. Ce désir de destruction est celui de « faire éclater le continuum de l'histoire ». Les moments révolutionnaires qui appartiennent à la tradition des sans-noms sont alors compris comme des moments dans lesquels peuvent naître des nouveaux calendriers, et donc comme des moments dans lesquels se construit une histoire des opprimés.

> Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire.[2328]

On peut donc affirmer que les événements qui présentent la tradition des opprimés font émerger leur histoire. Ces événements sont ici pensés comme des « moments de l'action » de la classe des opprimés, et qui la transforment en « classe révolutionnaire ». Nous pouvons dire que le fait de s'affirmer en tant que classe signifie qu'elle s'exprime en tant que tradition. La temporalité de la tradition des opprimés est en contradiction avec celle des oppresseurs. Ce qui signifie que s'extérioriser en tant que tradition signifie en même temps faire ressortir le décalage qui existe entre elles. En affirmant ses valeurs, la classe des opprimés manifeste en même temps sa conscience historique du temps, et devient par là *maître de la temporalité de l'échiquier historique*. En marquant le temps, l'arrêt du temps, tout comme on inscrit un jour dans un calendrier, ou encore un tout nouveau calendrier, la tradition des opprimés affirme les valeurs de sa tradition.

> La Grande Révolution introduisit un nouveau calendrier. Le jour qui inaugure un calendrier nouveau fonctionne comme un accélérateur historique. Et c'est au fond le même jour qui revient sans cesse sous la forme de jours de fête, qui sont des jours de commémoration[2329].

La fonction des calendriers s'accomplit en se transformant en mémoire collective pour la tradition des opprimés. Ce pourquoi les « jours de commémoration », qui correspondent aux jours par lesquels la classe des opprimés s'est affirmée en tant que classe révolutionnaire, fonctionnent pour elle comme un « accélérateur historique ». Ils permettent de garder l'empreinte du temps marquée par la tradition des opprimés. Les « jours de fête » sont alors des jours par lesquels les valeurs qui présentent les origines de la tradition des opprimés peuvent réapparaître, et fonctionnent pour elle comme des moments par lesquels elle peut chaque fois se confirmer. La tradition des opprimés peut compter sur les jours inscrits dans son calendrier en tant que valeurs à travers lesquelles elle peut réévaluer à nouveau sa tradition.

En tant que « monuments d'une conscience historique »[2330] les « jours de commémoration » sont assimilés à des jours qui célèbrent les actions qui ont permis à la classe des opprimés

2328 *Ibid.*

2329 *Ibid.*

2330 « Les calendriers ne mesurent donc pas le temps comme le font les horloges. Ils sont les monuments d'une conscience historique dont toute trace semble avoir disparu en Europe depuis cent ans, et qui transparaît encore dans un épisode de la révolution de Juillet. Au soir du premier jour de combat, on vit en plusieurs endroits de Paris, au même moment et sans concertation, des gens tirer sur les horloges. », *Ibid.*

d'apparaître à elle-même comme « classe révolutionnaire ». Par là les jours de commémoration ne sont pas seulement des instants historiques par lesquels la tradition apparaît, mais sont aussi des jours qui lui remémorent ce que signifie que de s'affirmer en tant que classe. De surcroît les jours de commémoration rappellent à la classe des opprimés que s'affirmer en tant que « classe révolutionnaire » signifie « faire éclater le continuum historique », car au moment de leur action, les ancêtres opprimés sont présentés ici comme ayant déjà conscience de cela. S'affirmer en tant que classe est alors compris comme réaliser le souhait d'affirmation déjà réalisé par chaque jour dans lequel la tradition des vaincus se manifeste.

L'instant critique

La constitution de l'objet historique, en tant qu'instant par lequel peuvent être affirmés, et les valeur de la tradition des opprimés et ses origines, s'effectue par une volonté de destruction et de « désintégration de la continuité historique »[2331]. Ce n'est que par cette « désintégration » que l'objet historique peut être établi. De fait pour Benjamin il n'y a pas de nécessité historique, l'histoire est une construction et non pas une essence. C'est dire que l'objet historique fait émerger une dimension historique car il la construit. À travers cette première affirmation se pose comme nécessaire, en vue de la construction de l'objet historique, un « moment critique, ou destructeur ». Ce moment critique comprend la temporalité de la nécessité factuelle comme celle d'une continuité incassable et qui correspond au temps physique, mais non pas historique. Pour bâtir, au sein de la continuité, l'objet historique en tant que tel, il est alors essentiel de distinguer dans la continuité des moments qui eux sont le produit d'une analyse. Alors que la constitution de l'objet historique nécessite cette division et soustraction d'un moment dans le temps, l'historien matérialiste ne cherche pas par la suite à reconstituer la continuité de laquelle cet instant est préalablement soustrait. Au contraire il cherche par l'instant, à détruire cette continuité le plus longtemps possible, si ce n'est de manière irrévocable et définitive.

Si d'un côté il est nécessaire pour toute historiographie de diviser, et donc de détruire partiellement la continuité, pour distinguer quelque chose dans le flux ininterrompu du temps, d'un autre côté pour l'historiographie matérialiste ce qui se donne, et avec l'instant de temps détaché, et la rupture même du temps, est d'une valeur différente que ce qui apparaît à l'historiographie en général[2332]. Ainsi que le remarque Benjamin « il est absolument impossible de viser un objet dans le cours continu de l'histoire », ce qui signifie que d'un point de vue méthodologique le travail de l'historien matérialiste ressemble formellement, et dans un premier temps, à celui de tout historien. Il est donc nécessaire de diviser le temps pour distinguer en lui des moments à analyser. Mais l'historien matérialiste tout en effectuant aussi une sélection par laquelle il peut remarquer « un objet détaché de ce cours continu », cette division est effectuée selon un principe « différent ».

Cette « division » répond à un « principe » de sélection spécifique aux choix épistémologiques de l'historien matérialiste. Selon Benjamin « l'historiographie » effectue un

2331 « Le moment critique, ou destructeur, dans l'historiographie matérialiste se manifeste par la désintégration de la continuité historique, désintégration qui permet seule à l'objet historique de se constituer. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 1]*, p. 493.

2332 « De fait, il est absolument impossible de viser un objet dans le cours continu de l'histoire. Depuis toujours d'ailleurs l'historiographie a, elle aussi, simplement sélectionné un objet détaché de ce cours continu. Mais cela se faisait sans principe, en matière d'expédient, et sa première préoccupation était toujours de réinsérer l'objet dans le continu qu'elle reconstituait à nouveau par l'identification. », *Ibid.*

choix de sélection qui se fait « sans principe ». Il est question pour l'historiographie d'un choix de sélection qui répond à une logique de l'utile, et qui sélectionne seulement dans le but de montrer l'existence de cet instant, lequel ne devient par là qu'un exemple, et donc ne s'affirme que comme un « expédient ». La continuité reste première pour l'historiographe, s'agissant toujours de « réinsérer l'objet dans le continu ». Dans ce cas le choix de sélection est donc effectué toujours à partir de la continuité qu'il s'agit de reconstruire et préserver. Sans principe critique de sélection, la totalité initiale n'est pas remise en cause, et dont la reconstitution s'effectue par « identification » à cette totalité.

Comme l'historiographe matérialiste cherche à évaluer les origines de la tradition qu'il étudie il effectue une sélection à partir d'un *choix critique*[2333]. Ce choix commence par évaluer la totalité à partir de laquelle il travaille, en analysant ses origines, les valeurs qu'elle préserve et celles qu'elle désire transmettre. L'historien matérialiste sélectionne alors des éléments dans une totalité, en vue de faire apparaître cette même totalité à partir de ses caractéristiques politiques, il effectue donc un choix de sélection à partir d'un principe critique en vue d'une évaluation. L'historien matérialiste ne fait pas une simple division du temps en instants en vue de la reconstitution de cette même temporalité initiale. Le choix de sélection de ses objets répond à une volonté qui cherche à constituer une temporalité historique et non pas la continuité initiale. Dans cette perspective la temporalité historique ressort comme le résultat d'une évaluation. Ce qui lui apparaît quand l'historien sélectionne un instant historique est une temporalité éclatée qu'il reconstitue en tant que forme intermittente, car la temporalité historique est dans cette perspective une évaluation et une construction, et non pas une chose préexistante. La temporalité historique n'existe qu'*a posteriori* et émerge seulement via une tradition qui l'affirme, la réalise et la réactualise. L'instant historique est non seulement le produit d'une analyse, mais à son tour il offre sa forme au temps historique. L'histoire s'affirme alors comme un récit fait d'instants. Pour l'historiographie matérialiste le choix des instants est premier dans la sélection, « [e]lle ne sélectionne pas un objet, elle l'arrache en dynamitant le cours de l'histoire ».

La constitution de l'objet historique formule par là trois choses, d'une part l'histoire est comprise comme connaissance d'instants sélectionnés par l'historien, de l'autre ces instants sont sélectionnés à partir des valeurs qui affirment la tradition des opprimés, et pour finir la temporalité proprement historique, et donc sa forme, s'exprime comme discontinuité. L'historien appréhende l'histoire à partir de l'instant, il ne reconstitue pas la continuité initiale. Il « arrache » un instant au cours du temps, et du même coup il désintègre la continuité. Les instants historiques qui constituent l'histoire de la tradition des opprimés, se détachent au sein d'une temporalité qui ne permet pas de les réintégrer à la totalité de laquelle ils ont été déracinés. Ces instants mettent en échec la totalité initiale, car ils sont qualitativement différents de celle-ci, leur existence met en question non seulement la tradition des oppresseurs, mais du même coup ils permettent de définir la temporalité historique comme discontinuité. L'historien matérialiste construit ses objets, alors que l'historiographie reconstruit sans évaluer l'origine de la tradition qu'elle actualise. L'historiographe matérialiste détruit la continuité par une évaluation critique, alors que l'historiographie la préserve. Pour l'historiographie matérialiste l'instant historique est fondateur, alors que pour l'historiographie la continuité est première et dernière.

2333 « L'historiographie matérialiste ne choisit pas ses objets d'une main légère. Elle ne sélectionne pas un objet, elle l'arrache en dynamitant le cours de l'histoire. Ses préparatifs sont plus minutieux, ses événements plus essentiels. », *Ibid.*

Sujet et remémoration : L'historien matérialiste

La redéfinition et réévaluation de l'objet historique constitue pour Benjamin à un tournant majeur pour la connaissance historique et la conception de l'histoire[2334]. « La révolution copernicienne dans la vision de l'histoire » apparaît comme connexe à une redéfinition des liens entre présent et passé au sein de l'objet historique, qui s'exprime comme une réévaluation de la valeur du passé, et une reconsidération de la fixité qui pèse sur le passé lors de son interprétation. Si auparavant, en vue de la délimitation de l'objet historique, le passé était compris comme un « point fixe » et que « le présent s'efforçait en tâtonnant de rapprocher la connaissance de cet élément fixe », ce rapport est ici transformé. La relation entre le présent et le passé n'est plus pensée par une analyse qui fait du passé un élément inamovible, mais au sein de la construction de l'objet historique le passé se transforme en une interprétation.

Le rapport entre passé et présent est redéfini par l'idée que c'est à partir d'une *immersion* dans la matérialité du phénomène du passé que l'historien doit l'étudier. La conception du passé se transforme, pour l'historien matérialiste, en un « Autrefois » entendu comme un passé réinterprété par une « irruption de la conscience éveillée » dans le passé. Par là le passé, entendu comme un « Autrefois », s'énonce via les déterminations inhérentes aux choix politiques et méthodologiques de l'historien qui déterminent cette « irruption ». L'« Autrefois » et la « conscience éveillée » sont alors présentés comme liés, au sein de l'objet historique, ce que fait advenir la subjectivité de l'historien doit alors concorder avec le moment présent, cette conscience apparaît comme immergée dans le passé. Le passé est par là réévalué comme un « Autrefois » et apparaît comme lié à l'acte du « ressouvenir ». Ce qui auparavant était déterminé comme unique réalité historique, le passé, est présenté, via l'analyse critique de Benjamin, comme devant être redéfini par une évaluation qui lui donne un sens politique dans le présent. Il s'agit par là d'une double compréhension du présent, qui d'un côté à travers ses potentialités émancipatrices, s'énonce comme affirmant la tradition de la classe révolutionnaire, ainsi que de l'autre à travers ces potentialités asservissantes, comme évaluation de ses origines. Ce qui du même coup rend possible de réinterpréter la valeur du passé, dans une perspective qui le saisit comme origine des phénomènes du présent.

Le maintenant comme « conscience éveillée » fait référence à une analyse du présent qui s'effectue dans le but d'une délivrance de l'humanité, et donc comme une volonté politique d'interprétation et de réévaluation du passé[2335]. L'irruption du présent dans le passé comprend le présent aussi en termes d'origine, permettant à son tour d'évaluer également ses potentialités politiques. Passé et présent sont réévalués à travers un rapport qui les transforme en Autrefois et en un Maintenant. Les rapports sont renversés, ils ne commencent pas du passé vers l'histoire mais du présent. Le renversement entre les rapports du temps ne vont plus du passé vers le présent, mais à rebours, du présent entendu comme un Maintenant ou encore en tant que conscience éveillé, vers un passé qui est interprétation, un Autrefois et donc histoire.

2334 « 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 se renverser et l'Autrefois devenir renversement dialectique et irruption de la conscience éveillée. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 2]*, p. 405.
2335 *Ibid.*

La politique prime désormais l'histoire.[2336]

Au sein de l'objet historique se forme une dialectique entre le sujet et l'objet, dans laquelle l'interprétation du sujet est première. L'interprétation correspond à un choix politique, et ce dernier détermine l'objectivité du « fait » historique[2337]. Les soubassements politiques de l'interprétation s'affirment autant contre les présupposés et bastions de l'historisme que dans l'inclusion des choix de l'historien. Si les faits historiques sont constitués à partir du renversement des rapports entre l'autrefois et le maintenant, ce renversement n'est possible qu'à partir de la primauté de la subjectivité de l'historien qui semble fonder, pour Benjamin, l'objectivité des faits. Dans cette perspective, le passé comme le présent dans les « faits » réapparaissent comme transformés, et comme transfigurés dans ce que Benjamin nomme le Maintenant de la connaissabilité. Le réveil qui est le moment de l'interprétation s'exprime comme ce Maintenant de la connaissabilité et correspond à des caractéristiques qui auparavant étaient inaperçues dans le passé et dans le présent. Ce conception du Maintenant est ce qui permet atteindre partiellement la remémoration proustienne, remémoration au sein de laquelle l'image qui cristallise un morceau de la mémoire involontaire, comme une image de l'autrefois, a pour but de soulever l'existence de la mémoire toute entière redéfinissant la valeur et du passé et du présent. Ce pourquoi dans ce rapport « [l]es faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même ». L'objet historique réinterprété en instant historique s'étoffe de nouvelles caractéristiques, elles réapparaissent traduites en termes d'origines et de valeurs.

L'idée de « réveil » s'applique au résultat de l'interprétation de l'historien, et ce résultat lui apparaît en tant qu'instant historique en tant que « ressouvenir »[2338]. Benjamin affirme que « le réveil est le paradigme du ressouvenir ». Le rôle du ressouvenir est celui de décrire, analyser et interpréter des fantasmagories. Les fantasmagories entendues en tant que formes imagées et floues des souhaits et des rapports archaïques et mythologiques du produit social, et qui ressortent comme expressions des conditions économiques, se rapportent, via le ressouvenir, aux fondements de la superstructure idéologique et aux conditions de vie qui lui correspondent. Le rêve fantasmagorique est interprété au réveil, ce dernier étant considéré comme le point de vue de l'interprétation de l'historien. Si le modèle du « ressouvenir » est le « réveil », alors le Maintenant, en tant que forme que prend le présent pour l'historien, se donne comme chargé de passé en tant qu'un Autrefois dans l'actuel. À travers ce rapport l'historien appréhende en retour le Maintenant comme un présent auquel il se rapporte via l'autrefois. Le travail du « ressouvenir » s'énonce par un établissement de l'objectivité du fait historique, en incluant la dimension de l'interprétation de l'historien. Le ressouvenir se rapporte alors aussi à « ce qui est le plus proche, le plus banal, le plus manifeste ». Le ressouvenir exprime l'actuel et est ce que Benjamin tente d'établir « au plan de l'histoire, et collectivement ». Dans ce rapport l'actuel est aussi un Maintenant de la connaissabilité du présent, ce pourquoi l'historien doit se rapporter à ce qui lui apparaît comme « le plus manifeste », car l'analyse matérialiste des fantasmagories permet aussi d'affirmer celles-ci au sein de sa propre expérience.

2336 *Ibid.*

2337 « Les faits deviennent quelque chose qui vient seulement de nous frapper, à l'instant même, et les établir est l'affaire 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. Ce que Proust veut dire avec le déplacement expérimental des meubles dans le demi-sommeil du matin, ce que Bloch perçoit comme l'obscurité de l'instant vécu, ce n'est rien d'autre que ce que nous devons établir ici, au plan de l'histoire, et collectivement. », *Ibid.,* p. 405-406.

2338 *Ibid.,* p. 406.

Le passé qui se formule en tant qu'« Autrefois », et le présent qui s'énonce peu à peu en tant que Maintenant, sont tout deux le lieu d'un « savoir-non-encore-conscient »[2339]. Il est question d'un « savoir » qui doit pouvoir s'éclairer en rapportant ce qui est analogue aux fantasmagories de l'autrefois jusque dans le présent de l'historien. Ces fantasmagories montrent les forces, en termes d'origines et valeurs, présentes dans le passé devenu, par ce biais, un Maintenant de l'autrefois, un instant. Ce rapport s'effectue de la même manière en vue d'éclairer le présent. Des nouvelles caractéristiques inhérentes aux faits historiques sont rendues manifestes et par l'établissement d'un nouveau rapport expressif entre le présent et le passé, et via l'analyse critique de ce même rapport. Benjamin affirme que « l'avancement » de ces nouvelles caractéristiques, qui correspondent à l'interprétation historique, établit une connaissance historique qui a « la structure du réveil ». C'est dire que la tache de la construction, par l'interprétation, de ce qui constitue l'histoire, permet en retour à la recherche historique de se préciser. L'établissement des faits historiques se formule comme une activité d'analyse et d'interprétation critique qui potentialise et affine la recherche historique.

L'élaboration de l'objet historique s'affirme comme une redéfinition des liens entre le sujet et l'objet. Le sujet et l'objet sont présentés comme liés à une connaissance qui les détermine tout deux au sein d'une temporalité qui les transforme tout les deux. L'objet historique s'affirme peu à peu comme revêtant la forme d'une citation, et comme référant à une totalité de laquelle il émane et qu'il représente. L'historien est alors tenu de prendre en compte, en vue de la détermination du contenu de cette citation, de respecter le sujet qu'elle représente, les valeurs qu'une telle citation véhicule et actualise. L'objectivité historique s'exprime alors en termes de valeurs, de traditions et d'origines. Pour l'historien le produit culturel est alors ce qui doit être pris en considération pour saisir cette image de l'histoire qui est contenue dans ce qui nous environne. Affirmer une tradition est alors ce que cherche à faire l'historien. Cette affirmation se fait par la présentation de faits qui citent des moment de ce qui constitue la mémoire de cette tradition.

c. 2. Une mémoire involontaire de l'humanité délivrée

L'image dialectique est une boule de feu qui franchit tout l'horizon du passé.[2340]

Les questionnements autour des origines de l'héritage culturel nous amènent à découvrir un sujet qui tente d'écrire une histoire collective. Cependant cette forme historique se présente sous plusieurs aspects qui présentent des paradoxes, Benjamin se retrouve confronté à l'élaboration d'un concept d'histoire qui est en contradiction avec la forme même du récit historique. Comment est pensé le concept d'histoire en vue de s'établir comme celui d'une histoire des opprimés, et comment s'articule t-il avec l'image dialectique ? Qui est le sujet qui écrit l'histoire ? Quelles sont les apories constitutives d'une histoire des opprimés ? Comment s'élabore une histoire faite d'instants ?

2339 « Il y a un savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois, un savoir dont l'avancement a, en fait, la structure du réveil. », *Ibid.*

2340 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses B,* p. 444.

c. 2. 1. *Le sujet écrivant l'histoire*

<La mémoire involontaire de l'humanité délivrée, ainsi faut-il définir l'image dialectique>.[2341]

Si nous suivons Benjamin à la lettre, dans ce passage raturé des *Nouvelles thèses B,* c'est hypothétiquement en faisant advenir le passé sous la forme d'instants, et donc en tant qu'Autrefois lié à un Maintenant, que l'objet historique se donne comme ce qui permet d'« enrichir la mémoire involontaire de l'humanité »[2342]. La mémoire involontaire de l'humanité est ici apparentée à une mémoire collective, émanant d'une expérience particulière, et qui ne s'affirme que par intermittences émergeant d'un objet historique qui les communique en tant que citations d'instants. Cette forme de mémoire devient-elle récit au moment où l'on peut citer des instants qui sont établis comme lui appartenant ? Et dans ce contexte l'histoire apparaît-elle comme *des histoires*, au pluriel, ou bien comme *une* histoire de l'humanité faite d'instants, de multiplicités et de particularités ?

Le récit que construit l'historien doit rendre possible de faire advenir les instants qui le composent comme histoire de la tradition des opprimés. Si hypothétiquement, l'image dialectique nourrit la mémoire involontaire de l'humanité, et qu'en même temps cette mémoire peut être contenue dans un « instant »[2343] qui rassemble et ramasse en lui tout le passé, alors l'image dialectique traduit aussi la dynamique inhérente à l'idée qui configure entre eux les instants historiques. L'image dialectique traduit ce qui permet de configurer les instants historiques entre eux, comme des constellations d'instants, et inversement les instants sont en eux-mêmes configurés comme des images dialectiques. Si l'image dialectique articule historiquement le passé, et le passé s'énonce comme constellation d'éléments, alors l'image est cette constellation même. Si le produit de l'analyse apparaît à l'historien en tant que ressouvenir du passé, alors les images dialectiques sont et la forme et le contenu des instants devenus historiques pour une mémoire de l'humanité.

L'image dialectique est comprise alors comme la dynamique interne de la citation d'un instant qu'est l'objet historique. Cet instant se manifeste au sein d'un récit discontinu, et fait référence à une totalité comme récit historique qui ne s'exprime que par les intermittences produites par les citations. Chaque apparition, chaque instant s'énonce comme référant à une continuité dont la structure interne est, en tant que tradition, celle de « la mémoire involontaire ». Cette tradition est celle d'un récit qui communique celui de l'histoire des peuples, ce qui fait que l'instant permet de faire émerger en même temps que d'affirmer politiquement, d'évaluer et d'actualiser « la mémoire » collective d'une « humanité délivrée »[2344] comme affirmation de sa tradition, et donc comme formulation de ce qui constitue sa mémoire en tant que peuple.

Les instants historiques sont compris par l'historien sous la forme du ressouvenir. L'objectivité historique semble être établie, pour Benjamin, par la double origine de l'établissement du fait historique, et donc autant à partir de l'évaluation de l'objet historique, qu'à travers le sujet qui produit cette évaluation. Dans un passage raturé des *Nouvelles thèses H*, l'historien matérialiste, qui est « le sujet écrivant l'histoire », est considéré de fait comme faisant partie de l'héritage qu'il tente de sauver[2345]. Par là, pour Benjamin, l'historien

2341 *Ibid.*, p. 445. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2342 *Ibid.*, p. 444. Passage biffé ou barré par Benjamin.
2343 *Ibid.* Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2344 *Ibid.*, p. 445. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2345 « <Le sujet écrivant l'histoire est de droit cette part même de l'humanité, dont la solidarité embrasse l'ensemble des opprimés. Cette part elle-même, qui peut donc prendre le plus grand risque théorique, parce que, pratiquement, elle a le moins à perdre.>. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses H*, p. 446. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

matérialiste représente « de droit » l'ensemble des opprimés, et construit des images dialectiques qui lui apparaissent à partir d'un ressouvenir du passé, et donc comme s'il citait des épisodes de sa propre mémoire, mais en lien avec une mémoire collective et partagée.

Devons nous considérer le ressouvenir comme l'instant qui est devenu instant historique puisque évalué à travers ses origines et valeurs par un des tenants du matérialisme historique en tant que représentant toute sa classe ? Sans pouvoir répondre directement à cette interrogation nous pouvons dire que Benjamin tente de montrer à travers un matérialisme figuratif une image claire de l'homme pour l'homme, et donc une image historique de sa physionomie et de ses transformations, depuis ses origines et valeurs dans le présent. Cette entreprise théorique correspond, pour Benjamin, à « faire apparaître le ressouvenir que nous en avons » de l'homme, c'est-à-dire de l'homme en tant qu'être générique, et donc faire apparaître l'image de ce que l'homme est devenu en tant qu'espèce et ce qu'il est entrain de devenir maintenant[2346].

L 'actualité ouverte

Pour Benjamin c'est « seulement quand le déroulement historique glisse entre les doigts de l'historien, tel un fil lisse, que l'on peut parler de « progrès » »[2347]. L'idée de « progrès », ou de continuité, se transforme dans les mains de l'historien matérialiste. Les faits qui s'affirment à travers le ressouvenir lui apparaissent sous la forme d'un continuité à l'image d'« une corde très effilochée et déliée en mille mèches ». Le progrès est pour lui une totalité ou continuité qui ne s'exprime que par intermittences, et « qui pend ainsi que des tresses défaites ». Les instants qui forment cette corde défaite peuvent devenir historiques, mais tant qu'ils ne sont pas réinterprétés « aucune de ces mèches n'a de place déterminée ».

Ce n'est que par la construction de l'objet qui configure le passé, que peut émaner une continuité qui est *reprise* et qui est *tressée* « en coiffure ». Pour l'historien la continuité est secondaire par rapport à l'analyse, elle ressort dans la mesure où le récit est construit et que les instants historiques sont liés par une interprétation entre eux. Benjamin semble par là faire un lien entre la forme continue et indivisible qui revient à la structure de la mémoire involontaire d'origine proustienne, et la forme première de la mémoire de l'humanité rédimée comme totalité d'images avant d'être interprétée comme une totalité ouverte. Mais Benjamin semble aussi se référer à cette totalité qu'est la mémoire involontaire de l'humanité, non pas comme une continuité préexistante, mais comme une totalité continue à l'état de virtualité. De quelle manière faut-il penser l'intégralité de la mémoire de l'humanité et comment s'exprime t-elle dans un récit historique ?

> Ma pensée a le même rapport à la théologie que le papier buvard à l'encre. Elle en est tout imbibée. Mais si l'on s'en remettait au buvard, il ne resterait rien de ce qui est écrit.[2348]

Pour répondre à cette question nous pouvons faire appel à un autre passage raturé des *Nouvelles thèses H*, dans lequel Benjamin affirme que au sein de l'idée d'une écriture de

2346 « Donner des hommes une présentation vraiment concrète, n'est-ce pas faire apparaître le ressouvenir que nous en avons ? », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [I°, 6]*, p. 844.

2347 « C'est seulement quand le déroulement historique glisse entre les doigts de l'historien, tel un fil lisse, que l'on peut parler de « progrès ». Mais s'il s'agit d'une corde très effilochée et déliée en mille mèches, qui pend ainsi que des tresses défaites, aucune de ces mèches n'a de place déterminée, avant qu'elles ne soient toutes reprises et tressées en coiffure. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse C*, p. 445.

2348 BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, Remarque préalable,* p. 448.

l'histoire, qui s'effectue par le biais du ressouvenir, « l'idée d'une prose recoupe l'idée messianique de l'histoire universelle (Leskov !). »[2349]. Il est ici important de remarquer, chez Benjamin, l'intérêt du théologique par rapport à la théorie politique de l'histoire matérialiste. Pour Benjamin, à travers le « ressouvenir » se manifeste une *expérience* qui amène avec elle quelques contenus théologiques[2350]. L'expérience liée au « ressouvenir » est ce qui permet de concevoir la forme que prend la mémoire involontaire de l'humanité, en tant qu'actualisée quand elle fait l'objet d'une citation, en tant que souvenir critique d'une tradition, au sein du récit historique.

Cette définition repose sur une conception du ressouvenir, qui, selon Benjamin, « nous interdit de concevoir l'histoire de façon radicalement athéologique ». Ce qui signifie qu'il y a au sein du récit historique une part qui revient au domaine du théologique en tant que tel, par des formes qui incluent des figures de l'inachevé vis-à-vis de cette totalité ouverte à partir de laquelle est saisie la mémoire de la tradition. Benjamin affirme que pour mettre en pratique la théorie historique, et donc que « pour l'écrire, il n'est pas question de chercher à user des notions théologiques », mais des notions politiques. Nous rappelons que le projet de Benjamin s'affine à travers l'analyse diagnostique de la modernité qui s'exprime via la perspective de la catastrophe. Il s'agit, pour Benjamin, de construire un concept d'histoire qui permette d'« [o]rganiser le pessimisme »[2351], la finalité du concept d'histoire étant *d'organiser* le phénomène que constitue celui de la catastrophe comme perte de la possibilité d'un récit historique. L'organisation du pessimisme correspond à la construction d'un concept d'histoire capable de mesurer et analyser la catastrophe de la perte de ce récit, tout en restituant ses droits. Il s'agit d'une théorie historique qui se constitue dans le but de produire une interprétation du phénomène de la catastrophe à travers les produits culturels d'une époque. L'héritage culturel est compris, par Benjamin, en termes de valeurs et d'origine, et en tant qu'interprétation politique et théologique permet de « découvrir » en lui « un espace d'images » à analyser à son tour. Cet espace d'images est assimilé à celui de la mémoire involontaire d'une humanité délivrée.

La forme recherchée de cette mémoire est définie alors comme un « espace d'images » en tant que « monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte (*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*) »[2352]. La forme théologique de la pensée de Benjamin est avant tout une conception du temps historique, et par là un modèle discontinu d'organisation du temps historique, elle permet de concevoir un lien entre l'inachèvement et l'achèvement, mais qui repose sur le postulat d'une unité comme interprétation. Le prototype messianique de l'histoire, dans son projet inachevé, semble alors correspondre à deux choses distinctes qui communiquent entre elles au sein de l'objet historique, d'un coté il réfère à la forme totale du contenu de la mémoire de l'humanité, que de l'autre à l'ultime figure d'une humanité rédimée. Elles s'affirment toutes deux comme existant à l'état de virtualités à actualiser.

2349 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Nouvelle thèse H*, p. 446.

2350 « Dans le ressouvenir (*Eingedenken*), nous faisons une expérience qui nous interdit de concevoir l'histoire de façon radicalement athéologique, même si pour l'écrire, il n'est pas question de chercher à user de notions théologiques [N 8, 1]. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, Remarque préalable*, p. 448.

2351 « Organiser le pessimisme signifie… dans l'espace de la conduite politique… découvrir un espace d'images. Mais cet espace des images, ce n'est pas de façon contemplative qu'on peut le mesurer. Cet espace des images (*Bildraum*) que nous cherchons… est le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte (*die Welt allseitiger und integraler Aktualität*). », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse K,* p. 447.

2352 *Ibid.,* p. 447.

Ce qui signifie que pour accomplir leur destinées, cette figure d'une humanité rédimé et sa mémoire comme totalité doivent pouvoir s'énoncer, être citées, et s'exprimer dans les fragments, ou citations, qui les font émerger respectivement : comme souvenir retrouvé qui sauve une tradition, et comme réalisation de cette humanité et donc comme conscience politique de cette même tradition dans l'actuel. Le matérialisme historique de Benjamin, est tout *imbibé* de théologie de façon structurelle, et la forme politique de la théorie matérialiste en dépend, cependant cette dernière ne peut être réduite uniquement à une approche théologique.

L'idée d'« inachèvement » et d'« achèvement » s'articulent autour de la relation entre la forme de la mémoire collective et celle du produit de l'interprétation historique[2353]. D'un côté la mémoire est pensée sous la forme d'une totalité virtuelle, qui repose sur la forme de la complétude, et donc comme un inachevé s'achevant dans chacune de ses manifestations ; et de l'autre l'interprétation achève la continuité du temps et permet d'exprimer ce qui par elle se donne comme contenu de la mémoire de la tradition des vaincus. Cette mémoire est alors pensée comme une totalité ouverte, un inachevé, qui ne s'achève que partiellement à travers des citations qui la font apparaître.

Une mémoire comme un espace d'images

La mémoire de l'humanité rédimée est constituée hypothétiquement comme un espace d'images. Ces images sont des images dialectiques, qui n'existent effectivement qu'à travers une interprétation. La vérité de ces images est, en tant que Maintenant de la connaissabilité ou savoir historique, pensée comme étant en puissance. Mais quand ce savoir est devenu conscient, et donc actualisé à travers une citation, il n'apparaît en tant que tel, qu'à travers un « avenir » capable de le déchiffrer[2354]. Cet avenir est la manière dont l'interprétation permet de faire émerger l'Autrefois dans l'actuel, de la même manière qu'il montre le Maintenant dans l'actuel. Le monde des images, qui constituent la mémoire involontaire de l'humanité, s'affirme à la manière d'un « passé [qui] a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible ». L'idée d'un avenir est déjà incluse dans la dimension eschatologique qu'impose la question messianique au matérialisme historique.

D'un côté cet espace d'images qui se forme de lui même correspond au savoir-non-encore-conscient de l'Autrefois et du Maintenant qui peut être actualisé, mais d'un autre côté dans cette idée est affirmée une préfiguration imagée de la mémoire collective. Or, celle-ci dépend d'une mémoire individuelle et collective unies qui s'établit déjà à travers des images, mais qu'elle ne comprend pas encore. Cet espace d'images qu'est la mémoire involontaire de l'humanité est-il affirmé comme le produit de l'interprétation, à la manière dont la dynamique interne de l'image ressemble à celle de l'idée philosophique benjaminienne, et configure des instants entre eux ?

2353 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 8, 1]*, p. 488-489.

2354 « (Si l'on veut considérer l'histoire comme un texte, alors vaut pour elle ce qu'un auteur récent dit des textes littéraires : le passé a laissé de lui-même des images comparables à celles que la lumière imprime sur une plaque photosensible. « Seul l'avenir possède des révélateurs assez actifs pour fouiller parfaitement de tels clichés. Mainte page de Marivaux ou de Rousseau enferme un sens mystérieux, que les premiers ne pouvaient pleinement déchiffrer (Monglond) [N 15, a 1]. La méthode historique est une méthode philologique, dont le fondement est le livre de la vie. Chez Hofmannsthal on note : « Lire ce qui n'a jamais été écrit. » Le lecteur auquel il fait penser ici est le véritable historien. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique,* p. 452-453.

Un autre passage raturé peut nous permettre d'avancer sur ce problème. L'espace d'images qui correspond à la mémoire de l'humanité rétablie est assimilé, par Benjamin, au « monde messianique » en tant que lieu d'une « actualité intégrale et, de tous côtés ouverte »[2355]. Si l'image dialectique, ainsi que l'instant historique, sont le produit d'une interprétation du passé, alors l'intégralité des images s'affirme comme l'intégralité d'une mémoire de l'humanité. Or, cette intégralité est une tâche infinie, car le temps ne cesse de transformer et d'ajouter des instants à l'intégrité de ce qu'est la mémoire non encore dialectisée de l'humanité. Est-ce que Benjamin fait ici référence à la forme eschatologique du concept d'histoire, qui doit affirmer une volonté particulière liée à l'émancipation humaine, et à la totalité vers laquelle l'histoire doit tendre infiniment ? Est-ce que la totalité de l'histoire ne s'achève que partiellement par des instants qui rendent aussi partiellement visible l'histoire dans sa totalité ?

Benjamin affirme que « l'histoire universelle » ne s'accomplit pas « en tant qu'histoire écrite » qu'elle se réalise mais comme une « fête », et donc comme un acte de remémoration, comme un souvenir partagé d'arrêt de la continuité. L'instant historique s'énonce comme une interprétation qui établit le souvenir d'une tradition et donc qui affirme sa mémoire. Le contenu de la mémoire involontaire de l'humanité apparaît comme « le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte ». L'historien matérialiste éprouve ce monde d'images à travers le ressouvenir. Par le ressouvenir, l'historien sauve sous la forme d'instants, sous la forme d'images dialectiques, des morceaux brisés appartenant à « l'actualité intégrale » de cette mémoire.

Le monde messianique de la mémoire de l'humanité

> <Cette fête est purifiée de toute solennité. Aucune espèce de chant ne l'accompagne. Sa langue est une prose intégrale, qui a fait sauter les chaînes de l'écriture, et est comprise de tous les hommes (comme la langue des oiseaux par les enfants bénis des fées). – L'idée de la prose coïncide avec l'idée messianique de l'histoire universelle (les différentes sortes de prose artistique forment le spectre de l'universel historique (*universalhistorische*) – dans *Le Narrateur.*>[2356]

Dans ce passage raturé qui correspond à un paralipomène intitulé *L'image dialectique*, l'histoire universelle, dans la perspective de son accomplissement, en tant que visibilité politique, ne peut faire l'objet d'une représentation abstraite et intouchable. Il est par conséquent nécessaire de produire une figure de l'histoire qui soit, non seulement comprise par tout un chacun, mais dont la méthodologie puisse elle aussi faire l'objet d'une appropriation facile et collective. Cependant une histoire qui s'accomplit comme une fête suppose préalablement une tradition des opprimés capable de s'affirmer.

La tache de l'historien est alors de construire un appareil théorique capable de rendre manifeste cette affirmation, et de donc de rendre manifeste un souhait de bonheur émanant des profondeurs du passé. Il s'agit de rendre manifeste ce que signifie l'idée d'une histoire des peuples, et de créer des concepts capables de constituer et d'analyser de manière critique l'histoire de cette tradition, pour qu'elle puisse s'exprimer et être vécue comme une fête, et donc comme la commémoration de ce souhait exaucé de bonheur. Puisque l'idée messianique d'une histoire universelle participe de l'idée du souvenir retrouvé. La tradition des opprimés existe, mais pour s'affirmer doit toujours faire l'objet d'une interprétation et

2355 « <Le monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte. Ce n'est qu'en elle qu'existe l'histoire universelle. Mais non pas en tant qu'une histoire écrite, plutôt accomplie comme une fête.>. », *Ibid.,* p. 453. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2356 *Ibid.*

d'une évaluation critique. Le souvenir retrouvé est ici cette tradition devenue effectivement mémoire collective, et comme possédant un héritage culturel dont elle se sert. Il s'agit d'écrire l'histoire de la mémoire retrouvée des souvenirs des peuples. L'histoire des peuples devient, dans les mains de Benjamin, une recherche du temps perdu et retrouvé de la tradition des opprimés.

Pour Benjamin, dans ce passage raturé, la « fête » qu'est « l'histoire universelle » est exempte de « solennité »[2357]. Est-ce dire que le souvenir retrouvé et partagé, qu'est la mémoire d'une humanité rédimée, en tant que fruit de l'acte des peuples qui écrivent leur histoire et qui affirment eux-mêmes leur tradition, est un acte collectif dénué de promesses et de toute nécessité ? Cela veut-il dire à son tour que l'acte par lequel les peuples expriment leur tradition s'effectue en dehors de toute forme d'autorité connue ? Ces souvenirs et actes ne doivent pas être un témoignage de barbarie ni énoncer comme légitime cette origine mythologique de la culture, ni non plus être une expression consentante des valeurs de la tradition des vainqueurs.

Pour Benjamin le moyen par lequel cette histoire s'exprime est celui d'une « langue » comme une « prose intégrale, qui a fait sauter les chaînes de l'écriture ». Deux choses sont ici énoncées, d'un côté le but figuratif de la théorie des images et de la méthodologie du montage, comme permettant une visibilité historique, et de l'autre l'idée de réalisation de la théorie de l'histoire de l'humanité rédimée comme une apocatastase. Pourquoi Benjamin affirme-t-il que « [l]'idée de la prose coïncide avec l'idée messianique de l'histoire universelle » ? De quelle manière « les différentes sortes de prose artistique forment le *spectre* de l'universel historique »[2358] ? Et à travers un autre passage raturé, l'on peu se demander de quelle manière « les différentes sortes de prose artistique forment le spectre de la prose de l'histoire »[2359] ?

Si l'historien devient interprète d'images, alors il lit et traduit ces images à la manière d'un texte inédit jusqu'alors, et à partir duquel il produit des représentations capables de montrer la tradition des opprimés dans les intermittences de ses apparitions historiques. Pour l'historien il s'agit alors de *lire* et d'interpréter « ce qui n'a jamais été écrit »[2360]. L'histoire fait référence à la mémoire et à l'héritage culturel qui n'est perceptible que à partir de son actualisation et de son actualité. Si le « lecteur » de ce texte fait d'images est « le véritable historien »[2361], alors cet historien est la tradition des opprimés en tant que telle. Ce *texte* ou montage d'images est alors autant un acte, qu'une fête, qu'un souvenir de cette tradition.

> La méthode historique est une méthode philologique, dont le fondement est le livre de la vie.[2362]

La méthode qui s'applique à l'histoire est alors une « méthode philologique » qui est réinterprétée en méthode d'interprétation de valeurs et origines des moyens par lesquels se reproduisent les traditions. Si son « fondement est le livre de la vie », alors le fondement de la matière de l'histoire humaine est la vie des peuples. Cette vie doit se montrer à travers ce qui lui donne forme et la transforme, ce qui la produit et la reproduit. Les déterminations

2357 *Ibid.*
2358 *Ibid.* Nous soulignons.
2359 « <(L'idée de la prose recoupe l'idée messianique de l'histoire universelle. Voir dans *Le Narrateur* : les différentes sortes de prose artistique forment comme le spectre de la prose de l'histoire)>. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse K*, p. 447. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2360 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 453.
2361 *Ibid.*
2362 *Ibid.*

sont constituées à partir de ce qui les conditionne, ce qui conditionne les sociétés humaines, et donc autant à partir de ces modes d'existence que ces modes de perception. Est-ce que l'historien interprète les instants qui composent l'histoire à travers une idée ou image-idée, qui permet de les configurer, après avoir été fondés dans leurs possibilité historiques comme citation par le concept d'histoire ?

La méthode historique, via la révolution copernicienne de l'objet historique, fait de ces images des instants qui peuvent advenir à travers une méthodologie entendue comme « méthode philologique ». Les images sont alors lues, interprétées à la manière d'un texte, comme le commentaire d'un texte. Le concept d'histoire s'applique à fonder la possibilité d'un objet historique entendu comme citation de la prose de l'histoire. Si les images apparaissent comme ce qui configure l'objet historique, dont la méthode d'interprétation est une théorie du montage, alors le modèle historique qui fonde la possibilité d'une *lecture* historique, d'un lire l'histoire comme un texte inédit, s'affirme peu à peu à travers la figure d'un historien qui s'apparente au « chroniqueur »[2363]. Dans quelques passages raturés, à travers le chroniqueur, les idées d'une « prose intégrale »[2364], d'une « prose artistique »[2365], et d'une « prose de l'histoire »[2366], sont mises en lien avec l'idée du sauvetage, et avec « l'idée messianique de l'histoire universelle »[2367].

c. 2. 1. 1. Le chroniqueur

L'historien, à travers le rôle du « chroniqueur »[2368] est assimilé à la figure du narrateur qui apparaît dans l'essai du même titre. L'« actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte »[2369] exprimé dans un passage raturé, semble alors être effectivement la forme de l'idéal de la mémoire involontaire, qui s'exprime dans la thèse III comme une « humanité restituée et sauve »[2370]. Cette mémoire collective est analogue à « la possession intégrale du passé », et elle s'exprime sous la forme d'une citation intégrale de chaque moment de ce qui constitue son passé, ou dans les mots de Benjamin, d'une humanité qui est en mesure d'« évoquer n'importe quel instant de son passé ». Cette citation qui correspond à la conception, pour l'historien matérialiste, de l'instant *historique*, est assimilée à la question du sauvetage. Cette citation exprime et s'exprime, selon Benjamin, comme celle du « jour du Jugement dernier », telle est sa référence ultime. Est-ce que le « jour du Jugement dernier » est une manière de nommer le jour où la tradition des opprimés s'affirme comme telle et donc comme une « humanité rétablie » ? Est-ce une manière de dire que tout les instants historiques s'affirment comme mettant l'histoire toute entière dans un rapport d'évaluation de ce qu'elle représente ?

2363 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III*, p. 434.
2364 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 453. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2365 *Ibid.*
2366 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes, Section 2, Nouvelle thèse K*, p. 447. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2367 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 453. Passage raturé ou biffé par Benjamin.
2368 « Le chroniqueur qui narre les événements sans jamais vouloir distinguer les petits des grands tient compte de cette vérité majeure que rien qui jamais ne sera produit ne devra être perdu pour l'histoire. Il est vrai que la possession intégrale du passé est réservée à une humanité restituée et sauve. Seule cette humanité rétablie pourra évoquer n'importe quel instant de son passé. Tout instant vécu lui sera présent en une citation à l'ordre du jour – jour qui n'est autre que le jour du Jugement dernier. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III*, p. 434.
2369 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse K*, p. 447.
2370 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III*, p. 434.

Benjamin considère le moment de rétablissement de l'humanité comme un moment messianique dans lequel l'humanité a réussi, en quelque sorte, à ressusciter sa mémoire. Pour Benjamin, le « chroniqueur » « narre les événements sans jamais vouloir distinguer les petits des grands »[2371]. Car pour le chroniqueur de l'histoire de l'humanité il ne semble pas avoir d'image qui puisse être perdue, puisqu'il « tient compte de cette vérité majeure que rien qui jamais ne sera produit ne devra être perdu pour l'histoire ». Le rôle du chroniqueur ainsi que le fait que rien ne soit perdu pour l'histoire permettent de répondre à la question qui correspond à savoir ce qui est « perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit »[2372]. À travers l'interprétation et le sauvetage effectués par l'image dialectique, celle-ci permet, par l'évaluation et la configuration qu'elle rend possible, de distinguer l'origine des événements qu'elle actualise, ce qui signifie qu'elle départage les événements entre ceux qui font partie de la tradition des opprimés, et ceux qui n'en font pas partie.

Si le « chroniqueur » est pénétré de la « vérité majeure que rien qui jamais ne sera produit ne devra être perdu pour l'histoire »[2373], alors il détient une autre vérité, qui est celle que tout ce qui correspond à la tradition des oppresseurs doit apparaître comme telle, c'est à dire comme une tradition qui fonde un produit culturel bâti sur l'asservissement d'autrui. Le sauvetage qui est effectué par l'image dialectique rend possible un jugement de valeur, permettant une forme d'orientation historique, et « ne peut jamais s'accomplir sans ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit »[2374]. Ce qui est perdu sans espoir de salut correspond alors à la tradition des vainqueurs, apparaissant dans l'image selon ses origines et valeurs, et donc comme ce qui ne doit pas être érigé en victoire, mais qui semble toujours s'affirmer en termes d'exemple barbare.

Si « rien qui jamais se sera produit ne devra être perdu » pour la mémoire de l'humanité, alors son intégralité est désignée comme existant à l'état de virtualité, et le travail de l'historien est de l'actualiser et la rétablir entièrement[2375]. Cependant ce rétablissement comme « possession intégrale du passé est réservée à une humanité restituée et sauve »[2376]. Pour cette forme accomplie de l'humanité, il est possible d'« évoquer n'importe quel instant de son passé », car en elle s'accomplit le souvenir retrouvé. Elle incarne une tradition qui non seulement s'affirme elle-même, mais qui s'accomplit à chaque instant. C'est dire qu'elle agit à chaque instant en accomplissant sa tradition, car pour elle « [t]out instant vécu lui sera présent en une citation à l'ordre du jour ». Cette « citation » cite toutes les autres, et équivaut à un instant historique qui cite tout les autres instants de l'histoire de l'humanité restituée, et cette citation est nommée, par Benjamin, le « jour du Jugement dernier ».

Ce jour correspond à celui du souvenir retrouvé, et plus largement à celui d'une mémoire intégralement restituée, comme souvenir et choix de la transformation totale des rapports de domination. Pouvons nous dire que cet instant peut être compris comme le premier instant qui permet à l'humanité de se sauver elle-même ? Est-ce « le jour du Jugement dernier » une manière de désigner la révolution des opprimés ? Est-ce ce « jour » le premier jour qui fonde le calendrier de l'humanité sauve ? Correspond t-il au « dernier » jour de la tradition des opprimés et des sans-noms, comme le jour où elle réussit à affirmer sa destinée comme un

2371 *Ibid.*
2372 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 7]*, p. 491.
2373 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III,* p. 434.
2374 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 7]*, p. 491.
2375 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III,* p. 434.
2376 *Ibid.*

choix d'affirmation et donc comme un sauvetage et une restitution d'elle-même qui désormais lui permet de se désigner elle-même comme humanité ?

Jean-Michel Palmier considère ce qui advient avec le travail de l'historien, entendu comme œuvre de sauvetage, en tant que passage de cette existence non encore dialectisée du temps historique, qu'est la mémoire à l'état de virtualité, comme un moment de l'affirmation et de la réalisation de la virtualité des images[2377]. Le jour du « Jugement dernier », correspond à un euphémisme pour désigner la fin de l'histoire des vainqueurs, et qui s'affirme comme le « commencement » d'une nouvelle temporalité, appartenant à celle d'une humanité rédimée[2378]. Palmier affirme que la tradition des opprimés exprimée par l'intermittence des instants fait surgir la réalité de cette tradition. Dans ses propres termes, l'intermittence historique comprend qu' « il existe un fil ininterrompu qui traverse le cours chaotique de l'histoire, fait de défaites, de ruptures et de crises »[2379]. Les images dialectiques rendent intelligible cette tradition faite d'arrêts, à travers des « cristallisations de sens où ce fil qui unit chaque moment du temps devient perceptible »[2380].

Ces remarques font référence à la thèse XIV de *Sur le concept d'histoire*[2381]*,* thèse qui peut maintenant être approfondie dans le but d'analyser la définition des images dialectiques comme des « cristallisation de sens », en lien avec la question de la temporalité de l'à-présent au sein de la tradition des opprimés. Dans la thèse XIV, la conception de l'« à-présent » définit la temporalité de l'image dialectique. L'à-présent est décrit comme expression saturée de temps historique, qui d'un côté saisit la temporalité qui constitue en tant que telle l'histoire de la tradition des opprimés, et d'un autre, l'image à travers la temporalité de l'à-présent tend à construire une forme aboutie d'elle-même, il s'agit de la temporalité de la monade d'une humanité rédimée. L'effectivité même de l'image apparaît comme affinant à son tour la forme qu'elle tend à construire.

L'histoire comme une fête

La conception de l'à-présent s'affirme à travers la forme temporelle d'un Maintenant de la connaissance de l'Autrefois. Si l'on prend la citation de Karl Kraus, que cite Benjamin : « L'origine est le but »[2382] ou dans la traduction de Palmier, « La fin est le commencement »[2383]. Le fait originaire en histoire devient en même temps origine et créateur d'origine. Dans ce sens si l'« histoire est l'objet d'une construction » qui s'effectue dans un « temps saturé d'« à-présent » »[2384], alors le fait originaire est lui aussi saturé d'à-présent. Le fait historique comme objet de l'histoire matérialiste se construit à travers une interprétation qui organise le temps historique et qui figure la forme d'un arrêt. Cet arrêt est défini, et par le présent, celui à travers lequel l'historien matérialiste écrit l'histoire, et par le rapport dialectique entre le passé, en tant qu'Autrefois, et le présent entendu comme un Maintenant de la connaissance. Pouvons nous dire que l'à-présent peut être hypothétiquement compris à travers ce double arrêt, et du présent et du passé ?

2377 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 513.
2378 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III*, p. 434.
2379 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 513.
2380 *Ibid.*
2381 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XIV*, p. 439.
2382 « Karl Kraux, *Worte in Versen I*. [K. Kraus, Worte in Verson [I], 2e éd., Leipzig, 1919, p. 69 (« Der sterbende Mensch »)] », *Ibid.*
2383 PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 513.
2384 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, *thèse XIV*, p. 439.

L'« à-présent » apparaît comme correspondant à l'Autrefois, Benjamin explique cela en prenant l'exemple de la « Rome antique » pour Robespierre[2385]. L'autrefois en relation au Maintenant, est un rapport dialectique qui s'effectue de l'histoire *au* présent. Ce rapport fait émerger la « Rome antique » à travers une sorte d'extraction temporelle, c'est-à-dire un déracinement de celle-ci au « continuum de l'histoire ». Rome réapparaît alors comme chargée d'à-présent vis-à-vis d'un Maintenant, qui dans cet exemple est entendu comme celui de la « Révolution française », pour Robespierre. La charge dialectique d'à-présent de l'image se montre par une double action inhérente à l'interprétation, constituée, pour commencer, par un arrachement de l'instant du passé au continuum, et ensuite par l'action de remettre cet instant du passé en rapport avec un autre instant qui appartient à celui du présent. Si « la Révolution française » peut être comprise comme « seconde Rome » par Robespierre, c'est sous la forme par laquelle la révolution française cite la « Rome antique ». La manière par laquelle le Maintenant cite l'Autrefois s'énonce comme le contenu et la dynamique dialectico-temporelle de l'à-présent. Son contenu et sa dynamique s'affirment au sein de l'image dialectique.

Mais cette dynamique et son contenu ressortent aussi dans l'idée d'un « rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes »[2386]. Nous pouvons dire que Benjamin donne à l'à-présent le caractère d'un « pouvoir messianique », qui définit le caractère de citation du passé en tant qu'Autrefois. Cette caractéristique s'énonce dans l'idée que le passé « réclame » sa réactualisation dans le Maintenant. Benjamin va jusqu'à affirmer que « [n]ous avons été attendus sur terre », ce qui s'applique à la compréhension du Maintenant. Chaque Maintenant aurait été attendu sur terre par l'Autrefois, en vue de sa réactualisation, de son sauvetage et son rétablissement. Nous pouvons, pour comprendre cela, faire référence à M. Löwy, selon qui, ce qui explique l'idée de « rédemption messianique/révolutionnaire » correspond, non pas à un rendez-vous avec un « Messie envoyé du ciel »[2387], mais au fait que chaque équipe humaine, « chaque génération » possède le pouvoir de réactualiser son histoire et d'accomplir l'évaluation nécessaire de la tradition des opprimés en vue de restituer la mémoire humaine.

La perspective messianique se caractérise par une forme de destinée inhérente à « chaque équipe humaine »[2388], et ne devient compréhensible qu'à travers le projet d'une réalisation du bonheur sur terre par l'affirmation d'une histoire de la tradition des opprimés. Si l'Autrefois de la tradition demande à réapparaître, c'est parce que la tradition des opprimés ne peut apparaître que dans des moment qui énoncent celle-ci. Ces moment sont ceux qui correspondent historiquement aux moments d'évaluation, qui eux font réapparaître la tradition des opprimés. L'apparition même de cette tradition dans ces instants dépend d'une interprétation qui les comprend comme un arrêt de la tradition des oppresseurs, à laquelle correspond pour les opprimés une temporalité anhistorique, qui se traduit de manière politique comme un arrêt du continuum.

2385 *Ibid.*

2386 « Il y a un rendez-vous mystérieux entre les générations défuntes et celle dont nous faisons partie nous-mêmes. Nous avons été attendus sur terre. Car il nous est dévolu à nous comme à chaque équipe humaine qui nous précéda, une parcelle de pouvoir messianique. Le passé la réclame, a droit sur elle. Pas moyen d'éluder sa sommation. L'historien matérialiste en sait quelque chose. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse II*, p. 433-434.

2387 « La rédemption messianique/révolutionnaires est une tâche qui nous est attribuée par des générations passés. Il n'y a pas de Messie envoyé du ciel : c'est nous-mêmes qui sommes le messie, chaque génération possède une parcelle du pouvoir messianique qu'elle doit s'efforcer d'exercer. », LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, p. 38-39.

2388 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse II,* p. 433.

La tradition des opprimés ne peut s'exprimer que quand le présent réactualise les instants qui la composent. Ce qui signifie que pour pouvoir continuer à exister elle doit continuer à arrêter le temps à travers des instants. L'affirmation d'une destinée humaine comme réalisation du bonheur humain représente l'idée régulatrice de la visée messianique de l'histoire de Benjamin, et donc est l'idée motrice et efficiente guidant le concept d'histoire. La « parcelle de pouvoir messianique » se donne comme le propre d'un sauvetage historique, pour une histoire qui ne peut exister que comme réactualisation d'elle-même. Cette actualisation n'existe qu'à travers des classes opprimées en lutte, et donc par leur « action »[2389].

C'est l'action qui devient première pour la conscience de l'arrêt que signifie l'affirmation de la tradition des opprimés en tant que *discontinuum*. L'historien matérialiste tente de « flairer »[2390], de sentir, ce qui dans l'actuel se détache comme présent dans l'Autrefois[2391]. Il s'agit dans d'autres termes de sentir ce qui dans l'actuel d'un Maintenant fait à son tour écho à l'actuel dans l'Autrefois. Tout en faisant référence à la manière dont pour Robespierre la « Révolution française » cite « la Rome antique », Benjamin énonce que la « révolution telle que la concevait Marx » est ici conçue comme « un saut dialectique » dans le passé. Ce bond dans le passé correspond à citer ce qu'il y a d'actuel dans la tradition des opprimés, et s'affirme en tant que fait originaire saturée d'à-présent.

Un rendez-vous entre générations

Le « rendez-vous mystérieux entre les générations »[2392] n'existe que dans les moments où l'histoire de la tradition des opprimés peut être énoncée et vécue comme une fête. Ces moments correspondent aux moments de lutte de cette même tradition, raison pour laquelle on peut lire dans les *Passages* :

> Les vivants se découvrent, chaque fois, au midi de l'histoire. Ils sont tenus d'apprêter un repas pour le passé. L'historien est le héraut qui invite les morts au festin.[2393]

Le moment qui correspond « au midi de l'histoire » est celui qui s'inscrit comme moment dans lequel s'exprime la conscience historique des opprimés, moment dans lequel existe une conscience historique de classe. Ces moments sont définis comme ceux où apparaît la « conscience historique révolutionnaire » d'une tradition[2394]. Dans ces moments émane une temporalité de l'arrêt du temps du continuum. L'historien cite l'Autrefois dans le Maintenant, et donc au sein de l'objet historique, est inscrite une temporalité qui va de l'histoire vers le présent, et par laquelle il « invite les morts au festin »[2395]. Dans les moments révolutionnaires, la génération qui en est contemporaine prépare un « repas pour le passé »,

2389 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XV*, p. 440.
2390 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XIV*, p. 439.
2391 *Ibid.*
2392 BENJAMIN Walter, *Écrits français, Sur le concept d'histoire, thèse II,* p. 433.
2393 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 15, 2]*, p. 500.
2394 « Une formule que Baudelaire forge pour caractériser la conscience du temps propre à celui qui est plongé dans l'ivresse du haschisch peut servir à définir une conscience historique révolutionnaire ; il parle d'une nuit où il fut absorbé par les effets du haschisch : « Si longue qu'elle dût me paraître … il me semblait toutefois qu'elle avait duré que quelques secondes, ou même qu'elle n'avait pas pris place dans l'éternité. », <Baudelaire, *Œuvres,* éd. Le Dantec, Paris 1931>, I, p. 298-299 [*Œuvres complètes,* t. I, 424] », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 15, 1]*, p. 500.
2395 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 15, 2]*, p. 500.

c'est-à-dire pour « chaque équipe humaine »[2396] l'ayant précédée. La « parcelle de pouvoir messianique »[2397], actuelle, est alors un instantané qui cite l'actuel qui se trouve dans l'Autrefois. Si comme l'affirme Benjamin « [l]e monde messianique est le monde de l'actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte »[2398], alors citer ce qui dans l'actuel est l'actualité de l'autrefois, ou citer l'histoire dans l'actuel chargé d'à-présent, correspond à matérialiser un instant de ce « monde messianique ». Si « l'histoire universelle »[2399] n'existe en tant qu'« actualité intégrale » qu'à l'état de virtualité, l'écriture de l'histoire devient une entreprise d'actualisation de cette actualité.

c. 2. 2. Apories pour une histoire des opprimés

c. 2. 2. 1. Dialectique à l'arrêt

> (Aporie fondamentale : « L'histoire des opprimés est un discontinuum. » – « La tâche de l'histoire consiste à s'emparer de la tradition des opprimés »).[2400]

À travers l'idée d'une image dialectique apparaît l'idée d'une *dialectique à l'arrêt,* « *Die Dialektik im Stillstande* »[2401]. L'image dialectique, en tant qu'« instant de l'humanité »[2402], et n'étant que la connaissance d'un instant, par le biais d'autres instants, se rapporte à la mémoire involontaire en tant qu'actualité ouverte. Le rapport entre « la tradition » et « l'histoire », « le discontinuum » et « le continuum », fait émerger ce qui constitue, selon Benjamin, une *aporie fondamentale*[2403]. Cette aporie consiste à affirmer une histoire qui se définit comme histoire des opprimés en tant que « discontinuum ». Le problème réside dans le lien entre une « tradition » des opprimés en tant que « discontinuum du passé », et inversement, une « histoire » qui se définit dans tout les cas « comme continuum des événements »[2404]. Benjamin questionne l'idée d'une « continuité » appliquée à « la tradition », et leur rapport est établi en tant qu'« apparence ». Si « la tradition » est définie comme « discontinuum du passé », et que la continuité en elle apparaît comme « la permanence de cette apparence de permanence », alors la continuité de la tradition n'est qu'apparence, ainsi que la persistance ce cette apparence.

L'histoire est définie comme « continuum des événements », alors que l'histoire de la tradition des opprimés est l'histoire d'un *discontinuum*. En d'autres termes, l'histoire apparaît comme l'expression d'une discontinuité, qui est la tradition, via une figure qu'est l'histoire et qui exprime des totalités continues. La formulation est en soi aporétique. La « tâche de l'histoire consiste à s'emparer de la tradition des opprimés »[2405], mais l'histoire des opprimés

2396 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse II*, p. 433
2397 *Ibid.,* p. 433-434.
2398 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), « Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 453.
2399 *Ibid.*
2400 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), « Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, <Problème de la tradition I>*, p. 450.
2401 *Ibid.,* p. 449.
2402 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), « Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse B*, p. 444.
2403 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), « Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, Problème de la tradition I,* p. 450.
2404 « (Aporie fondamentale : « La tradition comme le discontinuum du passé par opposition à l'histoire comme le continuum des événements. » – « Il se pourrait que la continuité de la tradition ne soit elle-même qu'apparence (*Schein*). Mais alors ce qui justement établit la continuité en elle serait la permanence de cette apparence de permanence. »). », *Ibid.,* p. 449-450.
2405 *Ibid.,* p. 450.

est une forme qui ne s'affirme que par intermittences, ou encore sous une forme discontinue. Pour exprimer cette tradition il est nécessaire de construire un concept d'histoire capable de tenir une telle aporie. Il est nécessaire donc de théoriser un objet historique et un concept d'histoire permettant de faire apparaître cette tradition dans sa continuité intermittente, sans pour autant détruire sa forme discontinue. Pourtant, l'histoire s'applique à comprendre la totalité des « événements », alors que la tradition exprime la discontinuité du « passé » comme complétude[2406]. La forme d'un récit de l'histoire impose donc à la tradition, pour être exprimée, une apparence de continuité.

Benjamin définit l'aporie de la continuité et de la discontinuité historique depuis le point de vue de l'action politique. Il considère dans un passage des paralipomènes raturé, que l'idée d'un « continuum » appliquée à l'histoire répond à une perspective historique qui naît de la tradition « des oppresseurs », alors que ce qu'il nomme une « tradition authentique » doit s'exprimer par des représentations qui s'énoncent comme « discontinuum »[2407]. La forme d'une discontinuité permet de s'opposer au « nivellement » que produisent les représentations qui s'expriment par un continuum. Car dans la représentation de la discontinuité, le « nivellement » - ou encore l'uniformisation des faits - disparaît au profit des « escarpements » et « aspérités » qui s'affirment comme le propre d'une tradition qui, par sa forme historique, s'interrompt[2408]. Si le continuum est, du point de vue de la définition de l'expression historique, la perspective des vainqueurs ou encore des oppresseurs, alors elle l'est du fait que la tradition des oppresseurs tend à « recouvrir les moments révolutionnaires du cours de l'histoire ». Au contraire, dans ce passage raturé sur le *Problème de la tradition,* il en est tout autrement pour ce qui se produit à travers le point de vue incarné par les « classes révolutionnaires » en lutte[2409]. Pour celles-ci, la représentation de la temporalité historique, en tant que « conscience de la discontinuité historique » apparaît à travers l'« action »[2410]. La pensée historique ressort comme émanant de l'action, car l'acte fait apparaître tout à la fois, et la conscience historique, et la classe des opprimés. À travers l'« action révolutionnaire » donc s'exprime la conscience de la discontinuité historique d'une classe dominée, et inexistante pour la représentation historique continue de celle qui la domine[2411]. C'est alors par l'« action révolutionnaire d'une classe » que cette même classe définit, selon Benjamin, pour elle-même en tant que tradition de vaincus, « le concept » de son « histoire à venir » et de son « histoire passée ».

2406 *Ibid.,* p. 449.

2407 « Autres remarques à propos de ces apories : « Le continuum de l'histoire est celui des oppresseurs. Tandis que la représentation du continuum aboutit au nivellement, celle du discontinuum est à la base de toute tradition authentique. » – <La conscience de la discontinuité historique est le propre des classes révolutionnaires au moment de leur action. D'un autre côté cependant, il existe le rapport le plus étroit entre l'action révolutionnaire d'une classe et le concept que se forme cette classe (non seulement de l'histoire à venir mais aussi) de l'histoire passée. Ce n'est rien qu'en apparence une contradiction : la Révolution française se reportait, par-delà l'abîme des millénaires, à la République romaine.> », *Ibid.*, p. 450. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2408 « La célébration, ou encore l'apologie, s'efforce de recouvrir les moment révolutionnaires du cours de l'histoire. Elle a à cœur de fabriquer une continuité. Elle n'accorde d'importance qu'aux éléments de l'œuvre qui ont déjà joué un rôle dans l'influence que celle-ci a exercée. Elle néglige les passages où la tradition s'interrompt et donc les escarpements et les aspérités qui, dans l'œuvre, offrent une prise à celui qui veut aller au-delà. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9a, 5]*, p. 491-492.

2409 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), « Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, Problème de la tradition I,* p. 450. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2410 *Ibid.*

2411 *Ibid.*

c. 2. 2. 2. Ressouvenir et idéal du présent

> La phrase : « Pas de gloire pour le vainqueur, pas de pitié pour les vaincus », n'est si saisissante que parce qu'elle exprime bien plus une solidarité avec les frères morts qu'avec ceux qui naîtront après eux.[2412]

Le « ressouvenir »[2413] (*Erinnerung*) est ce qui permet, à l'historien matérialiste, d'établir les faits. Cependant le « prolétariat », selon Benjamin, ne possède « pas de souvenir (*Erinnerung*) » correspondant à « la conscience d'un engagement nouveau »[2414]. Benjamin cherche à affirmer un engagement politique qui repose sur l'idéal d'un ressouvenir qui rend possible d'établir le contenu et la finalité des faits historiques en tant qu'images dialectiques. Ce qui signifie construire des souvenirs comme appartenant à une mémoire de l'humanité, qui est la seule manière d'affirmer une mémoire collective et politique dans laquelle l'individu et la collectivité peuvent coexister.

L'on trouve accolée à cette idée un passage raturé dans lequel Benjamin définit l'idéal de la mémoire de la classe révolutionnaire en tant que « dernière classe asservie », et « comme la classe vengeresse et libératrice », ce qui correspond à une interprétation politique[2415]. Cette interprétation de l'idéal du futur de classe se distingue, par exemple, de celle qui s'applique à la « social-démocratie ». La social-démocratie établi l'horizon temporel interprétatif du futur comme valeur déterminant l'idéal qui guide l'interprétation de la valeur de la « tradition des opprimés ». Cet idéal fait des « travailleurs » des « libérateurs pour les générations à venir », et repousse par là l'intérêt du présent pour toute forme de conscience historique. Ce qui a pour conséquence de dévier l'intérêt et l'importance du passé pour l'établissement des faits historiques. L'analyse social-démocrate du rôle *progressiste* de la classe opprimée frappe ainsi de stérilité toute forme de conscience historique.

Benjamin cherche à construire un idéal régulateur qui permette de lire et traduire la « tradition des opprimés » à travers une définition des « opprimés » comme celui d'une classe « libératrice »[2416]. Benjamin cherche par là, à doter la conception de la tradition d'une dimension liée à l'action et à la politique. Au sein du ressouvenir qui doit pouvoir être analogue à l'établissement de la conscience historique des opprimés, s'affirme une double dimension de l'image du passé, l'une correspondant à sa vérité, entendue comme « image vraie des ancêtres asservis » ; et l'autre correspondant à son idéal entendu comme *souhait*, celui d'une descendance affranchie dans l'avenir, celle « de descendants qui seront libérés ». Ce qui se joue entre ces deux pans de l'image du passé, c'est la question de la conscience du présent pour une classe asservie. La compréhension du présent apparaît ici comme liée à la

---

2412 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Section 3, Problème de la tradition II*, p. 451. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2413 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 2]*, p. 406.

2414 « Dans le prolétariat, il n'y avait pas de correspondance historique avec la conscience d'un engagement nouveau. On ne trouvait pas de souvenir (*Erinnerung*). (On essaya artificiellement de le créer, dans des œuvres telle l'*Histoire de la guerre des paysans* de Zimmermann, entre autres. Mais ce fut sans succès.). », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Section 3, Problème de la tradition II,* p. 450.

2415 « <Il y a une tradition des opprimés, dans laquelle la classe ouvrière apparaît comme dernière classe asservie, comme la classe vengeresse et libératrice. Dès le début, cette conscience a été sacrifiée par la sociale-démocratie. Elle donnait aux travailleurs le rôle de libérateurs pour les générations à venir, et tranchait par là même le nerf de leur force. À cette école, cette classe oubliait tout autant la haine que l'esprit de sacrifice. Car ces deux éléments se nourrissent davantage de l'image vraie des ancêtres jadis asservis que de l'image idéale de descendants qui seront libérés. Dans les débuts de la Révolution russe, une conscience de cela était encore vivante. La phrase : « Pas de gloire pour le vainqueur, pas de pitié pour les vaincus », n'est si saisissante que parce qu'elle exprime bien plus une solidarité avec les frères morts qu'avec ceux qui naîtront après eux. « J'aime la génération des siècles à venir », écrit le jeune Hölderlin. Mais n'est-ce pas là en même temps un aveu de la faiblesse congénitale de la bourgeoisie allemande ?>. », *Ibid.,* p. 450. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2416 *Ibid.*

conscience de la discontinuité, ou du *dicontinuum*, comme forme par laquelle apparaît la tradition des opprimés. Cette discontinuité s'exprime davantage avec la dimension du passé comprise comme incluse dans le sentiment de « solidarité avec les frères morts » et qui permet aussi d'évaluer l'existence de la classe opprimé dans le présent.

Discontinuité et arrêts dans l'histoire

L'idéal d'un discontinuum historique correspond, chez Benjamin, à l'interprétation « d'un matérialisme historique » qui ne repose pas sur « l'idée de progrès »[2417]. Ce qui, à son tour, fait se joindre à l'idée de discontinuité une volonté historique qui s'exprime dans le but d'un sauvetage, en tant qu'« actualisation » du passé. L'éclatement du continuum de l'histoire correspond alors au dessein de faire surgir un objet historique comme une interprétation selon laquelle rien n'apparaît comme nécessaire dans l'histoire de l'humanité, et toute histoire répond à un principe de construction. Le sauvetage s'affirme, ainsi que le dit Palmier, comme ce qui « rend possible l'action qui transforme »[2418], éclairant du même coup la finalité du travail de l'historien et celle de l'établissement de l'objet historique. Ainsi Palmier exprime que, chez Benjamin « [l]'historien matérialiste ne regarde le passé que pour libérer le présent ».

Benjamin cherche donc par la redéfinition de l'objet historique en tant qu'instant historique et citation de la totalité réalisé, et donc comme image dialectique, à réfuter « toute idée de progressivité du devenir » en vue de faire apparaître « toute « évolution » apparente comme un renversement dialectique éminemment et continûment composé »[2419]. Le renversement dialectique par lequel l'objet historique s'applique à transformer le rapport de valeur qui se rapporte au passé s'énonce comme « le réveil qui nous arrache au rêve ». Il s'agit de réinterpréter le présent, « comme l'art de voir le présent » à la façon dont se montre en lui l'« Autrefois »[2420]. Le « ressouvenir » ressort alors comme la façon dont l'historien saisit et réinterprète la teneur de l'apparition de l'Autrefois dans le présent, et en tant que telle comme un souvenir qui appartient à la mémoire de l'humanité rétablie. L'Autrefois se présente à lui une première fois comme appartenant au domaine du rêve, et donc en tant que « ressouvenir du rêve », et s'énonce à partir de l'expérience aliénée qui lui correspond. Ensuite l'Autrefois réapparaît une deuxième fois, réinterprété cette fois-ci en tant que « ressouvenir », pour ressortir à travers des éléments utopiques qui appartiennent au « réveil » : un « [r]efaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve ». Ainsi, l'« Autrefois » se rapporte en tant que « ressouvenir » au « réveil », qui n'est autre que ce même objet mais dialectisé dans la perspective de la catastrophe. Au sein de l'objet historique, l'Autrefois émerge alors dans son lien avec le présent comme « révolution copernicienne, dialectique de la remémoration ». Le ressouvenir devient dans son double rapport, et au souvenir du passé, et aux éléments

2417 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 2, 2]*, p. 477.

2418 « La « critique salvatrice » n'a plus seulement pour but de faire émerger la vérité de l'œuvre, de retrouver son Idée mais de faire éclater le continuum historique pour dégager son objet spécifique. L'instant critique, périlleux où s'effectue l'interprétation, n'est plus seulement celui où l'exégète, sur le bord du temps, regarde ce qui menace de sombrer dans l'oubli. La relation de l'Autrefois et du Maintenant fait de l'interprétation une illumination réciproque du passé et du présent, rend possible l'action qui transforme. L'historien matérialiste ne regarde le passé que pour libérer le présent. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 512.

2419 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, K [Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique], [K 1, 3]*, p. 406.

2420 « La nouvelle méthode dialectique de la science historique se présente comme l'art de voir le présent comme un monde éveillé auquel ce rêve que nous appelons l'Autrefois se rapporte en vérité. Refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve ! Ainsi, ressouvenir et réveil sont très étroitement liés. Le réveil, en effet, est la révolution copernicienne, dialectique de la remémoration. », *Ibid.*

utopiques qui permettent de mesurer le passé, une transformation du rapport au présent. En d'autres termes, le ressouvenir est retraduit au sein de l'objet historique en lien avec le présent et permet à son tour de le réévaluer.

La réévaluation du présent, depuis l'histoire, se formule aussi comme arrêt du temps. Le présent, en tant qu'actuel, s'affirme comme le moment d'écriture de l'histoire et comme le moment d'un « blocage »[2421]. Le matérialisme historique, qui va de l'histoire vers le présent, est une forme d'interprétation de l'actualité, et ne peut que s'affirmer comme image « unique », et donc comme « expérience unique de la rencontre avec ce passé »[2422]. Le contenu de l'objet historique, qui s'effectue comme arrêt du *continuum,* est déterminé par l'action qui fait « éclater le continuum de l'histoire »[2423].

Continuité / discontinuité

Les vagues de la mode se brisent sur la masse compacte des opprimés.[2424]

Mais Benjamin affirme aussi que « la discontinuité est l'idée régulatrice de la tradition des classes dominantes »[2425], c'est-à-dire que ce qui met de l'unité dans les connaissances particulières appartenant à la classe dominante, pour « le dialecticien matérialiste », est la *discontinuité*. Dès lors, ce qui, selon le dialecticien matérialiste, met de l'unité dans les connaissances particulières de la tradition des opprimés est « l'idée régulatrice » de la *continuité*. C'est dire que ce qui pour la tradition des opprimés permet d'unifier les instants par lesquels émerge sa tradition est l'idée d'une continuité. Cependant contradictoirement la discontinuité est la règle qui définit la tradition des opprimés, et celle-ci est alors rapprochée de l'universalité par le biais d'un idéal régulateur qui est ici son contraire, la continuité. Pour comprendre cette contradiction, Benjamin distingue deux vitesses de maturation différentes entre ces deux classes[2426]. Selon ces vitesses les produits culturels inhérents à la « bourgeoisie » tendent à décliner plus rapidement que ceux du « prolétariat ». La pensée de la classe dominante tend à se transformer à la manière dont le fait la « mode »[2427]. Si les « mouvements de la classe dominante, [...], ont quelque chose qui relève de la mode », ce mouvement s'affirme-t-il de la même manière que « la mode sait flairer l'actuel »[2428], comme un « saut du tigre » qui s'effectue dans « l'arène » où elle commande ? Et de quelle manière l'idée régulatrice de celle-ci en tant que discontinuité s'affirme-t-elle ?

2421 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVI*, p. 440.
2422 *Ibid.,* p. 441.
2423 « Les classes révolutionnaires, au moment de l'action, ont conscience de faire éclater le continuum de l'histoire. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XV*, p. 440-441.
2424 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 77, 1]*, p. 380.
2425 « Pour le dialecticien matérialiste, la discontinuité est l'idée régulatrice de la tradition des classes dominantes (et donc, au premier chef, de la classe bourgeoise), la continuité l'idée régulatrice de la tradition des opprimés (donc, au premier chef, du prolétariat). », *Ibid.*
2426 « Le prolétariat vit plus lentement que la classe bourgeoise. Les exemples donnés par ses combattants, les connaissances acquises par ses chefs ne vieillissent pas. Ils vieillissent en tout cas beaucoup plus lentement que les grandes dates et les grandes figures de la bourgeoisie. », *Ibid.*
2427 « À l'inverse, les mouvements de la classe dominante, une fois que celle-ci est parvenue au pouvoir, ont quelque chose qui relève de la mode. Les idéologies des puissants, en particulier, sont par nature plus changeantes que les idées des opprimés. Car elles ne doivent pas seulement, comme les idées des derniers, s'adapter chaque fois à la situation conflictuelle de la société ; elles doivent transfigurer celle-ci pour qu'elle apparaisse comme une situation au fond harmonieuse. Elles doivent adopter des comportements excentriques et versatiles pour cette opération qui relève, au plein sens du terme, de la mode. », *Ibid.*
2428 « 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. Mais ceci à lieu dans une arène où commande la classe dominante. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XIV*, p. 439.

Notons au passage que Benjamin fait ici une distinction entre « idée » et « idéologie ». Les « idéologies » reviennent aux « puissants », aux « classes dominantes », alors que les « idées » sont du ressort des « opprimés »[2429]. Est-ce dire par là que pour que les opprimés ne s'affirment pas à travers les valeurs des dominants, ils doivent toujours, même au pouvoir, continuer à affirmer la forme de leur tradition à la manière d'une discontinuité ? Est-ce à dire que l'affirmation de la pensée du prolétariat ne dois jamais passer à l'état d'idéologie, et se maintenir comme pensée constellaire, procédant par configurations d'idées, et donc par là elle doit, pour s'affirmer, d'évaluer toujours les origines de son héritage culturel ? Ce qui explique la rapidité et la capacité de transformation des « idéologies des puissants » est dû au fait que celles-ci doivent être capables de « transfigurer » la réalité d'un produit social basé sur la barbarie, ainsi qu'aux circonstances d'une « situation conflictuelle de la société ». Les opprimés, pour leur part, doivent aussi réussir à s'adapter à la « situation conflictuelle de la société ». La « classe dominante », quant à elle, doit non seulement pouvoir s'adapter aux conflits, mais doit aussi réussir à dissimuler les origines de sa propre tradition. Car les origines de sa tradition s'affirment comme la réalité barbare que signifie pour elle la classe des opprimés. En vue de cette mascarade la classe dominante invente, tout comme la mode, des « comportements excentriques et versatiles » pour masquer et le conflit social, et la réalité des opprimés. Elle invente donc des parades d'harmonie sociale là où croulent ceux qui n'ont pas de nom.

En vue de dépasser cette mascarade le dialecticien matérialiste doit effectuer un double « sauvetage », celui des « grandes figures de la bourgeoisie », pour réussir à déceler ensuite quelques éléments qui peuvent permettre de mieux effectuer le sauvetage de la tradition des opprimés[2430]. Le dialecticien matérialiste doit alors prendre en considération les transformations liées aux idéologies des puissants, qui tentent de masquer la réalité des opprimés. Ce qui signifie en retour que les parades d'harmonie sociales servent l'historien matérialiste, qui tente de les « arracher » à la tradition des puissants pour les dialectiser en tant que parades permettant de mieux comprendre la tradition des opprimés.

c. 2. 2. 3. Théologie et discontinuité

Blocage messianique comme chance révolutionnaire : reconstitution matérialiste

L'objet historique n'est pas donné d'emblée mais construit, et ainsi que l'affirme Jean-Michel Palmier, il l'est par un important « travail théorique »[2431]. La fonction de l'objet historique, par rapport à la dynamique des images dialectiques, s'énonce comme un instant qui concrétise l'existence de la tradition des opprimés. L'image en tant que monade de l'histoire des opprimés permet de faire voir, par intermittences, la réalité d'une tradition qui réalise sa continuité à travers des discontinuités. Dans un passage raturé des paralipomènes Benjamin tente de bâtir la conception d'une « histoire universelle » dont le principe

2429 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, J [Baudelaire], [J 77, 1]*, p. 380.

2430 « Effectuer le « sauvetage » des grandes figures de la bourgeoisie consiste d'abord à comprendre cette partie tout à fait caduque de leur action puis à en arracher, à en citer ce qui restait caché discrètement en dessous, parce que cela ne servait que très peu les desseins des puissants. Confronter Baudelaire à Blanqui signifie ôter le boisseau qui est mis sur sa lumière. », *ibid.*

2431 « Sa naissance est inséparable du travail théorique pour l'arracher au forceps, au continuum historique. Ce n'est qu'en le brisant – en le dynamitant – qu'on parvient à la faire surgir comme de sa gangue. Configuration spatiale, elle est inséparable d'un certain rapport au temps. En elle le passé et le présent interfèrent, non pas dans une simple superposition mais dans une tension extrême. C'est lorsque le présent pénètre par effraction – Benjamin parle de « dynamitage », d'« empoignement ferme » – dans cette constellation saturée de tensions que se produit ce choc qui permet la cristallisation de pensées sous forme de monade. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 467-468.

constitutif « permet de la représenter en parties »[2432]. C'est donc le principe constitutif « monadologique » qui permet de comprendre et de dépasser l'idée aporétique d'une présentation de l'histoire de la tradition des opprimés.

L'« image dialectique », dit Benjamin est « identique à l'objet historique »[2433]. Dans la thèse XVII, Benjamin affirme que l'« historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade »[2434]. L'image dialectique doit alors fonctionner comme une monade par rapport à l'histoire comme totalité, mais elle est tout autant ce qui émane d'elle, et ce qui y fait référence. Benjamin évoque une capacité de reconnaissance, par l'historien, de ce qui correspond au « signe d'un blocage messianique des événements ». Cette forme reconnue évoque le « signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé ». Il s'agit alors de saisir ce qui, à travers les objets historiques, s'affirme déjà comme un arrêt du continuum du passé, et qui, en tant que tel, représente pour l'historien matérialiste une « chance révolutionnaire » comme permettant d'énoncer la tradition des opprimés. C'est donc à partir de ce qui s'affirme déjà dans le passé comme tradition des opprimés qu'il actualise celle-ci dans le présent. La reconstitution matérialiste de l'histoire des opprimés semble partir du présupposé d'une structure monadologique de chaque instant, comme exprimant l'histoire de cette tradition dans sa totalité. Ces instants en tant que monades font ressortir un contenu historique, qui, à travers une forme de circularité, peut depuis les détails de l'instant présenter le cours entier de l'histoire et inversement.

> Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire.[2435]

La reconstitution matérialiste tente de « recueillir » et « conserver » à travers chacun de ses objets ce qui doit constituer leur spécificité historique. De la même façon qu'une époque ou un instant est arraché au continuum de l'histoire, il tente de trouver « *dans* l'époque le cours entier de l'histoire ». Ce chemin s'effectue par approches successives, comme une forme d'analyse matérialiste, qui va de l'histoire au document, et d'une synthèse qui ensuite fait retour du document à l'histoire. Ses étapes vont alors du détail de l'histoire à l'époque, de l'époque à une vie dans l'époque, d'une vie dans l'époque à l'œuvre d'une vie dans l'époque, et l'œuvre d'une vie dans l'époque à un ouvrage particulier. Pour ensuite faire le chemin inverse, comme synthèse de ce parcours. Ce chemin de reconstitution matérialiste tente de voir à l'œuvre ce qui « *dans* » un ouvrage particulier se rattache à l'œuvre d'une vie, relation d'éléments qui reflète l'époque, et qui à son tour reflète l'histoire tout entière. De l'histoire vers l'objet, de l'objet vers l'histoire, de l'analyse historique à sa synthèse comme objet, de sa synthèse en tant qu'objet à l'histoire.

Cette analyse repose en premier lieu sur une « armature théorique » préalable à la reconstitution matérialiste, et qui la rend possible[2436]. C'est à travers cette armature que les

2432 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelles thèses H*, p. 446. Passage entre <> biffé ou raturé par Benjamin.

2433 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10a, 3]*, p. 494.

2434 « L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII*, p. 441.

2435 *Ibid.*, p. 441-442

2436 « L'historicisme trouve son aboutissement légitime dans l'histoire universelle. Par sa méthode, l'historiographie matérialiste se distingue de ce type d'histoire plus nettement peut-être que de tout autre. L'histoire universelle n'a pas

objets peuvent être approchées par l'historien matérialiste. L'historisme s'applique à étudier « l'histoire universelle » qui elle n'a pas d'emblée une « armature théorique ». L'historisme, de par le type d'histoire auquel il s'applique, fonctionne à partir d'un principe constitutif qui fonctionne par « addition ». Ainsi, dans le passage biffé des *Nouvelles thèses H*, Benjamin affirme que l'historiographe matérialise, au contraire, fait reposer l'analyse sur un « principe monadologique » préalable[2437]. L'historiographe matérialiste immobilise les faits pour faire apparaître en eux le temps historique qui les constitue. Il ne s'agit pas « de remplir le vide de ce récipient qui est constitué par le temps homogène »[2438], mais de faire consister une temporalité historique discontinue qui par ces fragments reflète de manière intermittente le temps historique.

Le « principe constructif » à partir duquel sont élaborés et l'objet historique et le récit de l'histoire au sein de la théorie matérialiste répond donc à un principe « monadologique »[2439]. Pour l'historisme matérialiste le temps n'est pas d'emblée un « récipient » ou un réservoir de « temps homogène »[2440]. Donc, comme le « matérialisme historique » répond à « un principe de construction », il semble nécessaire à l'historiographie matérialiste, en vue de l'objectivité historique, d'inclure pour l'édification de la théorie de l'histoire, la forme même de la pensée au sein de l'objet construit[2441]. La construction de l'objet historique, en tant qu'interprétation, est le produit d'une pensée qui est, non pas seulement comprise à travers son propre « mouvement », mais ce mouvement est aussi celui d'un arrêt. La pensée comme forme de pesée des objets historiques, est tout autant un « mouvement d'idées » que leur « blocage »[2442]. Le principe constructif de l'histoire matérialiste est un principe qui correspond au mouvement de la pensée. Le « principe constitutif » de l'histoire matérialiste donne donc lieu à une représentation de l'histoire à travers des « parties » ou des morceaux brisés de celle-ci[2443].

> Lorsque la pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions, elle communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade.[2444]

Pour Benjamin la temporalité même de la pensée est retranscrite dans l'objet historique. La « monade » d'histoire se montre lorsque la « pensée s'immobilise soudain dans une constellation saturée de tensions ». Il s'agit ici du principe constructif qui se manifeste déjà en partie dans la préface épistémologique, comme une forme constellaire du penser. Le mouvement des pensées est unifié par quelque chose qui agence les pensées entre elles. Ce n'est que quand la pensée est en présence, et « dans » cette constellation d'idées, qu'elle « communique à cette dernière un choc qui la cristallise en monade ». À partir du mouvement des idées, des détours de la pensée, le mouvement ou le chemin qu'est le penser

d'armature théorique. Elle procède par addition : elle mobilise la masse des faits pour remplir le temps homogène et vide. », *Ibid.,* p. 441.

2437 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Section 2, Nouvelle thèse H,* p. 446. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2438 « L'histoire universelle manque d'armature théorique. Elle procède par voie d'addition. En mobilisant la foule innombrable des choses qui se sont passées, elle tâche de remplir le vide de ce récipient qui est constitué par le temps homogène. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII*, p. 441.

2439 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire, Section 2, Nouvelle thèse H,* p. 446. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2440 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII*, p. 441.

2441 « Tout autre le matérialisme historique. Il dispose, lui, d'un principe de construction. L'acte de penser ne se fonde pas seulement sur le mouvement des pensées mais aussi sur leur bloquage (*sic)*. », *Ibid.*

2442 « L'historiographie matérialiste, au contraire, est fondée sur un principe constructif. La pensée n'est pas seulement faite du mouvement des idées, mais aussi de leur blocage. », BENJAMIN Walter*, Œuvres III*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII*, p. 441.

2443 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire, Section 2, Nouvelle thèse H,* p. 446. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2444 BENJAMIN Walter*, Œuvres III*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII,* Paris, Gallimard, 1991, p. 441.

se retrouve face à un agencement d'idées, la pensée regarde en arrière le chemin parcouru, qu'est l'analyse. Cet agencement est le mouvement du penser, mais il devient aussi contemplation d'un agencement parcouru d'idées. La pensée évalue cet agencement, en lui communiquant « un choc ». Ce « choc » peut être pensé comme une sorte d'instantané pris sur l'agencement, un arrêt sur image, un arrêt sur la constellation qui est faite de forces en tensions. Benjamin suggère, en vue de comprendre cet arrêt sur image, de supposer « soudainement bloqué le mouvement de la pensée »[2445]. À ce moment « il se produira dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur ». La « constellation » est ici rapprochée de l'« image », et est transformée par le choc, et le choc correspond alors au principe même de construction historique.

L'arrangement des forces qui composent l'image qu'est la constellation, est aussi structuré par un principe de construction qui est une monadologie. Le principe constitutif de l'historiographie matérialiste est celui de penser le tout, l'histoire, à l'image de ses parties, et, ses parties, les instants historiques, en tant que reflets de la totalité à laquelle elles se rapportent, des monades. Cette constellation arrêtée par la pensée est comprise comme reflétant l'image d'une totalité, qui est celle de l'histoire. À travers le « choc » la constellation subit un arrêt, qui, par la pensée, la transforme et l'oblige à s'organiser et à se configurer « en monade en son intérieur »[2446]. L'instant semble être parcouru par la pensée, évalué par la dialectique entre l'Autrefois et le Maintenant, et constitué en un maintenant de la connaissabilité dans l'actuel. Mais à ce stade de l'analyse l'instant n'est-il déjà pensé et interprété hors continuité et dans la discontinuité ?

L'instant apparaît déjà, semble-t-il, comme une constellation saturée de tensions, il n'est interprété comme instant historique qu'au moment de l'arrêt dialectique. Cette interprétation consiste à contempler dans cette « constellation surchargée de tensions » ce qui constitue déjà un premier arrêt dans celle-ci. Si l'instant est compris dans l'actuel en étant déjà en rupture avec la continuité, l'instant n'a un sens historique, que si l'histoire est elle-même faite de césures à l'image de cet instant. Cet arrêt qui est constitué par la soustraction de cette constellation qu'est l'instant, à une quelconque temporalité de la continuité, détermine à son tour la validité du principe constitutif premier de l'histoire. Mais encore pour se constituer en un champ de forces n'est-il pas déjà soustrait à la continuité ? Par cet arrêt, l'instant devient un reflet de l'histoire, et donc un instant historique. Le principe constitutif de l'instant historique, en tant que principe monadologique, offre en retour à l'histoire la forme d'une monadologie.

> L'historien matérialiste ne s'approche d'une quelconque réalité historique qu'à condition qu'elle se présente à lui sous l'espèce de la monade. Cette structure se présente à lui comme signe d'un blocage messianique des choses révolues ; autrement dit comme une situation révolutionnaire dans la lutte pour la libération du passé opprimé.[2447]

La pensée selon Benjamin tend à chaque arrêt à faire retour sur elle-même, en tant que totalité. Quand elle réussit à former une constellation d'éléments, une mosaïque, elle dessine une image et l'histoire se construit elle aussi en partie à travers des images qui

2445 « Supposons soudainement bloqué le mouvement de la pensée – il se produira alors dans une constellation surchargée de tensions une sorte de choc en retour ; une secousse qui vaudra à l'image, à la constellation qui la subira, de s'organiser à l'improviste, de se constituer en monade en son intérieur. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII*, p. 441-442.
2446 *Ibid.,* p. 442.
2447 *Ibid.*

s'articulent par des idées. Le principe constitutif de l'histoire matérialiste comme ce qui permet de représenter l'histoire à travers des instants, dans d'autres termes comme une monadologie historique, est décrit, par Benjamin, comme « signe d'un blocage messianique des choses révolues ». Le principe de constitution du matérialisme historique est un principe politique qui met l'histoire des peuples au service de la mémoire des peuples, car, pour Benjamin, c'est « [à] la mémoire des sans-noms [qu']est dédiée la construction historique »[2448]. La finalité du matérialisme historique est celle de fournir un appareil théorique qui réussisse à fournir une image, et une « présentation vraiment concrète » de la tradition des opprimés[2449]. L'histoire dans sa totalité doit tendre à construire, et à faire émerger, ces images, qui composent, et permettent de composer, une tradition qui cherche à s'accomplir en tant qu'« humanité restituée et sauve »[2450]. Au sein de la monade historique, et donc de l'instant historique, doit apparaître l'idéal utopique du matérialisme historique, ce qui signifie que dans l'instant sauvé doit se manifester la volonté d'une humanité cherchant à se constituer comme telle. Le principe constitutif de l'histoire commande l'organisation internes des forces qui composent l'image, car ces forces reflètent, soit la négation de la classe des opprimés, soit leur accomplissement en tant que classe en lutte pour sa restitution. Cette restitution dépend de l'actualisation et du sauvetage de sa tradition. Le souvenir retrouvé de la tradition, comme forme messianique, suppose l'entièreté de la tradition comme retrouvée dans chaque instant historique.

Pour Benjamin le caractère messianique de la citation des instants historiques évoque la forme du souvenir retrouvé[2451]. Ceci évoque la forme d'une mémoire entièrement restituée et donnant sens à une lutte qui s'effectue à chaque instant au présent. Le principe constitutif du matérialisme historique, en tant que principe politique, correspond à la recherche d'une affirmation de ce qui dans ce qui construit la tradition des opprimés émerge comme « situation révolutionnaire dans la lutte pour la libération du passé opprimé »[2452]. L'historien cherche à actualiser et sauver ce qui dans chaque instant historique de la tradition des opprimés peut se manifester comme permettant de saisir en elle « un blocage messianique »[2453]. Saisir ce qui constitue « un blocage messianique des événements » revient à faire apparaître la volonté de restitution de la tradition dans chaque instant historique, et dans chaque instant historique pouvoir accomplir et faire apparaître la totalité de la tradition. Créer et construire les possibilités révolutionnaires en tant que « combat pour le passé opprimé », signifie créer et construire les possibilités révolutionnaires de l'actuel, et donc pour le présent, au nom de ce qui dans le passé s'est aussi accompli comme un blocage messianique. Le blocage messianique s'affirme comme une volonté utopique qui cherche à accomplir le destin d'une humanité restituée à chaque instant composant sa tradition.

2448 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Section 4,* p. 455.
2449 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*ème *siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [I°, 6]*, p. 844.
2450 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse III*, p. 434.
2451 « C'est un rabbin à qui l'on demande pourquoi les Juifs, le vendredi soir, préparent un repas rituel. Il raconte alors l'histoire d'une princesse exilée loin des siens et qui se languit parmi un peuple dont la langue lui est inconnue. Un jour, cette princesse reçoit une lettre qui lui apprend que son fiancé ne l'a pas oubliée, qu'il est en route pour la rejoindre. Le fiancé, dit le rabbin, est le Messie, la princesse est l'âme humaine, le village où elle est exilée est le corps ; parce qu'elle n'a pas d'autre moyen de lui communiquer sa joie, l'âme prépare un festin pour le corps. /Il suffit de déplacer légèrement l'accent dans cette histoire talmudique, et nous nous retrouvons au cœur de l'univers kafkaïen. L'homme d'aujourd'hui vit dans un corps comme K. dans le village au pied du Château : il est un étranger, un exilé, qui ne sait rien des lois qui unissent ce corps à des ordres supérieurs et plus vastes. », BENJAMIN Walter, *Œuvres II, La muraille de Chine (1931)*, p. 290.
2452 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII*, p. 442.
2453 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVII*, p. 441.

c. 3. Monades de l'histoire des peuples

> L'historien matérialiste, en se saisissant de cette chance, va faire éclater la continuité historique pour en dégager une époque donnée ; il ira faire éclater pareillement la continuité d'une époque pour en dégager une vie individuelle ; enfin il ira faire éclater cette vie individuelle pour en dégager un fait ou une œuvre donnée.[2454]

Il s'agit, pour l'historien matérialiste, de saisir ce qui se présente comme un témoignage historique, pour l'élever jusqu'à l'image de l'époque et à celle de l'histoire. Palmier dit que l'image dialectique fonctionne de manière monadologique de par sa structure interne qui s'affirme comme une forme de « découpage particulier »[2455]. Il faut comprendre les différentes tensions qui se détachent au sein de l'image comme permettant sa fonction monadologique. La tension temporelle et dialectique, comme lien entre le maintenant et l'autrefois, et la tension sémantique, comme « perdition du sens et son sauvetage », font ressortir les « deux visages (réification et utopie) » de l'image dialectique en tant que monade.

Benjamin affirme dans un passage raturé que l'historien part du « principe constitutif »[2456] de l'histoire matérialiste pour « éclater la continuité historique »[2457], ce qui lui permet saisir des époques, des vies individuelles, des faits. Il applique successivement ce principe à chaque objet qu'il analyse, et aux parties qui progressivement se dégagent par leur étude[2458]. L'historien commence par saisir, dans l'histoire, « une époque donnée », à l'intérieur de laquelle il distingue « une vie individuelle »[2459]. À partir de cette vie individuelle il saisit « un fait ou une œuvre donné ». L'historien s'exerce à appliquer la définition de l'histoire comme correspondant à une forme qui n'est pas donnée d'emblée, mais doit être construite. Pour ce faire il doit analyser, pour commencer, la continuité de l'histoire elle-même et la défaire. Ce qui lui permet de saisir une époque séparément de la totalité historique, mais cette dernière en tant que totalité, présente aussi une forme continue du temps. Donc l'historien doit analyser la « continuité d'une époque » et la diviser, en arrêtant en elle sa continuité pour « dégager » en elle et distinguer « une vie individuelle ». De la même manière l'historien répète son analyse, et de cette vie il fait se détacher « un fait ». À partir de l'éclatement ou l'atomisation du temps de la « continuité historique », entendue comme une analyse critique de ce qui constitue le « cours homogène de l'histoire », il applique « le principe constructif »[2460] au morcellement. La monadologie benjaminienne, en tant qu'« armature théorique »[2461] de l'histoire matérialiste, part d'une destruction de la continuité, à travers son *principe constitutif*, pour ensuite assembler des éléments à partir du principe monadologique, appliqué cette fois-ci comme *principe constructif*. Il s'agit de deux faces du même principe qui sert à constituer une temporalité discontinue.

2454 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII,* p. 442.

2455 « Ce n'est pas par sa fermeture mais bien plutôt par son découpage rigoureux que l'image dialectique s'apparente à la monade. Arc tendu entre le passé et le maintenant, la perdition du sens et son sauvetage, l'image dialectique, surtout au niveau de *L'Exposé* de 1935, présente deux visages : le premier inséparable de la réification, des rêves liés au culte de la marchandise, le second porteur d'une dimension utopique. », PALMIER Jean-Michel, *Walter Benjamin Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, p. 468.

2456 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Nouvelle thèse H,* p. 446. Passage raturé ou biffé par Benjamin.

2457 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII*, p. 442.

2458 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 3, 4]*, p. 480.

2459 *Ibid.*

2460 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVII*, p. 441.

2461 *Ibid.*

Après l'analyse qui amène l'historien jusqu'au plus petits éléments, des plus singuliers fragments il saisit la manière dont ils reflètent en eux le « cours entier de l'histoire »[2462], à la manière d'une citation qui fait référence au temps. L'historien à travers les éléments, les fragments d'histoire qu'il saisit, tente de « recueillir » et « conserver » en eux la manière dont ils se rapportent à l'histoire et restituent celle des opprimés[2463]. Dans le fait particulier ou « *dans* l'ouvrage particulier » il saisit en retour « l'œuvre d'une vie », dans celle-ci « l'époque », et « *dans* l'époque le cours entier de l'histoire »[2464]. L'historien cherche par là à « faire voir comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres »[2465]. De quelle manière la vie de cette personne peut refléter l'entièreté d'une époque, et « comment dans une époque tient l'ensemble de l'histoire humaine ». L'historien part de l'universalité du principe constitutif, lui permettant d'analyser jusqu'aux plus petites singularités du particulier, pour à partir de l'unique retourner jusqu'à la généralité de l'histoire par l'universalité du principe constructif pour fabriquer un instant historique.

c. 3. 1. De l'à-présent comme temps historique

> Les fruits nourrissants de l'arbre de la connaissance sont donc ceux qui portent enfermé dans leur pulpe, telle une semence précieuse mais dépourvue de goût, le Temps historique.[2466]

À partir du prisme monadologique, le « modèle du temps messianique » s'affirme au sein de l'objet historique via « l'à-présent » comme un « raccourci [de] l'histoire de toute l'humanité »[2467]. Il s'agit d'analyser chaque instant de l'histoire à travers le prisme de la totalité comme mesure, et inversement, de mesurer la totalité dans ses parties, de la même manière que chaque époque se mesure à la totalité de l'histoire, et que chaque œuvre d'une vie se mesure à la totalité d'une époque. Ce qui fait apparaître dans chaque ouvrage particulier la mesure de la totalité de l'œuvre d'une vie : chaque parcelle de totalité permet de comprendre ses parties. Les époques, l'histoire, l'œuvre d'une vie, un ouvrage particulier : chaque totalité mesure ses parties, et en retour chaque partie rend possible de mesurer sa totalité correspondante. Elles permettent d'appréhender l'histoire dans un de ses instants, et *dans* l'instant lire l'histoire. Via ce prisme, le monde messianique est décrit non pas en tant qu'« histoire écrite », mais comme un acte commémoratif et comme sauvetage de la mémoire des opprimés en vue de leur rédemption.

La « prose » qui se lie à ce « monde messianique » fait appel à la forme d'une tradition qui s'apparente à celle que produit et reproduit le récit du narrateur dans l'essai sur Leskov[2468]. Dans cet essai l'expérience traditionnelle s'énonce, à travers le récit, comme une restitution de l'expérience reliant l'expérience collective et expérience individuelle. Le récit du narrateur est la somme de toutes les répétitions du conte, ainsi que la somme de toutes les interprétations de celui-ci à travers l'écoute, il se transforme continuellement à chaque énonciation et à chaque réception. Benjamin reprend donc la structure mouvante et intégrale

2462 *Ibid.* p. 442.
2463 *Ibid.,* p. 441.
2464 *Ibid.* p. 442.
2465 « Il réussira ainsi à faire voir comment la vie entière d'un individu tient dans une de ses œuvres, un de ses faits ; comment dans cette vie tient une époque entière ; et comment dans une époque tient l'ensemble de l'histoire humaine. », BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse XVII*, p. 442.
2466 *Ibid.*
2467 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVIII*, p. 442.
2468 « Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Le conteur, Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov,* p. 120-121.

du récit du conteur, pour concevoir en tant que « prose intégrale »[2469] la forme messianique de l'histoire universelle. Benjamin parle aussi de « prose libérée »[2470] pour caractériser cette forme d'expression. La forme que prend le récit du conteur correspond au « spectre de la prose de l'histoire » qui se lie à celui du chroniqueur[2471]. L'universel historique en tant que tel s'exprime comme contenu dans l'idée de « prose » qui est analogue à la forme *intégrale* et efficiente de « l'idée messianique de l'histoire universelle ».

Cette actualité ouverte qu'est l'histoire est liée à un monde messianique, l'actualité qu'est la mémoire existe comme une forme de virtualité, qui en tant que mémoire involontaire de l'humanité, attend de pouvoir être actualisée par des fait, qui affirment, chacun, l'intégralité de la mémoire de la tradition des opprimés. Cette forme d'existence des instants historiques, qui s'apparente à celle des souvenirs au sein de la mémoire involontaire chez Proust, est ici affirmée et exprimée à partir de morceaux qui représentent l'objet historique et renvoient à une totalité virtuelle entendue comme complétude et comme construction, et qui correspondent à la dynamique de l'image dialectique. Le souvenir qui actualise et sauve la mémoire de l'humanité restituée, ou bien l'instant historique qui actualise et montre l'intégralité de l'histoire des opprimés, est compris à partir de la signification du messie dont la fonction est de sauver le message de la mémoire de l'humanité. Dans l'appendice B des *Thèses* la conception du temps historique ressort comme la clé qui permet de retrouver le souvenir qui rend possible une restitution de la mémoire de l'humanité[2472].

Le temps historique se formule alors comme ce qui fait se manifester une proximité historique et un Maintenant de la connaissabilité, et tout deux dépendent d'une compréhension de la perception entendue comme « fonction du temps »[2473]. L'expérience est définie, par Benjamin, dans sa formulation historique comme « commémoration »[2474]. Il ne s'agit pas de « sonder l'avenir » mais d'interroger, au sein même de la conception du temps, la part qui devient structurante pour la pensée, de la même manière qu'il s'agit de saisir l'importance de la conception du temps et de sa définition et redéfinition, pour réussir à transformer le récit de l'histoire en une écriture de l'histoire. Pour Benjamin, dans la commémoration, le temps historique est vécu, en tant que temps commémoratif, comme un souvenir partagé dans lequel peuvent communiquer deux plans qui d'habitude restent séparés, l'individuel et le collectif, mais aussi l'actuel et l'autrefois. Il s'agit à travers le temps commémoratif d'éprouver collectivement et individuellement les souhaits liées à un passé réalisé ou pas encore, souhaits qui sont moteurs pour une tradition qui cherche à s'affirmer comme humanité rétablie. Le temps commémoratif est alors une « porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer ». Le temps commémoratif, comme souvenir collectif et partagé, est ce qui fonde la tradition des peuples qui cherchent à retrouver leur mémoire.

2469 BENJAMIN Walter, *Écrits français, Sur le concept d'histoire, Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 453.

2470 BENJAMIN Walter, *Écrits français, Sur le concept d'histoire, Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse K,* p. 447.

2471 *Ibid.*

2472 « Les devins qui interrogeaient le temps pour savoir ce qu'il recélait en son sein ne le percevaient certainement pas comme un temps homogène et vide. Celui qui considère cet exemple se fera peut-être une idée de la manière dont le temps passé était perçu dans la commémoration : précisément de cette manière. 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. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Appendice B*, p. 443.

2473 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [F°, 34]*, p. 838.

2474 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, appendice B*, p. 443.

L'« armature théorique »[2475] du concept d'histoire matérialiste s'exprime comme une structure qui permet d'ouvrir une brèche qui lie tout autant l'autrefois et le maintenant, que la totalité, comme accomplissement de l'histoire, et l'instant comme son expression. De la même manière s'affirment au sein de l'image, en tant que forces qualitativement différentes, la catastrophe et le salut, l'oubli et la rédemption, la mémoire et la remémoration, l'imaginaire et l'expérience, l'achèvement et l'inachèvement. L'armature théorique fonctionne comme un « structure monadologique »[2476]. L'image dialectique s'exprime alors par le choc qui arrête le mouvement de la pensée, de l'histoire, et du temps ; et donc à partir d'une « confrontation historique qui forme l'intérieur (et, pour ainsi dire, les entrailles) de l'objet historique ». L'image dialectique est ce qui permet de lier le concept d'histoire, et au particulier et à l'universalité du principe de sa construction. Si l'on se réfère à la *préface épistémo-critique* dans laquelle l'image est ce qui rend possible la synthèse, la réunion, de l'analyse qu'est le concept, alors l'image qui s'applique à la forme historique, l'Idée-image, fait naître dans l'instant ce qui le lie au concept, ainsi que ce qui lie par le concept, cet instant à l'histoire. Le rapport unificateur de l'idée permet de comprendre la manière dont au sein de l'objet historique, dans ses entrailles, l'on retrouve, du fait d'une structure monadologique choisie, « toutes les forces et tous les intérêts historiques à une échelle réduite ».

L'à-présent et le modèle du temps messianique

L'« à-présent » s'affirme « comme un modèle du temps messianique »[2477] qui présente cette réduction ou ce raccourci d'« intérêts historiques »[2478]. Pour Benjamin ce modèle qu'est là-présent « résume en un formidable raccourcit l'histoire de toute l'humanité »[2479]. L'à-présent « coïncide exactement avec la figure que constitue dans l'univers l'histoire de l'humanité ». Le modèle du temps messianique est tout autant forme monadologique que recherche au sein de l'instant historique d'un « blocage messianique »[2480]. Mesurer l'instant à un à-présent, signifie mesurer une partie à un raccourci qui montre « à une échelle réduite »[2481] ce qui dans l'instant se donne comme « situation révolutionnaire dans la lutte pour la libération du passé opprimé »[2482]. Ce qui signifie que faire émerger le temps historique n'est possible qu'à partir de l'affirmation que celui-ci n'est pas donné, mais doit être construit en vue de faire surgir ses potentialités émancipatrices. Le temps historique est alors construction et énonciation de potentialités émancipatrices, projet et réalisation de souhaits collectifs. Le temps historique s'énonce comme actualisation de potentialités émancipatrices, comme restitution de l'idée d'humanité et de sa mémoire. Le temps historique est alors et surtout mémoire humaine.

2475 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse XVII*, p. 441.

2476 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10, 3]*, p. 493.

2477 « Les misérables cinquante millénaires de l'*homo sapiens*, écrit un biologiste moderne, représentent relativement à l'histoire de la vie organique sur terre, quelque chose comme deux secondes à la fin d'une journée de vingt-quatre heures. À cette échelle, toute l'histoire de l'humanité civilisée remplirait un cinquième de la dernière seconde de la dernière heure, » L'à-présent qui, comme un modèle du temps messianique, résume en un formidable raccourcit l'histoire de toute l'humanité, coïncide exactement avec la figure que constitue dans l'univers l'histoire de l'humanité. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVIII*, p. 442.

2478 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10, 3]*, p. 493.

2479 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVIII*, p. 442.

2480 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVII*, p. 441-442.

2481 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 10, 3]*, p. 493.

2482 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII*, p. 442.

L'histoire de l'humanité, depuis la perspective de l'à-présent, permet, par exemple, de résumer et de comparer celle-ci avec la durée de « l'histoire de la vie organique » sur terre[2483]. Une journée de vingt-quatre heure peut représenter la durée d'existence de « l'*homo sapiens* » vis-à-vis de celle de « la vie organique sur terre »[2484]. Dans celle-ci seulement un « cinquième de la dernière seconde de la dernière heure » de deux heures, sont occupées par « l'humanité civilisée »[2485]. On passe de « cinquante millénaires » à moins d'une fraction de seconde. L'à-présent résume, ou réduit, le temps de l'existence humaine, à des échelles qui permettent de penser l'existence d'une expression de la vie humaine avec toute son histoire dans l'actuel. L'à-présent en présentant un modèle réduit des temps historiques, avec l'exemple des équivalences horaires, permet de situer l'existence humaine civilisée, et de comprendre sa grandeur ou sa petitesse.

Pour Benjamin à travers ce modèle réduit d'une existence historique l'histoire peut alors être pensée depuis les confins de l'apparition de l'homo sapiens jusqu'à l'actualité de l'histoire de l'humanité civilisée. Il s'agit de construire en tant que temps historique une forme d'interprétation qui propose une valeur capable de mesurer l'existence des sociétés humaines, créer des perspectives. Le temps historique s'affirme comme celui d'une totalité virtuelle à actualiser, il est fait d'instants brisés, qui par un effort de construction peuvent partiellement actualiser et faire apparaître par intermittences l'histoire. Le temps historique qui s'affirme comme mémoire de l'humanité restituée, est mémoire qui, actualisée à rebours l'est toujours plus profondément et de manière plus précise. Cette mémoire se forme comme un acte de construction ainsi que comme un effort d'évaluation de ce que signifie à chaque instant une perspective historique. La construction même de cette mémoire semble être comprise comme un acte de rédemption de l'intégralité de ses expressions.

Pour Benjamin, l'à-présent en tant que modèle messianique du temps est la forme du temps historique[2486]. La structure du temps historique est un temps commémoratif qui s'apparente donc à la structure d'une mémoire involontaire collective, et qui se définie comme ensemble de forces, de valeurs, et d'intérêts structurant la cadence du temps. De la même manière que cela se présente au sein de la remémoration baudelairienne, les éléments qui rendent possible la remémoration, et qui permettent la mesure du temps sont d'ordre cultuel et se réfèrent à des données de la préhistoire. Pour l'historien matérialiste les entrailles du temps historique sont constituées par des données qui, étant de l'ordre de la remémoration, reposent sur une forme messianique traduite comme parcelle messianique en notre pouvoir. Pour l'historiographie matérialiste, et à différence de l'« historisme », l'histoire est une construction et donc une interprétation. Le temps historique n'existe pas comme une nécessité factuelle, mais comme une forme virtuelle qu'il faut actualiser.

L'historisme « se contente » pour délimiter le temps historique « d'établir un lien causal » dans ce qui constitue le récit historique. Mais les faits ne deviennent pas, pour Benjamin, historiques en étant revêtus d'une simple « qualité de cause », cela revient à réintroduire une dimension temporelle continue initiale non évaluée. Pour Benjamin la temporalité historique d'un fait n'advient en tant que telle que « à titre posthume ». C'est dire que la temporalité historique advient avec une évaluation de ce qui, dans l'actuel, n'est plus ou est différent.

2483 *Ibid*., p. 443.
2484 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVIII*, p. 442.
2485 *Ibid.*
2486 « L'historisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité de fait ne devient, par sa simple qualité de cause, un fait historique. Elle devient telle, à titre posthume, sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires. L'historien qui part de là cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, *Sur le concept d'histoire (1940), Appendice A*, p. 442-443.

Cependant la temporalité historique est avant tout une interprétation qui commence au présent. Benjamin dit qu'un fait peut être considéré comme une réalité historique « sous l'action d'événements qui peuvent être séparés d'elle par des millénaires ».

Les faits sont donc confrontés avec d'autres, ces *faits historiques* sont mis en perspective par l'intermédiaire d'une mesure *historique* du temps. À travers le principe constitutif de la discontinuité et la forme monadologique, les liens entre faits ne sont plus établis de manière causale ni dans une continuité, et l'historien « cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet ».

> Il saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept de présent comme « à-présent », dans lequel se sont fichés des éclats du temps messianique.[2487]

Non seulement l'histoire est saisie depuis le présent, mais le présent lui aussi se transforme. C'est à partir d'un présent entendu lui aussi à travers une mesure historique du temps, comme évaluation d'ensembles de valeurs, qu'est réinterprété le présent. Le présent depuis le point de vue historique devient « à-présent » (*Jetztzeit*), la temporalité du maintenant.

c. 3. 2. Temps historique et connaissance

Le « Temps historique »[2488] redéfinit en somme tout le domaine de la « connaissance historique »[2489] ou encore de « l'arbre de la connaissance »[2490]. Car ce qui auparavant était compris en tant que catégorie *a priori* structurant l'ensemble de l'expérience et de la connaissance, devient, selon Benjamin, une forme à laquelle l'homme participe définit et crée, transformant l'ensemble de sa connaissance historique. L'homme dans cette perspective apparaît comme un être qui sonde dans les profondeurs de sa propre histoire à la recherche de sa mémoire qui, elle, fonde les possibilités de sa connaissance. Sa mémoire ne lui devient compréhensible que à partir du temps compris comme « Temps historique »[2491] qui est avant tout une mesure, non pas physique du temps, mais une mesure philosophique du temps ou encore métaphysique.

Pour Benjamin cette mesure qu'est le « Temps historique » se revêt d'une dimension eschatologique politique entendue comme réalisation, accomplissement, souhait de complétude, mémoire retrouvée, et humanité rédimée. Le temps apparaît alors comme « semence précieuse mais dépourvue de goût » ou encore « indiscernable au goût »[2492]. Le temps est compris comme forme originaire de la connaissance, comme « semence » et comme son essence, le temps historique s'affirme comme principe premier et comme la finalité de toute connaissance historique.

Pour Benjamin la connaissance historique se déplace et se redéfinit, elle se voit partagée entre une connaissance du sens du langage et « les sciences de la nature », partagée entre les découvertes et analyses de Wilhelm Von Humboldt, Karl Marx et Friedrich Engels[2493]. La

2487 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire*, p. 443.
2488 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII,* p. 442.
2489 « Le fruit nourricier de la connaissance historique contient *en son cœur* le temps comme semence précieuse, mais une semence indiscernable au goût. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVII*, p. 442.
2490 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), thèse XVII*, p. 442.
2491 *Ibid.*
2492 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, thèse XVII*, p. 442.
2493 « Guillaume de Humboldt déplace le centre de gravité vers les langues, Marx et Engels le déplace vers les sciences de la nature. L'étude des langues a aussi des fonctions économiques. Elle répond aux exigences du commerce mondial, tandis que l'étude des sciences répond à celles du processus de production. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX*^{ème} *siècle,*

connaissance historique devient autant analyse « des fonctions économiques » des formes d'expression, qu'une analyse « du processus de production ». Cependant pour Benjamin, il semble que ce qui correspond à une « multiplicité des histoires est comparable à la multiplicité des langues »[2494]. Cette multiplicité se retrouve représentée dans l'incapacité d'une « histoire universelle » à unifier le récit historique. Pour Benjamin c'est à travers une histoire qui se structure à partir d'une armature théorique que seule est possible une telle unification, tentative qui s'apparente à la tentative d'une langue universelle comme un « genre d'esperanto ».

Il s'agit d'une unification qui repose sur le fait que, pour Benjamin, « [l]'idée de l'histoire universelle est une idée messianique ». Les entrailles mêmes du concept d'histoire reposent sur une « idée messianique », elle est un déplacement de ce qui fonde la « perspective historique »[2495]. Le temps historique dépend d'une évaluation qui permet de « transfigurer de manière originaire ses positions dominantes » et destructrices au sein même de l'histoire. C'est dire que le temps historique permet une compréhension et évaluation, à travers une perspective ouverte par lui des transformations historiques, en redéfinissant en même temps la dimension efficiente du choix de transformation, et donc du choix de type de récit en vue d'actualiser une tradition particulière.

La transformation de perspective est celle qui fait reposer l'histoire à partir de l'expérience humaine et comme son reflet. C'est dire que l'histoire et le produit culturel deviennent mémoire à actualiser et humanité à restituer, interprétation et projet, au sein d'une histoire universelle entendue comme « espoir du genre humain », espoir de réalisation de lui-même[2496]. Benjamin cherche alors à trouver une forme de langage, permettant de traduire la mémoire de l'humanité, et ce langage il le trouve dans une théorie des images.

Semer ou enterrer les pensées

> Il y a, au fond, deux manières de philosophie et deux sortes de noter les pensées : l'une, c'est de les semer sur la neige – ou bien, si vous voulez mieux, dans l'argile des pages, Saturne est le lecteur pour en contempler la croissance, voire pour en récolter leur fleur, le sens, ou leur fruit, le ver. L'autre, c'est dignement les enterrer et ériger comme sculpture l'image, la métaphore, marbre froid et infécond, au-dessus de leur tombe.[2497]

Benjamin distingue deux attitudes en vue de « philosopher », et à travers elles deux formes permettant de « noter les pensées », de les exprimer, d'un côté une présentation par concepts et de l'autre une présentation d'idées. La présentation conceptuelle est assimilée à une forme qui correspond à « semer » des pensées « sous la neige ». Un développement qui s'effectue « dans l'argile des pages » et qui est soumis au temps. Pour celle-ci « Saturne est le

---

Le Livre des Passages, N [Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progrès], [N 9, 1], p. 490.

2494 « <La multiplicité des histoires est comparable à la multiplicité des langues. L'histoire universelle au sens d'aujourd'hui n'est rien qu'un genre d'esperanto (*sic.*). L'idée d'histoire universelle est une idée messianique.>. », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire », Section 3, L image dialectique*, p. 453. Passage entre <> biffé ou raturé par Benjamin.

2495 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse H*, p. 446.

2496 « <La variété des « histoires » (*Historien*) est étroitement apparentée, sinon identique, à la multiplicité des langues. L'histoire universelle au sens d'aujourd'hui n'est rien qu'une sorte d'esperanto (*sic.*). (Elle exprime tout aussi bien l'espoir du genre humain que le fait le nom de cette langue universelle>.). », BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940),* P*aralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse K*, p. 447. Passage entre <> biffé ou raturé par Benjamin.

2497 BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX^ème^ siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [F°, 12]*, p. 837. Texte écrit en français par Benjamin.

lecteur », le temps les voit apparaître et éclore, fleurir, fructifier et mourir, puis disparaître. Une pensée qui s'effectue au moyen d'idées, se forme en évaluant l'importance du temps, et considère d'emblée la valeur de celui-ci jusqu'à son paroxysme. En elle toute pensée est alors considérée comme soumise au temps jusqu'à son anéantissement, et débute alors par une écriture qui « enterre » directement la pensée. Au-dessus de celle-ci la pensée construit une « image » comme un « marbre mortuaire » qui sert à les noter et exprimer. L'image est ici déjà pensée comme un raccourci de temps.

Dans la perspective de la connaissance historique il s'agit pour « les images » de faire apparaître la pensée non pas de manière « contemplative », mais comme une construction et une évaluation. Le marbre érigé sur les pensées cherche à « [o]rganiser le pessimisme » et traduit par la forme d'une mémoire qui de manière posthume peut être actualisée[2498]. En dessous de la pierre tombale, entendue comme un « espace des images », et donc en dessous de ce qui correspond à la pensée discursive, s'affirme « dans l'espace de la conduite politique » une mémoire des peuples entendue comme « le monde d'une actualité intégrale et, de tous côtés, ouverte ». Les images dialectiques apparaissent comme référant cette forme d'*actualité intégrale et ouverte*. La mémoire des peuples se montre comme dans un éclair dans cette forme constellaire du penser qu'est l'image. Cet « espace des images » est ce qui est cherché par le théoricien de l'histoire, il cherche dans les décombres, dans ce qui est révolu, et en dessous de la pierre tombale, à fonder la possibilité de citer ce qui dans ces images fait jaillir la mémoire des peuples.

Le limes du progrès

La Rédemption est le *limes* du progrès[2499]

La « Rédemption » s'affirme alors comme ce que ces images accomplissent quand elles réussissent à citer leur objet, à citer l'histoire, à faire surgir un instant comme instant historique, et donc à actualiser un souvenir comme remémoration de la mémoire des peuples. Pour revenir à la citation initiale Benjamin fait référence à au limes du progrès. Un « *limes* » est ce qui physiquement matérialisait, à l'époque de l'empire romain, la frontière de celui-ci par rapport au monde barbare. Le monde barbare, à l'époque et selon l'empire romain, était constitué par les peuples qui ne parlaient ni grec, ni latin. Le limes était l'ensemble de routes, barrières et postes de surveillance sillonnant tout du long la frontière de l'empire. Le limes est ce qui permet de surveiller et garder les frontières de l'empire civilisé, et donc garde et protège la civilisation. Si la « Rédemption est le *limes* du progrès » cela est dû au fait que la remémoration s'oppose terme à terme à l'idéologie et la forme du temps historique que le progrès véhicule.

Pour Benjamin il semble y avoir deux civilisations qui s'opposent et se départagent autour de cette frontière qui les garde l'une et l'autre. La Rédemption s'affirme comme forme actualisée et accomplie de la mémoire de la tradition d'une humanité restituée, et le progrès s'affirme comme l'idéologie qui nie cette tradition. De quelle manière la Rédemption peut garder les frontières de l'empire du progrès, sachant que du côté de l'empire du progrès se trouvent ceux qui érigent en culture un témoignage de barbarie ? Est-ce dire que l'idée de Rédemption permet de circonscrire le domaine de la tradition des oppresseurs au-delà de laquelle se trouve celle des opprimés ?

2498 BENJAMIN Walter, *Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 2, Nouvelle thèse K,* p. 447.
2499 *Ibid.*

La « théologie » s'exprime comme la forme qui cherche à ériger en désir partagé d'accomplissement, et comme valeur à titre d'autorité, l'accomplissement d'une tradition de l'humanité restituée[2500]. Cette valeur est une valeur politique qui sert à s'orienter dans l'espace d'une conduite politique. L'historien cherche à fonder la possibilité politique d'un matérialisme qui repose sur une forme qui permet de donner une valeur politique à l'existence des opprimés. Le « ressouvenir » apparaît alors comme ce qui lie l'instant à son devenir politique en tant qu'instant historique[2501]. Le ressouvenir repose sur des valeur qui s'affirment comme réalisation du souvenir retrouvé et souhaité. Il retraduit la valeur du présent à partir duquel ils est pensés.

Le présent devient « l'objet (intentionnel) d'une prophétie »[2502]. Le présent est pensé à travers le ressouvenir comme la réalisation d'un souhait de complétude de l'instant en instant devenu historique. Cette conception théologique de l'interprétation du présent se donne comme « le corrélat (le complément) de celui d'histoire ». Le concept d'histoire est alors relié à un « corrélat » théologique. Le concept d'histoire fonctionne à travers son corrélat, qui s'affirme aussi comme un « [c]oncept foncièrement politique ». L'historien qui « regarde en arrière » cherche à sonder dans les méandres de la mémoire de l'humanité en ayant pour but de présenter ce qui dans celle-ci permet de fonder ce qui permettrait de la rétablir, non pas un témoignage de barbarie, mais comme une humanité rétablie.

L'historien tourne ainsi « le dos à sa propre époque » qu'il regarde à travers la perspective d'un présent entendu comme accomplissement d'un « ressouvenir » du passé. La mémoire de l'humanité apparaît alors comme « la vue des sommets s'estompant dans le passé crépusculaire des événements antérieurs ». Le présent ressort dans la perspectives d'une mémoire qu'il cherche à accomplir.

Le corrélat théologique de l'histoire devient celui d'une mémoire de l'humanité restituée. L'histoire de la mémoire de la tradition des opprimés se présente comme un « texte » fait d'images[2503]. La redéfinition des rapports temporels dans l'image redéfinit le lien entre le présent et le passé, ainsi que l'objet historique comme évaluation des origines des produits culturels. Ce qui permet à son tour de réévaluer l'ensemble de la connaissance historique de manière politique. Il s'agit pour Benjamin de trouver une méthodologie et une redéfinition du temps historique permettant de ramener « dans son champ », et donc au sein même de l'histoire entendue comme une lutte de classes, « les énergies destructrices du matérialisme historique »[2504]. Ce qui signifie réussir à intégrer au sein même du concept d'histoire et de son objet une interprétation politique déliée de toute pensée inhérente au progrès. Construire une histoire des « peuples » à travers celle de leurs caractéristiques actuelles, c'est-à-dire un morcellement sans bornes, mais aussi à travers ce qui constitue le souhait d'accomplissement des peuples, ce qui fait qu'il n'est pas possible de subsumer l'histoire des peuples à celle d'une « histoire universelle »[2505].

2500 BENJAMIN Walter, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, Remarque préalable,* p. 448.
2501 *Ibid.*
2502 *Ibid.,* Passage entre raturé ou biffé par Benjamin.
2503 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire », Section 3, L'image dialectique*, p. 452.
2504 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Paralipomènes et variantes de « sur le concept d'histoire » Section 4*, p. 453-454.
2505 *Ibid.,* p. 454.

Conclusion pour

c. 2. Une mémoire involontaire de l'humanité délivrée

Sans armature théorique il ne peut y avoir d'histoire au sens strict du terme. Benjamin cherche alors à refonder une armature théorique de l'histoire qui ait un fondement et théologique et logique[2506]. L'histoire est lue dans cette perspective comme une « construction » théorique qui cherche à préserver « les intérêts » de la tradition des opprimés[2507], c'est dire que l'histoire, comme une entreprise théorique, cherche « à honorer la mémoire des sans-noms »[2508]. Cette construction théorique est alors effectuée comme un appareil critique qui cherche à évaluer les origines des produits culturels, ce qui permet de différencier à son tour des traditions différentes. Ce qui fait advenir cette vérité première que l'origine d'une tradition définit le type de tradition. La tradition des opprimés doit alors veiller à actualiser une mémoire dont l'origine de son produit culturel ne soit pas l'identification aux vainqueurs, mais celle de moments qui l'affirment. L'analyse de ce qui constitue « la culture » doit alors faire l'objet d'un examen rigoureux par la tradition des opprimés[2509]. Il s'agit alors de mettre en évidence l'origine barbare d'une tradition qui se construit à travers la soumission et l'exploitation.

Dans les conditions historiques actuelles s'affirme le fait terrifiant que « [r]ien n'est jamais un document de la culture, sans être aussi en même temps et en tant que tel un document de la barbarie »[2510]. L'historien matérialiste apparaît alors investit d'un devoir politique qui est celui d'évaluer et mettre en lumière cette réalité historique. Pour se faire il s'applique à évaluer les origines de la culture, à travers une étude qui se fait « à rebrousse-poil » et qui sonde dans les décombres de l'histoire des phénomènes révolus du passé. De ce phénomène il ne reste plus que les cendres, dont l'historien en philologue et commentateur sonde, et le philosophe de l'histoire, le critique, à l'aide de la théologie, interprète.

> Rappelons-nous que le messie ne vient pas seulement comme rédempteur mais comme le vainqueur de l'antéchrist. Seul un historien, pénétré qu'un ennemi victorieux ne va même pas s'arrêter devant les morts – seul cet historien-là saura attirer au cœur des événements révolus l'étincelle d'un espoir. En attendant, et à l'heure qu'il est, l'ennemi n'a pas encore fini de triompher[2511].

La finalité de l'histoire matérialiste s'affirme peu à peu à travers une pensée politique et théologique qui réhabilite la croyance de la possibilité d'une rédemption humaine. Dans cette perspective le souvenir retrouvé ou la mémoire actualisée par l'historien matérialiste représentent la mise en échec du monde infernal du progrès qui n'a pas encore fini de gronder au sein de la tempête qu'il est. La rédemption s'affirme comme l'affirmation d'une classe par rapport à une autre, d'une tradition des sans-noms qui devient celle d'une humanité restituée. Mais pour elle tout reste à être inventé, car pour ceux qui n'ont pas d'histoire, chaque victoire doit être mesurée à la hauteur de nouvelles valeurs qui doivent encore être inventées par un collectif qui pour ce faire doit s'affirmer.

2506 « (L'idée d'une histoire universelle se maintient et s'effondre en même temps que l'idée d'une langue universelle. Aussi longtemps que cette dernière possédait un fondement, soit théologique, comme au Moyen Âge, soit logique, comme pour la dernière fois chez Leibniz, l'histoire universelle n'avait rien d'inconvenable. Au contraire, l'histoire universelle telle qu'elle a été pratiquée depuis le siècle dernier ne saurait être qu'un genre d'esperanto (*sic)*). », *Ibid.*
2507 *Ibid.*
2508 *Ibid.,* p. 455.
2509 *Ibid.*
2510 *Ibid.*
2511 BENJAMIN Walter*, Écrits français*, *Sur le concept d'histoire (1940), Thèse VI*, p. 436.

Conclusion pour

C. Image dialectique et perspective historique

À travers son récit l'historien matérialiste doit composer l'histoire d'une tradition, à laquelle il appartient, et qu'il tient à restituer. L'établissement de l'objet de la connaissance historique s'établit à travers la remémoration, laquelle fait apparaître sujet, écrivant l'histoire, et objet, historique, comme reliés, et comme se réfléchissant l'un l'autre. Benjamin nous place dans un double chamboulement des rapports du connaître, non seulement le sujet et l'objet sont présentés comme construisant une expérience qui les transforment l'un et l'autre par un *se relier*, mais ce bouleversement conditionne à son tour les rapports qui s'établissent entre le présent et le passé.

Benjamin définit l'image dialectique comme la mémoire involontaire de l'humanité délivrée ou encore restituée, ce qui définit l'image comme ce qui regroupe au sein de l'objet historique, l'unité dialectique de l'objet et du sujet, et celle de l'autrefois avec le maintenant. L'image dialectique est ce qui permet de fonder la condition de possibilité de l'objet historique en tant que citation d'un instant d'humanité. Elle articule la particularité de l'instant, son caractère unique, avec la généralité du concept d'histoire, permettant d'agencer ce que présente le concept d'histoire. L'historien doit alors pour établir son analyse veiller à respecter la spécificité du sujet auquel s'applique son récit, et restituer sa forme, une histoire des peuples doit alors montrer celle de leur morcellement. L'historien doit aussi préserver les intérêts du sujet de l'histoire qu'il restitue, et donc les montrer et les rendre manifestes. L'historien doit veiller à analyser les valeurs et intérêts qu'il transmet par son récit. En somme l'historien est amené à s'intéresser à ce que son récit crée comme sujet, et ce qu'il transmet comme valeurs, en somme à ce que son récit actualise comme origine. Ces caractéristiques fondent le caractère politique du concept d'histoire, et posent les questions qui sont liées à la transmission qu'effectue le récit historique. La tradition qui apparaît avec le récit est alors entendue en termes d'origine et de transmission.

Le récit que construit l'historien s'affirme comme ayant pour but d'affirmer des instants appartenant à la mémoire d'une tradition, en l'occurrence celle des opprimés en vue de l'établir comme celle d'une humanité restituée. Comme pour l'historien l'histoire n'est pas une dimension automatiquement constituée, le passé sans encore être reconstitué dans une perspective matérialiste est pensé comme un réservoir d'images, et donc comme une forme d'actualité ouverte. Cette conception qui est celle de ce qui constitue la mémoire de l'humanité est assimilée à celle de la mémoire involontaire d'origine proustienne.

Cependant Benjamin ajoute à cette conception de la mémoire, une dimension théologique qui la présente comme un monde messianique, faisant se joindre la conception du souvenir retrouvé, et la réalisation de cette tradition. L'historien est alors assimilé à la figure du chroniqueur, qui s'apparente à celle du narrateur dont le récit construit une mémoire partagée et mouvante. Mais l'histoire est aussi conçue comme une fête, une célébration. Dans celle-ci la dimension du souhait réalisé réapparaît, faisant se joindre le souhait de complétude envers elles-mêmes des générations passées avec celles du présent, et un rendez-vous accompli apparaît les réunissant dans le temps.

À celle-ci en tant qu'idée sous-jacente s'affirme la question de la destinée humaine comme celle d'un accomplissement du bonheur au présent, et au-delà des générations accomplies. Cette réalisation apparaît quand une tradition réussit à s’affirmer, et donc à soutenir un instant qui la fait apparaître toute entière. L'action de classe est pour Benjamin cette forme

d'affirmation, car elle fait tout autant apparaître un instant historique, et donc une tradition, mais en retour cet instant fait se montrer une histoire de l'accomplissement, ainsi qu'une actualisation des valeurs qui nourrissent cette même tradition. Cependant de manière plus large l'histoire d'une tradition qui s'affirme en rupture avec l'idée de continuité et donc par intermittences fait apparaître une aporie fondamentale, car l'histoire se présente comme une continuité, un récit et donc en contradiction avec l'idée d'arrêt et d'image dialectique.

La dialectique à l'arrêt s'affirme alors comme la forme même de la pensée de l'historien qui après avoir collecté des pièces, des souvenirs, des citations, regarde en arrière le chemin parcouru et soumet sa collecte à une synthèse. Il articule et configure ces pièces en vue de les faire entrer dans le domaine historique, dans lequel elles sont à l'état d'arrêt. La question de la discontinuité se résout avec la dynamique qui définit les entrailles de l'objet historique comme image dialectique. Les rapports des parties entre elle, et celles des parties au tout participent les unes les autres du même rapport, les parties reflètent une image du tout auquel elles participent et font référence, elles sont pensées comme des monades d'histoire.

À l'objet historique, comme citation d'un instant d'humanité, s'applique une logique inhérente à celle de la référence littéraire. L'instant soutient un monde de références, et ce monde de références peut être contenu dans cet instant. La discontinuité est résolue par le fait de penser une histoire comme construction, agencement et interprétation. Dans ce contexte est posée la question de la valeur de cette citation en tant que ressouvenir, et de son lien avec le présent. L'historien établit ces fait, ces citations, ces objets historiques, ces instants d'histoire à travers le ressouvenir, mais comme la tradition qu'il tente d'affirmer ne possède pas un souvenir qui lui permette d'affirmer une volonté de libération, ce souvenir doit être posé comme un horizon et comme un système de valeurs politiques établies à cet effet. Il est alors question de penser le prolétariat comme une classe asservie qui a pour destinée souhaitée par lui-même celle de sa libération. L''historien doit alors évaluer les deux côtés de la médaille qui fondent l'histoire des peuples, comme une histoire de son asservissement, et de la mettre en perspective avec une volonté politique émancipatrice.

Conclusion

3. Terminus

À la question de savoir comment s'affirme la continuité du récit d'une histoire discontinue, la révolution copernicienne de l'objet historique ébauche, dans un geste théorique qui n'a pas été achevé par l'auteur, une réponse qui demande à transformer et redéfinir les liens entre une subjectivité est ses objets, ainsi que le rapport du connaître à une temporalité qui n'est pas comprise comme étant une catégorie *a priori* de l'entendement apposée sur un sujet transcendantal. La révolution copernicienne à laquelle aspirait Benjamin se place dans un remaniement de la définition de la subjectivité et de l'objectivité.

Les contours d'une image dialectique, de manière hypothétique, s'établissent comme les entrailles de l'objet historique. Elle permet de donner à l'expérience du présent de l'historien, qui est assimilée à celle du tenant du matérialisme, de la même manière que toute la tradition qui s'y rapporte est le tenant du matérialisme, la capacité d'élever des faits et des instants au rang d'une dimension historique. Le présent s'exprime alors en tant que

Maintenant de la connaissabilité, et donc comme un moment critique d'une analyse des origines du passé. Il est question de réussir à inscrire quelque chose dans le devenir, qui est par cette même analyse traduit en tant qu'interprétation destructrices des potentialités émancipatrices contenues dans le passé.

Le renversement dialectique est avant tout une réfutation de l'idée d'une progressivité appliqué au domaine historique, et qui apparaît retraduite comme une dimension mythique du progrès intégrée à l'histoire. L'image dialectique fait ressortir la possibilité de penser une histoire hors progressivité, une histoire qui est par définition discontinuité comme un récit. Elle forme la dynamique d'une citation, qui est toujours référence à une totalité qu'elle contient et qui la contient. Cependant cette totalité s'agence par une dialectique entre le virtuel et l'actuel, entre l'achèvement et l'inachèvement : en elle subsiste autant une dimension de l'incomplétude, et l'inachèvement, comme un domaine d'images virtuelles qui attendent d'être actualisées, qu'une dimension liée à la complétude, à l'actualisation du virtuel et à l'achèvement partiel et apparition partielle de l'histoire dans sa totalité dans un de ces fragments.

Il est question d'affirmer une humanité qui pour subsister doit pouvoir affirmer sa mémoire, qui est ce qui fonde la possibilité de l'établissement d'une histoire construite autant par un collectif que par une individualité au contact avec le monde. À travers l'image dialectique en tant que redéfinition de l'étendue du domaine appartenant au sujet et à l'objet, et en tant que mémoire retrouvée d'une humanité qui se construit elle-même, le réveil se présente comme un processus graduel.

Ce processus est celui d'une émancipation humaine et d'un écrire l'histoire par des gestes qui arrêtent le temps et par une interprétation qui faisant retour vers elle-même forge des images d'elle-même et de son présent. Il est alors avant tout d'une théorie pratique qui tout en utilisant des figures d'une messianisme sécularisé tente de penser ce qu'est un effectuer l'histoire et un agir émancipateur pour une humanité qui cherche à s'affirmer, et il est en dernière analyse question d'affirmer un concept qui, matérialiste et messianique, est tout autant une pratique qu'une théorie du concept d'histoire.

Conclusion chapitre III

La valeur des images

Les images dialectiques en neutralisant le caractère mythique des représentations historiques cherchent à évaluer les productions culturelles de l'époque. Le jeu du nain se révèle pour nous peu à peu à travers une analyse de cette figure, et de sa proximité avec le Petit Bossu. Au sein de la première thèse la référence au jeu se révèle être une critique contre les automatismes révolutionnaires qui effacent la dimension du faire et de l'effort, qui est la dimension constitutive d'une expérience qui se porte en artisan de son monde. Si d'un côté le jeu de hasard retraduit la dimension sans histoire d'une catastrophe humaine, la machinerie du progrès et de l'ennui qui poussent un être sans expérience et sans histoire à s'abstraire. Alors d'un autre côté le jeu retraduit aussi la réalité d'un moderne qui vit accompagné de

machines qui effacent son humanité et l'histoire que retraduisent ses gestes, ses modes de production et de sociabilité. Cette perspective ouvre sur la question d'une nécessité et d'une construction, comme deux points de vues différents en histoire, l'un conduisant à un conformisme étourdissant, l'autre vers des possibilités critiques.

Le parcours autour de la construction du concept d'histoire benjaminien révèle un espace théorique où la réflexion et la construction deviennent une affaire de lecture de constellations critiques. Le matérialisme historique est alors amené à se pencher sur sa propre méthode et d'analyser la manière dont il construit ses objets, sur laquelle Benjamin préconise une histoire matérialiste de la réception et de la transmission, pouvant établir plus clairement la valeur des origines des produits culturels étudiés. Mais cette appareillage théorique qu'est le matérialisme historique benjaminien n'est pas le développement d'un outil critique et dialectique désincarné et logique, il est habité.

Celui qui siège dans la machine est celui qui interprète et applique ce concept à son propre réel, figurant et transformant celui-ci. La présence d'esprit et la présence matérielle de l'homme apparaissent au centre et à la base de l'élaboration du concept d'histoire, affirmant la nécessité d'une subjectivité s'exprimant et s'affirmant au sein d'un tel appareil. L'expérience, l'imagination et la mémoire sont alors premières dans l'établissement d'une analyse qui se pose sur une redéfinition de la transmission.

Pour Benjamin il n'est pas seulement question de l'intériorité d'une subjectivité, mais de l'intériorité d'une subjectivité qui produit de l'objectivité historique à l'aide d'images. L'habitat humain et les habitudes fondent une partie de ce paysage intérieur qui est en permanente transformation. La subjectivité devient un indiscernable dans lequel sujet et objet sont en relation. Les matériaux des images se révèlent être scandées par une dialectique entre l'oubli et la curiosité, à travers laquelle apparaît le souvenir et l'étendue d'une mémoire. La mémoire apparaît comme fondatrice d'un processus qui transmet celui du temps comme construction, à travers l'acte de remémoration.

À travers cette mémoire de la transformation apparaît l'étendue de la figure d'un Petit Bossu qui est le fondement même de cet indiscernable qu'est une subjectivité préhistorique, dans laquelle tout est transformation et oubli. Cependant il n'est pas question d'une promesse mythique de salut, mais d'un salut qui s'effectue à travers un souvenir retrouvé. Ce souvenir établit la proximité qui nous lie à notre passé. À travers cette figure de la mémoire la présence d'esprit devient un projet à accomplir et une caractéristique définitionnelle de l'applicabilité du concept d'histoire. Il est question des fondements de la subjectivité et de l'objectivité, ainsi que celle des fondements mêmes de la tradition qui établit leur loi, comme celui d'une question posée, et qui doit s'établir à travers le regard bienveillant d'un historien qui comprend leurs transformation dans le temps, et leurs transformation mutuelles.

Ainsi les fondements d'une tradition discontinue qui se fait par une mémoire qui comprend des oublis et des déformations, s'ajoute à la tentative de sa théorisation et de l'établissement de son concept. Les rapports établis entre une subjectivité et un objet sont alors revus à l'aune de la question de la transformation temporelle historique. L'image dialectique apparaît alors comme ce qui aurait permit d'établir, de donner forme ainsi que d’agencer entre eux des apories de l'histoire matérialiste. Elle est hypothétiquement le soubassement logique du concept d'histoire, et comme tel elle est pensée comme monade. À cela s'ajoute sa dimension théologique en tant qu'achèvement partiel d'un illimité, car elle accomplit une tradition en l'exprimant.

Conclusion Générale

1. Bilan de l'itinéraire par parties et rappels des acquis correspondants

Les images du XIXème siècle

Les vastes étendues d'où naissent, pour Benjamin, les images du XIXème siècle ouvrent sur la catastrophe du monde moderne. Elles ont amené notre travail à se pencher sur une analyse de ce qui constitue la méthodologie du montage ainsi que ses soubassements figuratifs et politiques, appliqués à une théorie de l'analyse du fétichisme et des transformations de l'expérience au cours de la modernité. Nous avons alors cherché à saisir le rôle de l'image, et plus précisément celui de l'image dialectique vis-à-vis du concept d'histoire benjaminien. Ce que nous avons tenté de défendre dans cette recherche est la centralité de la notion d'image, et plus précisément d'image dialectique au sein de l'établissement du concept d'histoire, et la manière dont elle fonde la possibilité du concept, en tant que soubassement de celui-ci. Benjamin tente de clarifier les conditions de possibilité d'une dimension interprétative constituante du domaine historique. Il tente de définir le concept d'histoire à travers une méthode d'évaluation qui repose sur une forme valeur qui permettrait de faire renaître une dimension d'autorité et en matière de politique et en matière d'histoire. Le soubassement méthodologique du concept d'histoire repose et sur l'édification de valeurs qui permettent l'interprétation, et sur une méthode, toutes deux capables de construire la dimension historique, en somme l'image dialectique réunit les éléments qui édifient une théorie de l'interprétation. L'image dialectique apparaît dans l'économie de l'œuvre de Benjamin comme une notion en cours de développement, présentant plusieurs fonctionnalités reliées à une finalité politique au sein de la dimension interprétative qu'est le domaine historique.

Image dialectique, dialectique matérialiste et faits historiques

Pour commencer nous avons tenté d'établir le fait que pour Benjamin l'image dialectique apparaît comme la forme qui permet de définir la construction d'un fait historique, car elle permet de distinguer des forces à l'œuvre au sein de ce qui, à travers elles, se constitue comme un fait historique. Au sein de l'établissement du concept d'histoire la question de la dialectique matérialiste inaugure, via l'image dialectique, une interprétation philosophique en même temps qu'une définition de la méthode historique et celle de l'établissement d'un horizon politique. La question de la méthode devient, dans cette perspective, une méthode dialectique qui se donne comme étant au service d'une recherche expressive reliée à l'existence concrète des hommes et à celle de leur émancipation.

Il est donc question, pour Benjamin, à travers le concept d'histoire, de monter une image historique, de figurer les forces présentes au sein de ce qui constitue un fait historique, et d'ébaucher l'horizon émancipateur nécessaire pour construire du sens historique. Benjamin entame dans cette perspective une nouvelle interprétation du phénomène de l'aliénation à travers ces manifestations au sein de ce qu'il distingue comme une forme d'expérience humaine appauvrie, c'est-à-dire une perception, un imaginaire et une mémoire aliénés. L'homme et l'humanité qui lui correspond sont présentés comme transformés, mécanisés, et

mis de côté par le monde qu'ils habitent. L'image dialectique fait donc place à une analyse formelle des forces qui composent cette image défigurée et disloquée de l'existence humaine aliénée. L'analyse du phénomène du fétichisme réalisée par Benjamin fait place à une pensée des fragments et à une pensée sur la valeur des ruines du monde. L'image dialectique représente la recherche d'une valeur et une méthode à travers lesquelles l'évaluation historique, dans ses morceaux d'histoire, ou en d'autres termes à travers ce qui s'exprime comme dislocation, ainsi qu'à travers le phénomène total de l'histoire, ou encore son horizon théorique et théologique, peuvent être définis, analysés, critiqués et pour finir représentés clairement.

La fonction révélatrice des fantasmagories

En vue de construire une présentation historique, et à travers ce qui constitue histoire et ce que l'histoire constitue, et donc autant à travers les différentes transformations qu'à travers ce qu'elles créent nous avons pris pour point de départ l'analyse benjaminienne de l'expérience. L'expérience nous apparaissant comme condensant tout autant le résultat de l'analyse que le chemin méthodologique emprunté pour y parvenir. Pour commencer l'analyse de l'état de l'expérience en milieu aliéné Benjamin nous présente le contenu de l'expérience à travers une forme qu'il dénomme fantasmagorie. Les fantasmagories apparaissent comme ce qu'éprouve et expérimente l'habitant de la modernité. Benjamin nous présente une analyse des fantasmagories en considérant une expérience humaine comme appauvrie en effort, et comme enrichie en illusions trompeuses. Cette analyse fait place à une caractérisation des fondements idéologiques constitutifs d'un tel phénomène, et permettent de comprendre symptomatiquement les effets du progrès au sein des sociétés modernes.

À travers les fantasmagories, en tant que figure efficiente des effets de l'aliénation au sein de l'expérience humaine, sont présentés les souhaits d'avenir et d'immédiateté au sein de l'expérience qui s'affirme comme la réalisation du rêve marchand capitaliste. Les fantasmagories permettent de mettre en évidence le rôle idéologique structurel d'une temporalité anhistorique qui naît du phénomène du fétichisme reflété sur l'expérience, dans d'autres termes et d'un point de vue dialectique le monde qui produit des marchandises produit une expérience qui calque la forme valeur et reproduit celle-ci au sein de ce qui structure l'expérience. L'homme évalue le monde à travers la valeur des objets qui l'entourent, il peuple son quotidien, ses choix et ses actes à travers les valeurs que véhiculent ces objets, l'impatience et l'immédiateté lui semblent évidentes. Benjamin analyse ce phénomène et le figure à travers une allégorie du rêve, en elle s'affirme une conscience ambiguë et brouillée répondant à des valeurs de la société marchande mais vécue à travers l'évidence indiscutable et la continuité du rêve, les fantasmagories induisent l'expérience dans la confusion enivrante et séduisante d'un rêve marchand.

Dans ces conditions technique et marchandise deviennent constitutives de l'imaginaire d'un siècle, et donnent forme et contenu à l'expérience du présent ainsi qu'à sa conception, il est question d'un éternel présent et d'un monde où l'instantanéité déplace le domaine des valeurs qui naissaient de la nécessité du temps, c'est-à-dire que la lente construction et maturation disparaissent au profit de la rapidité et de l'efficacité. L'analyse et la définition des fantasmagories a pour but de présenter ce phénomène à travers l'expression intérieure des productions culturelles, c'est-à-dire à travers les valeurs qui structurent les représentations du monde et qui permettent à l'homme de se figurer celui-ci et de se figurer soi même dans celui-ci, en somme d'unifier le divers sensible autour de valeurs qui lui donnent la possibilité

de figurer ce divers et d'en faire une image. Cette production imaginaire et réelle, au sein de ce qui constitue l'expérience, ainsi que sa transformation permettent de saisir une image de plus en plus claire et actuelle naissant de l'existence aliénée des hommes, une image de leur intériorité et de l'état d'avancement des effets de l'aliénation. Les fantasmagories permettent de mettre en évidence le fait que les modernes ne se reconnaissent pas eux-mêmes, qu'ils ne reconnaissent, ou qu'ils ne voient pas leur propre image, car la technique et le mode de production modernes ne restituent pas une forme de proximité, ni une forme d'unique, mais traduisent une distance infranchissable, une image qui ne leur appartient pas, l'image du dessaisissement de soi, et d'un monde qui va plus vite que les capacités humaines et où tout devient reproductibilité. Benjamin tente d'établir, à travers l'analyse des fantasmagories, les origines de l'oubli qui fonde cette perte de soi et du monde.

Cet oubli fondateur est alors compris comme un effort qui n'apparaît plus dans les productions modernes, et qui théoriquement est défini comme un effort qui devrait être capable de produire des valeurs reliées à des liens sociaux fructueux, permettant de reproduire à travers eux une culture, un héritage, et donc une tradition sociale viable pour les hommes. Il est question de caractériser l'effort collectif et individuel nécessaire pour produire et retraduire une image du monde, et qui est celle que l'homme pourrait posséder de lui-même si son mode de production et de vie, produisant son habitat, étant en accord avec la destruction du mythe de l'asservissement nécessaire des uns par les autres, ainsi que celui de la nature. De manière définitionnelle et utopique cet effort fonctionne aussi dialectiquement, l'objet produit semble toujours produire et nourrir un monde intérieur. Car une image-monde comme produit de l'effort construit une réalité qui peut restituer cet effort, en restituant toujours avec elle l'image monde de l'homme qui s'y voit reflété.

Cette image ouvre une possibilité critique permanente, elle permet l'évaluation, elle rend possible le choix. Celui de savoir s'il l'on est ou pas en accord avec ce que l'on produit comme soi, comme collectivité humaine, comme monde, et comme nature. Cependant dans les conditions modernes de l'aliénation cette image, ce processus, ce raisonnement qui permet la figuration de ce que nous sommes, de ce qui nous entoure, et qui nous habite, existe mais de manière tronquée. Du mode de production d'objets marchandises résulte un monde dévasté et désert et un être désolé, un être qui ne voit plus que ce que l'inerte vaut en forme valeur, le monde de la marchandise. Ce dialogue entre soi et le monde, cette image que renvoie en nous la figure du monde que nous forgeons, construit en miroir à l'intérieur des êtres aliénés, comme une écriture spéculaire, un rapport au monde autodestructeur, en somme elle construit un monde dévasté.

Les valeurs du rêve marchand

La problématique centrale liée à cette image du monde est celle du constat d'un oubli et d'un manque assuré par la forme sociale inaugurée par la modernité. La question de l'image intérieure forgée par cette forme d'effort réalisé à perte est étudiée de manière dialectique. Les fantasmagories sont une image à perte, mais qui se reflète intérieurement enrobé de promesses et d'illusions de bonheur. Les fantasmagories apparaissent alors comme la valeur illusoire qui se substitue à l'expérience de l’exercice, ou encore à celle qui émane du récit partagé, elles se substituent aux images forgées par ce que Benjamin définit comme expérience traditionnelle. Les fantasmagories apparaissent alors comme des images que renvoient les illusions du monde moderne et se réfléchissent à l'intérieur des individus appartenant aux sociétés morcelées du capitalisme. La question de la construction des

représentations est alors centrale, et une analyse du rôle efficient des images, de leur rôle dialectique devient essentielle. La construction de représentations et leurs différentes significations permet de déceler le rôle structurant des images, et par ricochet de l'importance critique que représente la capacité à forger une image de l'homme par et pour lui-même.

La construction d'images se révèle être un pilier de la transmission humaine, et donc de ce qui permet de produire et reproduire des traditions. Au cours de la modernité l'on assiste à une transformation structurelle de ce qui fonde les moyens de transmission. Pour Benjamin cette métamorphose représente une réalité historique, politique et philosophique essentielle. L'analyse des fantasmagories inhérentes au monde d'images d'un siècle, c'est-à-dire de son imaginaire, permet de présenter une histoire de la transmission, de saisir ses soubassements idéologiques et de comprendre son fonctionnement. Le XIX^{ème} siècle produit des fantasmagories, des promesses de bonheur, en lieu et place de ce qui se manifeste comme destruction sociale et asservissement humain généralisé. L'oubli qui permet cette confusion apparaît comme le principe premier de ce qui structure l'expérience, la mémoire et l'histoire du siècle.

Dans ces conditions, l'histoire, la mémoire et l'expérience deviennent peu à peu un champ de ruines dont la seule manière d'en faire un récit est, pour l'historien critique, une archéologie de sa destruction, et une évaluation des fragments épars qui subsistent encore. La méthodologie du montage s'impose à une réalité humaine qui, du point de vue matérialiste, est un monde disloqué et dévasté. Il est alors question de rêve fantasmagorique pour comprendre cette dislocation, car l'imaginaire d'un siècle renvoie toujours à des valeurs qui lui donnent sens, même si c'est de manière illusoire et destructrice. Les fantasmagories correspondent aux images alléchantes et illusoires qu'offre la modernité et qui détruisent peu à peu les possibilités qui permettent de saisir l'importance de leur rôle et de leur évaluation. Les fantasmagories s'attachent à formuler la part devenue structurelle et indiscutable des illusions de la modernité, et qui sont traduites par elles en termes de mythe et d'idéologie, s'articulant autour des valeurs du progrès. La manière dont ce phénomène peut devenir visible est celle d'une critique politique de la situation historique de l'imaginaire d'un siècle, et donc à travers une évaluation politique des images qu'il produit. Il est question de trouver des valeurs qui puissent montrer ce phénomène destructif, ainsi que de s'y opposer. Les fantasmagories traduisent d'un côté une évaluation des représentations du siècle, et donc la valeur des images pour l'histoire, ce qui ouvre d'un autre côté une analyse, pour les images, de leur valeur et de ce qui permettrait de configurer un idéal utopique à travers elles.

L'expérience collective comme un effort de restitution de soi : le réveil critique

La définition du rôle qu'a joué, au sein des communautés humaines, l'expérience traditionnelle pointe l'importance critique du produit d'une expérience, d'un imaginaire et d'une mémoire collective, en somme d'une tradition. Il est ici question d'une tradition humaine qui s'affirmerait comme effort de restitution et comme effort de partage. Benjamin parlera alors de réveil pour caractériser l'effet recherché par une évaluation critique des représentations, et donc par une théorie politique qui cherche l'émancipation humaine. Le réveil est alors l'antipode allégorique du rêve fantasmagorique, il fait référence à la finalité du concept d'histoire ainsi qu'à celle de l'analyse critique de la valeur et effets des images pour l'histoire. À travers la recherche autour du rôle de l'image dialectique, la méthode de construction historique devient celle d'un montage d'images, et d'une évaluation des

représentations. À travers la méthode du montage d'images l'histoire devient une présentation des valeurs qui les configurent et les composent, ces dernières étant d'emblée étudiées comme des fragments et comme forces distinctes.

L'image dialectique est ce qui permet leur évaluation, c'est-à-dire autant leur distinction en tant que forces contraires, ainsi que leur configuration en tant qu'unité les construisant en tant que fait historique. Ce que Benjamin place dans le domaine du rêve, comme ce qui émane des représentations de la modernité, est ce qui correspond au monde d'images qui s'affirment en tant que fantasmagories de la modernité. Les fantasmagories font place à une représentation infernale de la continuité dans laquelle il n'est d'arrêt, ni d'échappatoire et qui se présentent en somme comme des nécessités indiscutables, en tant que fantasmagorie du temps et en tant que fantasmagorie de l'intérieur.

La méthode du fragment, ou la méthode du montage, partira quant à elle d'une pensée qui s'affirme comme arrêt de la continuité que représente le rêve fantasmagorique, pour saisir au sein de cette continuité illusoire et idéologique les éléments qui la composent comme discontinuité. L'interprétation historique est déjà, à ce stade de l'analyse, comprise comme un moment d'arrêt de la continuité. L'analyse des fantasmagories fait place à une méthodologie de construction d'images par agencement et évaluation de fragments, il est question d'une forme de pensée constellaire, qui s'applique à saisir un phénomène fragmentaire, dont la critique et l'interprétation sont affirmées comme assemblage et appropriation. La temporalité qui, pour Benjamin, permet d'affirmer une dimension historique, et donc une interprétation comme filage d'éléments, est alors un montage d'éléments préalablement analysés, cette temporalité est pensée en termes de construction. Il est alors question d'une pensée constellaire qui établit une figuration d'éléments qui font surgir une image dialectique, composite et complexe entre l'image du présent et l'image du passé. Celle-ci se doit de montrer les origines et les effets des illusions qui peuplent l'imaginaire d'un siècle. Ces derniers structurent la pensée et l'expérience, ainsi que son mode de production et de reproduction.

Le phénomène du fétichisme au sein de la modernité est analysé à travers ses propres rapports non-critiques qui fondent ses origines. L'historien est alors celui qui analyse le rêve fantasmagorique de la modernité, pour montrer celui-ci à travers les produits culturels qui fondent sa tradition, et ce que le siècle produit comme héritage. La manière dont s'effectue la transmission au sein du siècle, la manière dont le siècle construit son imaginaire permet en retour de saisir la forme de production de son expérience, et de sa mémoire, ce qui permet de comprendre la forme que prend ce qui s'affirme comme la fantasmagorie historique. Le toujours nouveau et le toujours pareil se cachent dans celle-ci à travers les promesses réalisées du progrès et de la technique, constitutifs de ce qui s'affirme comme le visage le plus profond de la catastrophe humaine qu'inaugure le siècle, l'inexistence au sein de sa tradition d'un récit collectif.

Benjamin tente d'établir de manière critique un récit qui permet de montrer et de contrer le phénomène destructif que l'imaginaire et l'expérience aliénée du siècle construisent. L'historien, à la manière du critique littéraire, sonde la valeur de ce qui se présente à lui comme fragment, et tente d'établir à travers eux une figuration, une image de sa totalité. Dans un premier moment, on arrive à une ébauche de l'objet historique, comme analyse critique du phénomène fantasmagorique entendu comme son contenu ambigu et illusoire. Celui-ci à travers une méthodologie du montage, figure l'imaginaire d'un siècle. L'image dialectique apparaît alors comme ayant un rôle proche de celui de l'idée au sein de *L'origine du drame baroque allemand,* mais qui s'est changé en évaluation de représentations

historiques, et en construction d'un récit critique de celles-ci.

*

La méthodologie du montage

L'expérience du rêve de la modernité est alors essentielle pour saisir la spécificité des promesses illusoires qui masquent le pendant destructeur de l'idéologie du progrès. La théorie du rêve surréaliste ouvre sur une interprétation à laquelle Benjamin joint une conception qui fait passer celle-ci d'une interprétation de la révolte à une théorie de la révolution. Benjamin développe une conception de l'ivresse qui s'affirme comme une dialectique de la donation de sens, dans laquelle communiquent le sens symbolique et sémantique, et la matérialité même des choses. Il est question d'éclairer l'aliénation qui, par la conception des contenus sémantiques, s'exprime au sein des choses avec un monde de possibilités ou d'impossibilités. La théorie de la valeur du suranné fait place à une illumination profane, théorie politique et pratique qui s'affirme comme détournement de la valeur sémantique du monde des choses et comme révolte contre les mécanismes sociaux des valeurs établies. Les illuminations profanes s'affirment comme donation de sens, et comme appel à redéfinir les contenus sémantiques du monde des choses et les habitudes qui fondent un monde d'illusions, en somme comme appel à la révolution sociale. Ce qui nous amène à développer la conception d'une image intérieure reliée à la remémoration, et à une mémoire involontaire d'origine proustienne, puisque à travers elles Benjamin propose une analyse critique de ce qui fonde les valeurs de la mémoire et du souvenir. À cette composition d'éléments mémoriels reliés à l'image intérieure s'ajoute la remémoration baudelairienne qui s'exprime pour Benjamin comme ayant pour possibilité d'évaluer la catastrophe de la modernité, et de détruire le mythe du progrès à partir des contenus cultuels reliés à une mémoire aliénée et à une expérience charnelle de l'aliénation. La construction de ce qui doit s'affirmer comme les entrailles de l'image dialectique apparaît comme reliée à cette constellation complexe d'éléments.

Des étals à allégories

Benjamin entame une forme de réflexion quasi baroque, sur la valeur des objets produits et des représentation du monde qu'ils véhiculent, sous la forme d'une recherche des ruines et d'une méditation sur leur valeur. La méditation de l'allégoricien de la modernité, qui se rapproche de celle qui devait peut-être appartenir à l'historien, est celle d'une pesée des ruines du monde à travers la forme allégorique. L'évaluation des ruines est une évaluation de l'objet humain produit devenu marchandise, la forme qui est imposée à celui-ci par l'évaluation est d'emblée la forme allégorique. La marchandise est étudiée selon ses particularités allégoriques et la valeur marchande qui fonde la valeur sémantique mais vide de l'objet devient principe premier de la catastrophe sémantique de la modernité. La marchandise représente la ruine totale de l'objet, qui de surcroît représente la catastrophe totale pour une expérience possible au monde.

À travers le rôle de la remémoration l'image dialectique apparaît comme une évaluation et présentation de la destruction totale de toute valeur humaine que figure l'image intérieure d'un siècle. Cette caractérisation de l'expérience se fait par une analyse des différentes causes qui expliquent les transformations structurelles des moyens de production et les productions du siècle. La représentation historique qui en découle est celle des illusions du siècle, comme

rêve marchand. Le poète lyrique de la modernité propose alors des formes représentatives à travers lesquelles de telles représentations sont mises à nu. En elles il ne voit que des ruines et du choc, et à partir d'elles l'historien critique tente d'établir les origines de ce qui se définit comme catastrophe. Ce qui apparaît à travers ces manifestations figurées de la marchandise, via leur remémoration, est évalué en terme d'éléments cultuels à travers lesquels il est possible de mesurer les mythes qu'ils établissent comme formes d'autorité.

Pour Benjamin il est question d'organiser le pessimisme, et non pas de rester dans celui-ci, et en même temps il n'est pas question de passéisme. Il est question pour lui de saisir dans ces éléments cultuels des éventualités utopiques qui puissent tourner le rêve marchand en éveil critique, en évaluation et en création de potentialités émancipatrices, et non pas de retrouver une expérience perdue. Ce choix théorique et pratique fait émerger la conception des fantasmagories comme reliées à la conception de l'image dialectique en tant que leur envers symptomatique projectif. L'image dialectique apparaît dans ce sens comme le pendant projectif de l'évaluation fantasmagorique. Les fantasmagories sont comprises comme des représentations devenues mythologiques et par là archaïques, structurant la forme et le contenu de l'expérience.

Au sein même de l'expérience du monde les fantasmagories correspondent à l'expression figurée du fétiche, elles sont d'une certaine façon une forme de rêverie idéologique, et sont mises en perspective de manière critique par les images dialectiques. Dans cette perspective, les images dialectiques s'ébauchent comme une dialectisation du mythe à travers des éléments théoriques, utopiques et cultuels, qui permettent de les distinguer et de leur donner un sens critique, comme destruction de la dimension illusoire des éléments qui se posent comme mythes fondateurs de la modernité et de l'idéologie du progrès. D'un point de vue historique, les images dialectiques s'affirment peu à peu comme une interprétation qui cherche des possibilités émancipatrices, en tant qu'anéantissement du mythe et établissement de contenus utopiques au sein des valeur capables de configurer l'expérience comme souhait d'accomplissement, et donc au sein de ce qui peut se constituer comme une représentation critique du monde, et un choix de tradition politique.

Le réveil critique et le rôle de la mémoire

La caractérisation du rêve devient essentielle pour comprendre celle d'image dialectique comme une dialectique du réveil. Le rêve surréaliste est réinterprété à travers une redéfinition du réveil, comme instance critique de recherche d'une issue aux illusions marchandes du progrès en évitant toute forme incantatoire, et en évitant de rétablir une forme de sauvetage du sens à travers ses illusions. Il est question de redéfinir des contenus et des liens sémantiques, entre les choses et les mots, entre les significations et le monde, à travers une visée collective et émancipatrice. Il n'est pas question pour Benjamin de rester dans une volonté poétique qui trouverait au sein même des fantasmagories une échappatoire contre les problèmes réels d'un projet politique d'émancipation humaine. Pour Benjamin ce qui constitue la part idéologique des représentations du siècle a des causes sociales, politiques, économiques et historiques, dont il se propose d'analyser et de saisir les origines tout autant mythologiques que symboliques, dans ses rapports sémantiques et pratiques effectifs.

Il est question d'analyser ces phénomènes représentatifs à travers les constellations signifiantes qu'ils forment et figurent, à travers les images qu'ils créent. Les fantasmagories sont retraduites en représentations et images constituées de forces divergentes. Ces forces au

sein des images montrent un phénomène social qui n'est cependant pas visible autrement, elles expriment les contenus symboliques et sémantiques structurels pour l'expérience, ils sont des vues intérieures du phénomène du fétichisme. L'image du présent que ces interprétations montrent permettent de comprendre son rôle et importance pour l'établissement du contenu de l'objet historique. La figure du réveil apparaît comme le produit de l'interprétation des origines de l'image du présent, et comme un composé de mémoire, d'expérience et de contenus symboliques. La définition de l'image dialectique s'éclaircit et s'affine comme signifiant les origines de l'image du présent en tant qu'image de réveil.

Le rôle de la mémoire et sa définition apparaissent dans ce contexte théorique comme essentiels à l'établissement d'une interprétation qui puisse s'extraire du produit déjà aliéné de l'expérience. Benjamin parlera alors de mémoire involontaire, en elle toutes les expériences, sans découpages ni évaluations particulières, entreposent tout ce qui compose l'expérience. La mémoire involontaire permet de caractériser une forme de mémoire qui n'est pas encore historique, et qui appliquée au domaine historique, devient le réservoir des différentes traditions qui s'affrontent au sein du siècle. La question d'une mémoire involontaire est confrontée à la problématique de l'établissement d'une tradition, cette dernière devenant la condition de possibilité de son existence. On assiste à un replacement de la question de l'héritage culturel à travers la manière dont s'expriment les souvenirs, les oublis et des transformations dans les représentations d'une vie, d'une œuvre, d'une époque et celles d'une tradition.

La recherche historique se replace devant l'oubli constitutif de la société moderne, l'oubli de l'homme par lui-même, ce qui permet de sonder le contenu et l'état de sa mémoire collective. À la base de la forme et contenu de la mémoire moderne, et donc à la base de ce qui fait l'expérience se trouve un élément fondateur premier, la marchandise, l'objet vidé de sens. La marchandise apparaît dans ce contexte comme un objet mythologique fondateur, elle est une production culturelle et cultuelle destructrice, qui transforme tout les rapports représentatifs sociaux et individuels. La marchandise évide de sens tout effort humain, ce dernier qui au contraire devrait permettre de retraduire la construction d'une expérience, d'une mémoire collective, d'un récit, et d'une tradition. L'idéologie du progrès et la catégorie de la marchandise sont alors considérées comme moteurs du rêve fantasmagorique de la modernité.

Crise de la représentation

L'histoire de la modernité apparaît comme époque de crise et de la représentation et de la transmission. Le rôle de l'histoire se précise et s'affirme comme organe critique ayant pour but de saisir de tels phénomènes, de les évaluer et de les transmettre comme perte. L'histoire a pour but de construire des outils critiques permettant de distinguer les origines des différentes traditions qui s'affirment au sein de ce qui constitue le paysage culturel. La question de la remémoration amène à saisir la figure de la catastrophe, qui pour l'historien se retraduit en une dialectique entre l'achèvement et l'inachèvement historique. L'homme moderne vit dans un enfer, qui constitue une représentation ne lui rendant pas son image ; il n'a donc pas d'expérience en termes d'effort, et ne peut pas par conséquent construire un récit de sa situation. L'homme moderne est un homme désolé et perdu, prisonnier de son destin, car il n'a pas d'histoire, il n'a pas d'yeux pour voir une image qu'il ne peut construire. L'importance du phénomène de l'oubli de soi, inhérent au phénomène du fétichisme, est

alors ce que l'analyse de la catastrophe met en exergue, et que l'image dialectique aurait pour but de montrer et de détruire.

Benjamin effectue à partir de cette image de la perte de soi une interprétation historique qui, à partir de la catégorie de la marchandise, et de la pensée des ruines, sonde un oubli qui va jusqu'à l'origine même de la subjectivité. Il fait apparaître par là l'horreur d'un être qui perd jusqu'à la capacité de se saisir soi-même à travers le monde qu'il construit, la réalité d'un être qui a perdu son image. Mais plus encore l'image dialectique pose le problème des frontières temporelles qui permettent de sonder le passé, et de lire le présent. La conception du temps est alors bouleversée par une forme qui permet de contenir des forces divergentes ou convergentes, des univers spatio-temporels à l'arrêt et ensembles. L'image dialectique apparaît au centre de la question de l'inachèvement historique et au centre d'un questionnement qui fait du récit une forme mouvante ouverte et qui admet une critique et évaluation permanente. La catégorie du temps historique dans ces conditions devient interprétation de forces.

Cette analyse complexe et inédite de la marchandise a, pour nous, une double signification, elle fait apparaître autant la valeur de la perte de soi dans l'impossibilité de l'établissement d'un récit historique, que l'importance d'une explicitation des origines partagées de l'objectivité et de la subjectivité. L'analyse benjaminienne des origines du fétichisme de la marchandise, à travers le domaine sémantique et symbolique de l'objet, couplé à la définition auratique de la marchandise, présente l'importance de la *production* sémantique humaine et de son lien indéfectible aux objets, ainsi que l'importance pratique du produit qu'est l'*effort* de production interprétative en termes de production d'images qu'est l'expérience comme réalisation des souhaits collectifs. Tout deux émergent dans cette analyse comme constitutifs de ce que l'homme saisit comme édifiant le domaine du connaître, du soi, du monde, de l'expérience, de la mémoire et pour finir de l'histoire.

L'image dialectique, dans cette configuration, apparaît comme l'insertion d'une perspective historique qui tente de rendre compte de cette origine partagée, tout en incluant la question eschatologique de la finalité du concept d'histoire en tant que volonté de délivrance humaine. À travers la notion d'image dialectique il est question de redéfinir ce qui permet de constituer une image du présent, et à partir de cette redéfinition celle des rapports du sujet et de l'objet, tout en incluant un rapport d'analyse historique et politique comprise en termes d'origine et de tradition. Les rapports entre l'image du présent et celle du passé se transforment par là même, et se retrouvent au centre de notre problématique définitionnelle de l'image dialectique et de son rôle par rapport au concept d'histoire.

*

L'intérêt des images pour l'histoire

Si bien cette notion qu'est l'image dialectique s'avère centrale dans l'établissement du concept d'histoire et certains éléments permettent de valider partiellement notre hypothèse de départ, elle reste néanmoins une nébuleuse difficile à définir clairement. Nous pouvons cependant établir que cette notion est apparentée à une recherche autour des origines et valeurs retransmises par ce qui se distingue comme des traditions différentes. L'analyse de la genèse de cette notion apparaît reliée à une évaluation des différentes productions du siècle qui se cristallise sur la forme qui les réunit presque dans sa totalité, la marchandise.

Benjamin ébauche, à partir des propositions poétiques d'un méditatif de la modernité, Baudelaire, une théorie du collectionneur de la modernité. La figure du collectionneur apparentée à la figure du poète de l'aliénation trace les premiers traits de la place réservée à l'historien au sein de la théorie d'un matérialisme historique *habité*. Le collectionneur au sein de celui-ci s'affirme comme une figure du sauvetage. La question du *Maintenant de la connaissabilité*, qui est celle d'un savoir non encore conscient, repose repose celle du contenu que permet de faire apparaître l'image dialectique au sein de l'objet historique. L'espace de la visibilité historique s'ouvre alors comme celui d'une configuration mémorielle accomplie par un horizon théologique séculier, qui fait émerger l'héritage culturel d'une tradition rétablie. L'objet historique s'affirme peu à peu à travers une remémoration qui transforme les frontières du connaître, et donc entre une subjectivité et son objectivité correspondante. La mémoire involontaire de l'humanité, à laquelle se réfère l'image dialectique, est définie avec son horizon politique et théologique comme la finalité dernière de l'histoire, en tant que réalisation, à la manière d'une apocatastase, du rétablissent du salut d'une humanité qui s'affirme elle-même en même temps qu'elle construit sont histoire.

Du jeu des valeurs

Pour rendre compte de ce besoin de rétablissement Benjamin étudie les effets de la temporalité de la continuité à travers l'aspect envoûtant et narcotique du jeu. L'analyse du jeu de hasard nous permet d'introduire la question de l'inachèvement qui caractérise l'existence de ceux qui habitent un monde fantasmagorique, ce qui fait émerger la forme et contenu de la fantasmagorie de l'histoire. La fonction du jeu, tout autant comme amusement que comme permettant l'oubli d'un monde et d'une existence absurde et ennuyeuse, ouvre sur des perspectives qui montrent la manière dont s'établissent les machineries destructrices d'un mode de production et de reproduction sociale avec ses promesses et illusions.

La caractérisation de ce qui constitue la fantasmagorie de l'histoire repose sur l'analyse de ce que permettent de construire les modes de vie rendus possibles par le monde moderne, ainsi que les soubassements mécanistes et inhumains de l'idéologie du progrès. Benjamin amène donc la critique du machinisme historique jusqu'au matérialisme historique lui-même, ce qui permet de saisir la manière dont le siècle marque de ses illusions jusqu'aux théories émancipatrices qu'il a vu naître. Benjamin se penche donc sur la méthode même du matérialisme et tente d'inclure dans la construction de ses objets une histoire de la réception, qui permette de saisir plus clairement les valeurs auxquelles répond l'analyse des produits culturels de ce qui s'affirme comme lutte des classes, et comme différentes traditions s'opposant entre elles.

L'appareillage théorique du matérialisme historique est alors amené à évaluer les origines des traditions, ce qui le transforme en une théorie de l'histoire, comme un matérialisme historique habitée par un être qui possède une mémoire qu'il tente de sauver. L'historien matérialiste, son expérience et sa mémoire doivent siéger et veiller cette machinerie théorique et pratique qu'est le matérialisme historique. Il doit interpréter et évaluer les différentes traditions à partir d'une mémoire et d'une expérience comme réalisation de souhaits de construction d'une situation d'effort social restitué. Ces conditions sont les seules qui semblent pouvoir sauver la mémoire des générations de sans-noms, l'expérience comme effort et les possibilités du récit qui les sauvegarde. L'analyse matérialiste de l'histoire est celle de l'établissement d'un concept qui comprend des traditions et des formes de transmission qui servent à saisir les métamorphoses des capacités humaines ainsi que leur

origine au cours de l'histoire. La subjectivité apparaît alors comme productrice d'objectivité.

Dans ce contexte la connaissance historique s'effectue à travers des images qui configurent des constellations d'instants. En retour, l'habitat et les habitudes construisent en partie ce paysage intérieur qu'est la subjectivité, en tant que réalité en constante transformation. Subjectivité et objectivité apparaissent comme mises en relation, et comme se transformant mutuellement. Les matériaux des images, comme produits de cette relation, sont rendus manifestes à l'aide d'une recherche pour laquelle le souvenir et l'étendue de la mémoire se mesurent à l'aide de l'oubli, de la curiosité et de la transformation, et comme relatives au temps et au souvenir retrouvé. Dans cette équation le temps devient premier, et la mémoire apparaît comme ce qui permet de présenter le temps comme construction.

Le temps comme construction : le Nain et le Petit Bossu

C'est à l'aide des personnages du petit Bossu de *Enfance berlinoise* et du nain des *Thèses* que l'on retrouve l'importance d'une mémoire qui montre le rôle que joue de la conception du temps en histoire. Le Petit bossu apparaît comme l'archétype de la déformation et il est la caractéristique première d'une subjectivité qui est mémoire, et qui en tant que telle est métamorphose, transformation, évaluation et retour à soi. Le temps pour une subjectivité apparaît comme une affaire d'expérience, de souvenir et d'oubli. À travers cette conception de la mémoire comme transformation, s'affirme la présence du nain de la première des thèses comme celle d'un être générique qui assume cette réalité, en prend acte, et qui pense le temps en termes de lecture historique. Le nain des *Thèses* en maître du temps apparaît comme le maître de ce qui fonde mémoire et tradition. La présence d'esprit devient dans ce sens présence d'une mémoire qui se saisit elle-même comme métamorphose, et qui comprend ses désirs et souhaits comme constitutifs d'une image du monde qui est aussi projection, qui est aussi une image de l'histoire, et qui pour finir est aussi une image de soi comme choix de destinée. Le souvenir retrouvé correspond alors au temps retrouvé, la temporalité historique correspond à la discontinuité, et la subjectivité correspond à la capacité de configurer cette discontinuité et de construire un récit, une tradition.

Si le souvenir ou la mémoire retrouvés sont aussi apparentés à la figure de l'ange et du messie, il n'est toutefois pas question d'une promesse mythique de salut, il est question de choix épistémologiques qui fondent une conscience historique comme réalisation d'une tradition, et comme désir de réalisation, comme projet collectif d'émancipation à réaliser. À travers la conception de la rédemption du passé, Benjamin tente de constituer les fondements mêmes de la possibilité d'une *proximité,* et d'un lien avec ce qui constitue la tradition des opprimés, son histoire, son héritage culturel et donc son image historique. L'image dialectique participe à cette construction comme sa méthode et comme son horizon. Si l'objet historique n'est pas l'image dialectique, l'objet historique se construit à travers elle, comme évaluation de valeurs, construction de discontinuité, et finalité historique émancipatrice à travers laquelle l'objet historique peut émerger de l'obscurité d'une mémoire historique comme capacité que l'on pensait à tout jamais perdue.

À travers la figure de la mémoire involontaire la présence d'esprit nécessaire au matérialisme historique devient projet politique et souhait d'accomplissement collectif à partager. La mémoire involontaire, en tant que condition de possibilité d'une telle entreprise théorique, fait reposer son applicabilité sur une redéfinition des fondements de la subjectivité et de l'objectivité, elles aussi appréhendées comme constructions et comme soumises à l'emprise du temps. Pour Benjamin la question des métamorphoses et transformations des

modes de vie est une question historique, et doit toujours se poser du point de vue du temps et de la manière dont il retranscrit sa figure sur les choses. Les fondements de la subjectivité, de l'objectivité, de la tradition et même de la transmission, sont des questions posées et qui doivent toujours être reposées, réévaluées. L'historien critique se doit de respecter la spécificité de son objet, celui-ci étant en perpétuelle transformation.

Les fondements de l'histoire se posent à travers la spécificité d'une définition du temps comme mémoire involontaire, dans laquelle tout est présent, mais tout doit être retrouvé. Cependant pour saisir son histoire, il est question d'inventer des formes d'analyse et de synthèse théoriques qui permettent de retranscrire ce qu'elle contient, ses valeurs et origines. La théorisation du concept d'histoire, qui répond à une tradition définie comme discontinuité, se fait à l'aide d'une figure théorique qui se superpose au concept et qui fonde sa dynamique interne, permettant la synthèse des éléments analysés, cette figure est l'image dialectique. Les images dialectiques sont les entrailles du concept d'histoire, elles ne sont pas l'objet historique mais elles sont identiques à celui-ci, leur différence est qu'elles configurent la dynamique interne de ce qui compose l'objet historique et qu'elles déterminent les valeurs qui s'affrontent en lui. L'image dialectique est configuration. Au sein d'une tempête d'objets devenus ruine de sens, il est question de retrouver la mémoire qu'est celle de leur histoire, et qui en retour dessine l'image d'une humanité défigurée. L'image dialectique s'affirme alors comme ce qui permet d'établir, de configurer et d'agencer dans ces objets ce qui dans leurs origines s'affirme autant comme une promesse utopique de salut, que comme la réalisation de la perte, et comme l'affirmation d'une tradition.

L'image dialectique correspond à la dynamique interne du concept du concept d'histoire, elle permet d'établir la synthèse des citations d'instants que sont les différentes forces les transformant en instants historiques. L'image dialectique représente aussi la finalité du concept, rendant pensable une forme de traduction de la dimension utopique en tant qu'achèvement partiel de la discontinuité infernale. Elle est ce qui permet d'affirmer et d'accomplir une tradition qui est formellement et ouvertement définie comme fragmentaire et discontinue. L'image dialectique est une image qui dialogue avec une mémoire, elle est remémoration et synthèse. Elle cristallise une recherche théorique à travers laquelle il est question de citer des moments comme appartenant à la tradition des opprimés, tout en créant les conditions de possibilités qui permettraient d'affirmer celle-ci.

*

2. Réponses aux questions, par chapitres

I.

De quelle manière et sur quelles bases l'analyse du fétichisme nécessite-t-elle d'être menée pour comprendre l'étendue et l'extension de sa portée jusqu'au niveau de l'imaginaire collectif ? Que doit devenir le concept d'histoire pour s'appliquer à présenter, évaluer et se détourner d'un tel phénomène destructif ?

Benjamin choisit d'analyser le phénomène du fétichisme à partir de ce qu'il nomme et définit comme ce que l'on a présenté comme fantasmagories. La question des fantasmagories place l'étude historique au niveau de l'expérience et des modes de reproduction de celle-ci,

car le contenu de l'expérience détermine tout autant la mémoire que l'imaginaire. Les représentations que forge un siècle apparaissent comme essentiels à la définition du phénomène de réification en cours. La fantasmagorie de l'histoire est définie comme l'effet de la logique du mythe dans ce qui, se présentant comme radicalement nouveau pour un siècle, n'est en réalité qu'une forme d'antiquité immémoriale, celle de la croyance dans la Modernité. Sa logique est engendrée par le progrès qui est une forme idéologique. Benjamin entame alors ce qu'il affirme être un effort figuratif pour présenter une image claire de l'existence humaine à partir de ses conditions d'existence particulières, à travers celles-ci le phénomène du fétichisme est décrit via ses illusions constituantes. Il est alors question de présenter le rapport mythique qui se cache dans les processus de production et leur production, mais aussi il est question de montrer leur rapport à l'utopie et son détournement.

La méthodologie employée pour montrer un tel phénomène doit être une méthodologie de l'histoire qui présente les origines et valeurs qui causent de telles illusions. L'établissement du concept d'histoire nécessite une présentation de celles-ci de manière claire, et donc à travers les images que forge le siècle, et donc à travers ce qu'il lègue comme héritage culturel. Présenter l'histoire via des images semble alors une voie qui permet tout autant de rendre celle-ci lisible et appropriable, que la voie par laquelle elle peut être présentée le plus clairement, puisqu'il s'agit d'un siècle qui produit des images particulières. C'est donc à travers ces images et leurs fonctions qu'il est possible d'effectuer un travail historique qui présente un siècle à lui-même, à travers la valeur de ses propres images, c'est-à-dire de ses propres productions culturelles. La question du temps historique et de la mesure humaine apparaissent alors comme essentielles à la réalisation d'une méthode du montage d'images. Il est question de trouver un langage qui montre tout autant l'oubli historique et la désolation humaine, que ce qui se transmet et peut encore servir de finalité émancipatrice. Les questions de l'expérience, de la culture et de la barbarie deviennent essentielles.

L'objet doit montrer l'état de l'expérience, la valeur de la culture et ses origines. Le concept d'histoire doit s'appliquer à présenter l'effort humain, constitutif de toute expérience naissant de l'exercice, et à démasquer les fantasmagories qui brouillent la construction de celle-ci. La question de l'image dialectique s'affirme alors comme ce qui peut permettre autant de présenter que de détourner un tel phénomène. Elle doit pouvoir construire, actualiser et présenter un récit qui est tout autant la destruction des rapports mythologiques inhérents au progrès, que l'affirmation d'une tradition qui se construit sur les bases de l'émancipation humaine. Il est alors question de construire un récit qui est aporétique, un récit comme destruction de la continuité et de l'idéologie du progrès, et en même temps un récit qui est affirmation d'une discontinuité comme négation d'un continuum d'oppression.

II.

Comment caractériser l'image intérieure d'un siècle dans les conditions modernes de l'aliénation ?

L'image d'un siècle se caractérise par la forme et le contenu de son expérience et par l'image de l'histoire qu'il forge. Benjamin définira cette forme et ce contenu de l'expérience à travers l'expérience vécue du choc, et de la remémoration. Depuis la perspective des fantasmagories, le corps social de l'homme moderne est décrit comme un rêve, dans lequel des images archaïques et mythiques peuplent son quotidien sans qu'il ne s'en aperçoive. La définition des images dialectiques à ce stade est délicate, car elles semblent correspondre au

rêve fantasmagorique de la société de la modernité, et le phénomène du fétichisme semble être relégué à une forme d'illusion.

Or, les images ne font que présenter ces éléments, en vue de les confronter dialectiquement, au réveil, ce qui correspond à leur analyse critique et à leur interprétation politique. L'image dialectique cherche à présenter l'image intérieure de l'existence des sociétés humaines. La dialectique permet de la présenter comme un composé de forces contraires qui se confrontent, en d'autres termes des rigidités mythiques inhérentes à l'idéologie du progrès et des contenus utopiques. Il est question d'éclairer le côté symbolique du phénomène d'aliénation, en faisant correspondre à celui-ci la matérialité même des choses. Benjamin parlera d'illuminations profanes, en reprenant l'intuition surréaliste, mais en appliquant celle-ci à la révolution, à la destruction des rapports de domination, devenus mythiques pour un imaginaire collectif. S'ouvre alors l'étendue d'une image intérieure délabrée, mais aussi une dialectique des images. En vue de construire cette dialectique il est nécessaire de trouver une manière de dialectiser le mythe, et donc préalablement de le présenter.

Benjamin explore alors les méandres de la mémoire d'un siècle à l'aide de Proust et de Baudelaire. Chez Proust il retrouve une singulière réponse, dans une forme du souvenir qui, inspiré de la mémoire bergsonienne, établit une structure mémorielle qui est contact avec un inachevé, pour laquelle son achèvement partiel s'effectue par le biais du souvenir retrouvé. Il est question d'une mémoire qui est un contact avec le présent, et dont la structure est essentiellement tissage et séquentialité, elle est faite d'images et plus encore, de montage d'images. À travers l'image proustienne la mémoire devient une tapisserie de l'illimité, et la remémoration autant un aveu d'incomplétude et de tristesse face au passé qu'une recherche fanatique du bonheur.

De l'expérience vécue ressort alors l'image intérieure de la mémoire comme celle d'un réservoir de l'aliénation, et comme une forme de défense contre le choc. L'armure contre l'expérience que devient tout rapport au monde est mesuré à travers un illimité inatteignable et à travers l'expérience lyrique. Proust cherchait au fond de sa mémoire ce qui pour le poète lyrique de la modernité qu'est Baudelaire, n'existait déjà nulle part si ce n'est dans les nuages et hors de ce monde, ou bien encore sous terre et depuis la pierre tombale. La remémoration devient une caractérisation et une évaluation du mythe à l'étalon d'une nature perdue et d'une beauté fanée et inatteignable. L'image intérieure du siècle est alors abdication et désespoir.

À travers le sentiment auquel correspond à la catastrophe permanente, le spleen, la modernité apparaît à Benjamin comme image intérieure, et comme une fantasmagorie à visages multiples qui transforment à sa mesure toutes les représentations de l'existence. À partir de cette expression Benjamin voit un double mouvement, d'un côté une temporalité mythique et infernale du recommencement du même, et de l'autre une temporalité utopique et discontinue relative à l'histoire, et qui dans ce contexte devient une temporalité profane. La question de la remémoration devient celle d'une interprétation historique qui choisit de marquer le cours ininterrompu du temps infernal d'un arrêt lyrique puis révolutionnaire.

Cet arrêt qui est ce qui constitue la dynamique intérieure de l'image dialectique, il correspond à un moment de péril interprétatif et pratique. Ce moment met en jeu toute la tradition à laquelle le moment historique appartient, car cette mise en jeu qu'est l'interprétation est en même temps, et réciproquement, ce qui déterminera le moment historique comme mettant en échec ou comme permettant de sauver et d'affirmer la tradition à laquelle il appartient. Par ce mouvement peuvent être sauvés ou perdus et les moments historiques et leurs traditions.

Pour revenir à la question de la fantasmagorie de l'histoire, pour Benjamin le toujours pareil fait place à une interprétation de l'éternel retour des grandes masses. Le retour éternel correspond ici à la temporalité du mythe, et de son côté la temporalité de l'arrêt, à un son de cloche qui rappelle le manque d'expérience partagée. L'affirmation d'un arrêt se rapporte à une temporalité qui s'affirme dans la commémoration, comme souvenir partagé et fêté d'un jour d'affirmation de la tradition d'une humanité rétablie, et donc comme affirmation d'une tradition qui cherche à affirmer ce rétablissement et sauvetage.

Mais encore loin de la possibilité de ces jours de fête, qui se rapportent pour Benjamin à la pré-histoire, comme remémoration, et qui achèvent le temps du recommencement, on est jeté dans une médiation autour de l'origine de la catastrophe dans laquelle nous habitons. Pour Benjamin le paysage environnant du poète lyrique à l'apogée du capitalisme est celui des marchandises, et à travers sa poésie il voit émaner la physionomie d'un objet destructeur qui continue d'exister jusqu'à nos jours. La marchandise apparaît comme ruine de la signification et de l'existence, et le poète cherche en vain à la nommer, en faisant son expérience, et en se jetant en elle comme dans un réservoir d'électricité. Le poète fait l'expérience du choc.

Dans ces conditions l'article de masse, spiritualisé jusqu'à l'éclat de rire, se montre comme la perte la plus essentielle de l'effort humain comme exercice au sein de la capacité réflexive. La catégorie de la marchandise est allégorie et ruine de l'allégorie, l'objet à valeur d'échange est ruine et ruine de la valeur multiple et riche de toute existence. La marchandise devient un labyrinthe, elle est tout autant un objet de désir inatteignable que la perte et la destruction totale de tous les repères. Elle est destruction de ce qui permettrait de parler de la spécificité de chaque chose, de leur valeur qualitative, la marchandise devient destruction de toute aura.

Mais pire encore, la marchandise se pare d'une forme auratique propre et devient une expérience de l'aura de l'absence. Elle est pour celui qui s'intéresse à elle pétrification et distance infranchissable, mystère intouchable et inapprochable, et l'objet produit n'est plus le rappel d'une proximité ni non plus l'énigme à résoudre de la signification d'une existence sociale déposé dans les choses. L'objet marchandise est absence de monde et miroitement de promesses de bonheur. L'expérience vécue, qui est l'expérience qui correspond au monde des objets produits en vue de la reproduction de la valeur marchandise, devient une forme névrotique de dessaisissement.

L'image dialectique est alors une image qui présente ces éléments devenus archaïques dans l'expérience. L'image dialectique devient ainsi une tentative pour montrer les rapports mythiques de l'aliénation par l'inclusion d'une perspective historique en eux, de surcroît cela correspond à l'affirmation d'une tradition comme construction, et comme évaluation. Elle est une forme d'expression que cherche à présenter de manière originaire, tout autant depuis ses origines que comme création d'origine, une image de l'homme à la manière d'une remémoration. Ce qui revient à affirmer qu'il existe la possibilité d'actualiser une tradition qui peut achever la temporalité infernale de l'inachèvement et du recommencement, et qu'elle doit pour être réalisée être pensée et théorisée de manière efficiente comme créatrice d'origine et comme sauvegarde de l'expérience collective en tant que souhait accompli de bonheur.

III.

De quelle manière la théologie redéfinit-elle la conception de l'expérience et de la mémoire, influençant par là aussi la conception du matérialisme historique benjaminien ? De quoi seront composés les matériaux qui composent les images pour devenir images dialectiques ? Et comment ces images devenues dialectiques permettent-elles de bâtir un matérialisme qui, dans son versant révolutionnaire, se pose comme rédemption accomplie et salut retrouvé d'une humanité affranchie ?

La théologie apparaît, chez Benjamin, comme ce qui doit aider à permettre à la théorie politique reliée à l'histoire de fonctionner, elle apparaît autant comme une redéfinition de la forme et de la fonction de la temporalité historique, que comme présence d'esprit et comme souvenir retrouvé. Contradictoirement en apparence c'est la question de la présence humaine qui fonde le rapport théologique au sein du concept et de la théorie du matérialisme historique. Cette présence, qui permet l'évaluation, l'expérience et la mémoire s'affirme comme la seule alternative à la temporalité machinale et insécable du progrès. Nous affirmons cela car la question des contenus cultuels au sein de l'expérience est déterminée comme souhait d'accomplissement, et comme contrepartie à la temporalité narcotique du jeu inhérente à la marchandise.

La première thèse ouvre sur un échiquier théorique dans lequel se jouent le passé, l'avenir et le présent de la tradition des opprimés. Le jeu du nain prend place au centre d'une machinerie qui est l'équivalent de l'habitat dans lequel s'affirment et la mémoire et l'expérience humaine désolées. La temporalité du jeu, de manière générale, s'affirme comme celle d'un temps zéro, un temps du recommencement, celle de qui entreprend sans rien achever. Le jeu de hasard est alors une échappatoire pour une expérience qui ne connaît pas ce qui peut s'affirmer dans le souhait accompli, dans l'achèvement, et troque cette ignorance contre la promesse rapide de l'immédiat, de l'assouvissement monnayé des désirs, et l'inachèvement perpétuel.

Cependant le souhait accompli apparaît comme ce qui structure l'expérience de l'exercice, faisant apparaître au sein de la construction du concept d'histoire la question de la présence humaine et de son désir d'affirmation au centre de l'établissement de toute forme d'évaluation historique. La théologie redéfinit les règles du jeu matérialiste, en incluant l'illimité de l'expérience et de la mémoire humaine, comme recherche d'accomplissement, comme critique du mythe du progrès, et comme affirmation en acte d'une tradition des opprimés. La théologie dans ce contexte touche autant à la finalité du concept qu'à sa mise en exercice. Le soubassement du concept d'histoire apparaît lié à une expérience qui repose sur le souhait comme désir d'accomplissement et en même temps comme son accomplissement.

Les matériaux des images doivent être agencés de manière à pouvoir critiquer les automatismes révolutionnaires liés à toute théorie du matérialisme historique et veiller à affirmer un idéal créateur de possibilités pour une mémoire collective. Cet idéal, loin de celui, unique, d'une descendance affranchie, doit être selon Benjamin celui d'un accomplissement dans le présent, des souhaits d'accomplissement des générations passées. Les équipées humaines qui luttent pour leurs droits et pour un bonheur réel et partagé apparaissent comme ayant été attendues sur terres par les générations qui les ont précédée. Dans d'autres termes l'accomplissement du bonheur des équipées humaines présentes fut souhaité par celles qui les ont précédées.

À la base du concept d'histoire apparaît une finalité pratique et politique. L'image dialectique permet d'insérer cette finalité pratique qui remplit le rôle de valeur, à l'aune de laquelle doivent être étalonnées toutes les possibles victoires historiques des opprimés. L'inversion de la finalité de l'évaluation est essentielle, l'histoire d'une tradition en lutte ne s'effectue pas pour l'avenir, mais pour honorer son passé, permettant à l'action émancipatrice d'avoir lieu au présent, et d'en finir avec la politique du sacrifice des générations humaines.

La construction de l'objet historique doit permettre d'actualiser l'état de la tradition des opprimés et l'élever au rang de tradition d'une humanité rétablie et sauve. Les matériaux des images sont alors évalués à partir des origines des biens culturels, et doivent permettre de composer cette constellation critique. Pour Benjamin la question d'une histoire matérialiste de la réception devient essentielle car l'évaluation, toujours politique et pratique, permet de saisir la question de la valeur de ce qui devrait correspondre aux origines de la tradition des sans-noms, en vue de s'accomplir comme humanité restituée. Le sauvetage matérialiste de la mémoire est toujours une évaluation, la recherche d'une affirmation de la tradition des opprimés, et une analyse de ce qui permet cette évaluation.

La remémoration apparaît alors comme liée à la pré-histoire, en tant que forme utopique de souhait d'accomplissement. Benjamin fait alors place non à une forme d'au-delà historique, mais à une dimension restauratrice de l'histoire, comme accomplissement et comme souhait. Il fait correspondre le jour du Jugement dernier à celui du premier jour d'une humanité retrouvée et sauve, la révolution humaine. Cette dernière apparaît comme la voie de cette affirmation, et comme ce qui permet de se rapprocher des objectifs des générations qui ont lutté pour l'accomplissement d'une tradition que ne reposerait pas sur la barbarie capitaliste et mécaniste. Telles semblent être les dimensions utopiques qui constituent l'image dialectique.

Les matériaux des images sont le produit de préparatifs théoriques rigoureux, ainsi que ceux de la remémoration en tant que présentation matérialiste de la mémoire. La remémoration s'affirme comme essentielle à l'établissement de ces matériaux. Les images dialectiques ont alors un double rôle, elles sont les entrailles du concept, son soubassement politico-théologique, ainsi que ce qui permet aussi de construire l'objet historique, en tant que citation d'un instant d'humanité. Les images dialectiques permettent d'agencer au sein du concept d'histoire les plus petits éléments comme les plus grands éléments. L'image dialectique est autant ce qui affirme une tradition dans la discontinuité que en même temps ce qui permet de faire consister les éléments discontinus de cette tradition, les faits historiques. L'image dialectique leur donne la forme de la monade comme fondement logique, en tant que faits appartenant à une histoire qu'ils reflètent et qu'ils contiennent.

À travers la remémoration les éléments qui appartiennent à la reconstruction matérialiste des souvenirs de la tradition sont appréciés et à la mesure de l'oubli, qu'à celle de la curiosité. La mémoire involontaire s'affirme à nouveau, non pas dans sa forme proustienne inatteignable et privée, mais comme ce qui peut être retrouvé à l'aide de l'interprétation politique, ce qui peut être établi à travers une évaluation critique. Le rôle des souvenirs l'enfance dans l'établissement de la théorie de la remémoration appliquée à l'histoire matérialiste est essentiel, et permet de saisir la place du messianique dans l'établissement du concept. L'enfance apparaît comme le miroir dans lequel se réfléchissent les représentations archaïques de l'univers symbolique des époques, ainsi que les rêves utopiques de celles-ci.

Le nain de la première thèse se présente pour nous sous l'angle du personnage du Petit Bossu, et fait réapparaître cette première comme un matérialisme historique à l'usage

des enfants du siècle, un récit de l'émancipation et une mise en garde contre les fondements progressistes et mécanistes qui peuvent encore se cacher au sein des théories du matérialisme historique. La mémoire devient l'archétype de la transformation, et ce qui constitue l'héritage culturel acquiert les caractères d'un récit à actualiser, à réévaluer et toujours à réinterpréter. Ce n'est que dans une certaine perspective que le passé peut faire voir les potentialisé émancipatrices qu'il contient, et celui-ci l'est comme un message du pays des morts destiné au présent. Les images de la mémoire involontaire matérialiste sont celles qu'un héritage culturel offre en tant qu'actualité de l'existence humaine, évaluées à l'aune de l'utopie de l'accomplissement de la délivrance humaine choisie et partagée.

Ces images sont ce que construit l'historien en tant que collectionneur, cependant la figure du collectionneur matérialiste reste partiellement inachevée. Ce qui rend l'élucidation, et de cette figure, et de ce qu'il collectionne, très laborieuse. Les ressemblances entre cette figure et celle de l'allégoricien sont multiples, mais le collectionneur ne recherche pas de mystère infranchissable. Pour l'historien collectionneur la catégorie de la complétude lui permet de saisir la finalité de la recherche des images. La question de la visibilité historique devient le propre de la construction des images dialectiques, et la lecture de leur contenus répond alors à une remise en question des fondements mêmes de la connaissance, et des fondements des traditions.

L'utopie révolutionnaire comme établissement et réalisation d'une tradition d'humanité réalisée et sauve devient le vrai butin de l'histoire, et l'évaluation critique devient avant tout une mise en garde contre les valeurs des vainqueurs. S'ouvre alors la question d'une tradition qui ne connaît pas encore de valeurs qui lui permettent cette évaluation, et Benjamin tente de les inclure dans l'idéal des générations passées qui ont lutté pour construire cette humanité. La question de la rédemption est celle d'une tradition qui non seulement doit pour s'affirmer actualiser sa mémoire, ce qui équivaut à une interprétation critique, mais aussi retrouver son passé. L'objet historique est non seulement une construction, mais une remise en question de ce qui constitue la connaissance historique en tant que telle, c'est-à-dire la temporalité historique, et la définition de ce qui constitue la subjectivité et l'objet historique. Il est question de contourner les dangers du positivisme et de l'idéologie du progrès, mais aussi les fantasmagories multiples qui s'opposent à l'historien, les rapports mythiques et les contenus archaïques non critiques de l'expérience humaine.

La question de l'établissement d'une mémoire involontaire comme matrice à partir de laquelle peut s'affirmer l'idéal d'une humanité restituée et délivrée, appartient au sujet écrivant l'histoire, qui de surcroît apparaît comme la classe des sans-noms, et des générations de vaincus. La mémoire de l'humanité est affirmée comme un monde messianique car, si des morceaux de celle-ci peuvent être retrouvés, alors il est possible d'effectuer l'évaluation du présent et d'affirmer la tradition qui lui donne corps. Cependant si le soubassement formel du concept d'histoire est sa forme monadologique comme citation, s'affirmant comme nécessaires à l'évaluation qui fait émerger la tradition tout en l'actualisant, ceci n'est possible que comme affirmation d'une mémoire, qui, cercle logique, elle, est à la base de cette évaluation.

La forme de la mémoire est alors déterminée de manière originaire, elle est la finalité et le but. Le blocage messianique, l'arrêt de la continuité, la chance révolutionnaire, l'action, la révolte et la révolution sont les seules choses qui permettent une affirmation historique, un début à ce cercle logique. Le temps à l'intérieur de cette monade qu'est l'image dialectique devient réduction monadologique du temps, et raccourci de la totalité de la vie organique sur terre mesurant notre existence. Il est question d'évaluer les plus petites parties d'existence

arrachées au temps à travers une totalité permettant de lui offrir une perspective historique, comme par exemple notre infime existence par rapport à celle de la vie organique sur terre, ou notre existence ignorante par rapport à la totalité de la vie civilisée, ou encore notre existence et notre incapacité par rapport à l'existence de la vie technique, mécaniste et devenue barbare de la modernité.

3. Hypothèses de travail non étudiées, mises de côté ou pas assez développées, par chapitres

Chapitre I. Les images du XIXème siècle.

Pour ce chapitre reste en suspens la question de l'utopie. Il aurait était intéressant de développer celle-ci depuis quelques angles différents, et plus en détail quelques utopies du progrès, ainsi que celles liées à l'habitat comme chez Fourier, mais plus largement de saisir dans cette partie le rapport de l'image dialectique à l'utopie.

Nous n'avons pas développé très largement le rapport à la pré-histoire qui émane des développements de *La société archaïque*, de Morgan, tout en sachant qu'il serait intéressant de développer plus amplement cette question car elle concerne une piste de lecture pour saisir ce que Benjamin entend par pré-histoire et son lien à l'utopie.

La question de la critique littéraire développée par Benjamin reste aussi à mi-chemin, vu l'étendue de celle-ci. Nous réalisons maintenant l'intérêt crucial de celle-ci, dans la théorie historique, et celle d'une histoire matérialiste de la réception, qu'il est nécessaire d'atteindre pour réussir à comprendre qu'elle n'est pas un simple détail, mais qu'elle participe de manière centrale à la question de l'interprétation et de l'établissement du concept d'histoire.

Nous avons laissé aussi de côté un grand nombre de livres à l'intérieur du recueil des *Passages,* pour nous concentrer sur ceux qui nous ont aidé à saisir quelques éléments sur la définition des fantasmagories, la théorie du rêve, la question sur la marchandise, la théorie du montage et la théorie de la connaissance.

Nous considérons que malgré les similitudes retrouvées entre la théorie du montage d'images des *Passages* et la méthode de la préfac*e épistémo-critique,* nous n'avons pas encore réussi à faire tous les liens entre elles. On considère que notre travail n'est pas encore assez concluant sur les liens entre le statut de l'Idée et celle de l'image dialectique.

Et pour finir la question du langage authentique reste, dans ce chapitre, au seuil du nom.

Chapitre II. Expérience et Histoire

On n'a pas assez approfondi les liens entre la théorie de la connaissance de Benjamin et une forme d'absolu hégélien qui semble se dépeindre, en raison de l'étendue du problème. Pour comprendre ce problème, il est nécessaire d'analyser dans la théorie kantienne de l'expérience la définition du sujet transcendantal, et de coupler celle-ci avec la théorie du langage chez Benjamin.

Nous n'avons pas approfondi la question sur les mythologèmes de Mario Pezzela. Nous avons aussi évité de développer la question du domaine de l'*imaginal* qui pourrait s'appliquer

à l'image, et un développement sur la question de la sémiotique liée à la définition et à l'établissement du domaine des l'images.

Nous avons écarté la question de l'élucidation de la doctrine de l'éternel retour chez F. Nietzsche.

Et de même nous n'avons pas développé les idées de Blanqui, et des rapports de l'intuition cosmique d'éternel retour du même comme monde de l'infernal.

Chapitre III. La valeur des images pour l'histoire

Dans ce dernier chapitre on a omis quelques questions de traduction dans les *Thèses* telles que celles de l'apparition de la *foi*[2512], comme l'une des caractéristiques des choses spirituelles à laquelle se rapporte la lutte des classes et le butin de celle-ci. Dans le texte français ce terme apparaît alors qu'il n'est pas présent dans le texte allemand. De la même manière, nous avons évité de nous pencher sur ce qui dans le texte allemand apparaît pour Benjamin comme l'« idée de bonheur [qui] enferme celle de *salut* »[2513], et qui dans le texte français devient « l'image du bonheur [qui] est inséparable de celle de la *rédemption* »[2514].

Nous avons aussi laissé de côté la question de l'apocatastase, qui est l'instant dans lequel l'humanité s'affirme et affirme le butin de sa propre révolution, comme rétablissement du bonheur. Et donc comme moment du Jugement dernier qui est celui de la révolution, qui pour Benjamin devient celui de la rédemption et du salut, du souvenir à chaque instant retrouvé de l'humanité restituée.

La question de l'expérience vécue en tant que contextes d'expérience, ainsi que la théorie de la « mimèsis » restent aussi en suspens[2515].

*

4. Remarques

a. Forme d'écriture et présentation de l'œuvre

L'intégralité de la bibliographie fut établie à partir des textes français de Benjamin, ainsi que de traductions des textes germaniques. Le corpus des œuvres de Benjamin sur lequel repose ce travail est essentiellement constitué par des éléments d'analyse et de développement de Benjamin qui ne sont pas achevés, tels que *Le livre des Passages,* Les

2512 Écrits français, , *Sur le concept d'histoire, Thèse IV*, p. 434-435.

2513 « Un bonheur susceptible d'être l'objet de notre envie n'existera que dans un air qui aura été respiré par nous ; il n'existera qu'en compagnie des gens qui auraient pu nous adresser la parole à nous. [...] Qu'est-ce à dire ? L'idée de bonheur enferme celle de salut, inéluctablement. Il en va de même pour l'idée du « passé ». L'image du salut en est la clé. N'est-ce pas autour de nous-mêmes que plane un peu de l'air respiré jadis par les défunts ? N'est-ce pas la voix de nos amis qui hante parfois un écho des voix de ceux qui nous ont précédés sur terre ? [...] C'est donc à nous de nous rendre compte que le passé réclame une rédemption dont peut-être une toute infime partie se trouve être placée en notre pouvoir. », BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire,* p. 433. Nous soulignons.

2514 BENJAMIN Walter, *Œuvres III, Sur le concept d'histoire, Thèse II*, p. 428. Nous soulignons.

2515 « Suis-je celui qui s'appelle W.B., ou bien est-ce que simplement je m'appelle W.B. ? Ce sont les deux côtés de la médaille, mais le second est frustre tandis que le premier a l'éclat d'une monnaie à fleur de coin. La première formule fait voir que le nom est l'objet d'une mimèsis. Celle-ci a certes la particularité de se montrer non pas sur ce qui vient mais sur ce qui a eu lieu autrefois, c'est-à-dire sur ce qui a été vécu. L'habitus d'une vie vécue : voilà ce que le nom conserve et, en même temps, ce dont il trace le modèle. La notion de mimèsis suffit en outre à indiquer que le domaine du nom est celui du ressemblant. Et comme la ressemblance est l'organon de l'expérience, cela revient à dire que le nom ne peut être connu que dans des contextes d'expérience. Eux seuls font connaître son essence, c'est-à-dire son essence langagière. », BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle, Le Livre des Passages, Premières notes, [Q°, 24]*, p. 863.

Thèses sur le concept d'histoire, et les différents chapitres et ébauches qui devaient constituer un livre, en tant que tel, ou bien un chapitre sur Baudelaire au sein des *Thèses*. Ces éléments imposent une lecture particulière, qui mènent à comprendre que rien, chez Benjamin, n'est soumis à la linéarité, pas même la structure de son œuvre tardive. Les différents essais qui permettent de déchiffrer ces ensembles de fragments, tel que *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée*, qui présente plusieurs versions et qui diffèrent d'une traduction à une autre, eux aussi sont difficiles à saisir. Mais ils le sont, non seulement pour une question de traduction, qui semble être une épreuve en soi, mais aussi à cause de leurs variations qui semblent répondre à un besoin de métamorphose propre à l'évolution de la pensée de leur auteur. Mais plus encore, la question des structures des essais en eux-mêmes est aussi étonnante. À première vue on croirait que Benjamin, dans un essai comme celui de Kafka, *Pour le dixième anniversaire de sa mort,* passe *du coq à l'âne*, mais peu à peu on découvre qu'il y a une forme de structure interne qui oblige le lecteur à faire des liens, à travailler pendant qu'il lit ; on est en somme amené à penser en cours de lecture. Soumettre de tels développements à une structure, en vue de les commenter et présenter, est une dure épreuve, et une épreuve de méthodologie, qui met à l'épreuve la méthodologie même du commentaire.

Sur ces derniers fragments de l'étonnant parcours qu'est l'œuvre de Benjamin pèse l'ironie des ruines. L'ironie de faire une théorie sur la signification des fragments qui est restée à l'état de fragments, et qui n'est finalement approchable qu'à travers une méthodologie du montage et de l'interprétation qui s'énonce et s'applique en cours de lecture. Lire Benjamin équivaut à une transmigration, on est amenés à se perdre, à passer à côté, à faire demi-tour, à rebrousser chemin pour retrouver un fragment que l'on a croisé et qui, à première vue ne nous à pas semblé important. Plus on avance et qu'on récolte des fragments, que l'on range et développe, plus on est amené à redéfinir les règles de la lecture, et ainsi, plus on avance plus on rebrousse chemin. À la fin de ce parcours qu'est la lecture, on recommence le chemin, et on remarque à nouveaux des détails que l'on ne pouvait pas voir au début, d'autres fragments font signe au lecteur. La fin est le véritable commencement, c'est dire que quand on a fini par croire que l'on a compris quelque chose, on ne fait que commencer à comprendre.

La lecture particulière de cette œuvre imposa à notre méthode de travail sa propre spécificité, développer pour comprendre, et recommencer d'innombrables fois pour ensuite établir un plan. Une sorte de méthode inversée, car non seulement il est nécessaire, pour commencer, par développer pour s'orienter, et ainsi réussir à discerner et distinguer quoi cueillir comme fragment, mais il est nécessaire, de partir du développement pour ensuite établir un plan pour enfin présenter ce que l'on a cru comprendre, et non pas l'inverse. Mais la chose la plus remarquable de ce travail, malheureusement arrêtée pour notre auteur, fut celle de voir une œuvre en cours, de voir une œuvre en gestation et pour ainsi dire de l'intérieur. On est jeté dans l'univers des feuillets et des passages raturés du philosophe, et on assiste à la lente et méticuleuse élaboration de ses idées. Quand on lit quelques fragments qui lui servent sûrement d'aide mémoire, on penserait qu'il a laissé pour la postérité des petites notes indicatives pour l'établissement de la théorie matérialiste de l'histoire de la réception et de la transmission. Des signes des époques l'on passe sans arrêts aux signes qu'il fait au lecteur qui le lit.

b. Remarques en vrac :

Établissement du plan, questions et intuitions multiples

En grandes lignes :

Ce fut une épreuve dans l'épreuve que de réussir à établir un plan, même si celui-ci était approximativement déterminé depuis un bon moment. L'intuition initiale fut celle de lire les *Thèses* à partir de l'optique de la théorie du narrateur, du récit du conte et de l'expérience qui sont présentes dans l'essai sur Leskov. Pour le travail préparatoire, la théorie du Narrateur fut donc l'entrée dans ce chemin escarpé, qui commença pour nous à travers l'expérience comme partage et comme construction d'un récit partagé.

Mais ensuite, il était question de saisir la méthode du montage qui était dans les *Passages* essentielle, et qui faisait écho sans arrêt à celle de la préface *épistémo-critique.* Seulement, une fois que l'on lit la préface et que tout semble aller de soi, on retombe dans le néant, car l'Idée ne s'applique pas directement à l'histoire. On s'y perd, et amenée à travailler sur la méthode dialectique, on tente de comprendre ce que Benjamin entend par là. Mais on retombe encore sur la question d'un matérialisme historique qui cherche à annihiler la question du progrès, et qui remet en question des choses qu'il est nécessaire de trouver dans l'amas de notes et de fragments, entre des feuillets et dans des essais épars.

Sans pour autant vous conter tout le parcours, car il s'est étalé sur un certain nombre d'années, on s'est posé ensuite la question de faire uniquement un commentaire des *Thèses.* Le problème fut alors celui de comprendre qu'elles ne son pas lisibles sans une lecture des *Passages,* ni les *Passages* sans une analyse du *Baudelaire*, ni *Baudelaire* sans les *Thèses.* Cercle qui ne permet pas de trancher facilement sur un plan.

La ligne de mire de ce travail fut celle de comprendre, de définir ou simplement d'approcher cette notion qu'est l'image dialectique. Cependant il est question d'une notion qui non seulement n'est pas achevée en elle-même, mais qui apparaît comme centrale à l'établissement du concept d'histoire. Elle est l'objet et la forme de la méthode, elle apparaît comme les entrailles du concept, elle est ce qui permet d'agencer les instants historiques entre eux, et de définir leur contenu comme tel. Comment présenter quelque chose qui n'est qu'ébauché, en cours et dont il n'y a pas de développement clair, hormis des passages raturés et des notes préparatoires à de chapitres ?

Perdue dans une mer agitée, et dans la tempête de l'ange, je suis tombée sur le Nain. Et par ricochet sur le Petit Bossu. La théorie du rêve et du souvenir devenaient plus claire entre les mains de celui qui manie les fils de la poupée matérialiste. À travers le lecture benjaminienne de Kafka, et par l'intermédiaire du Petit Bossu de *Enfance berlinoise*, le Nain apparaît comme celui qui, à l'aide de la théologie, devait retrouver le souvenir qui sauve. Nous avons alors constaté qu'avec la lecture des *Thèses* on rentre dans un univers allégorique qui amène à penser par images. Ainsi que l'histoire du matérialisme historique des *Thèses* prend la forme d'un conte pour enfants. Car il est souterrainement dédié aux enfants du siècle. L'automate nous apparut comme une présentation dialectique pour rendre une image claire de la réalité ambiante de l'existence de l'homme qui sort anéanti de l'ère de la Modernité, sans mémoire, sans expérience, désolé et seul face à l'adversité du monde des ruines du progrès. Le matérialisme historique s'affirma alors autant comme un appareillage théorique et logique, que comme une pratique de reconstruction matérialiste du souvenir,

remémoration, qui ne s'effectue comme établissement d'une mémoire et d'un héritage culturel.

L'image dialectique nous apparut alors sous la forme structurelle d'un souvenir qui permet de sauver une mémoire, et plus largement comme ce qui configure un instant comme historique et qui lui permet d'établir une tradition. Dans cette configuration le nain à l'aide de la théologie, et donc le nain à l'aide de la perspective de l'ange de l'histoire, représentent le corps d'une mémoire au sein de la catastrophe de l'oubli. La présence d'esprit au sein de la remémoration devient peu à peu l'hypothèse d'une construction du temps historique qui rend possible l'interprétation, le nain nous apparut alors comme maître du temps historique. La théologie semble par là même permettre d'affirmer une temporalité de l'achèvement et de l'utopie.

Le rôle de la remémoration c'est précisé peu à peu, pour devenir en tant que souvenir retrouvé, ce qui fait advenir la matière des images du passé. Cette matière comme ce qui permettrait à cette machine à images de jouer dans l'échiquier de l'histoire, et refonder un corps social par l'affirmation d'un souhait de bonheur en provenance des profondeurs du temps. Ce qui nous fait revenir maintenant à la théorie du narrateur et à celle du récit, qui reste un dernier adieu de notre auteur à cette forme d'expérience traditionnelle, mais qui permet de saisir que la réalité et réalisation d'un récit d'une humanité rétablie est affirmé par lui, aussi l'objet d'un choix, d'une construction théorique, politique et pratique.

Bibliographie

1° Littérature primaire

a/ Corpus principal (traductions au français de Walter Benjamin)

NB. Si le traducteur ou la traductrice n'est pas mentionnée, c'est que Benjamin a lui-même traduit ou écrit en français.

BENJAMIN Walter

- P*aris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, troisième édition, Paris, Cerf, 2009, 976 p.
- *Paris, capitale du XIXe siècle* in *Œuvres III,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Pierre Rusch,. Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)
- Exposé de 1935, in *Paris capitale du XIXe siècle, Le livre des passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, troisième édition, Paris, éditions du Cerf, 2009, 976 p.
- *L'Oeuvre d'art à l'époque de se reproductibilité technique* (première version, 1935) in *Œuvres III,* traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)
- *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* (1936) in *Écrits français,* Paris, Éditions Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *L'Oeuvre d'art à l'époque de se reproductibilité technique (dernière version de 1939) in Œuvres III,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Rainer Rochlitz. Paris : Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)
- *Petite histoire de la photographie* (1931) in *Œuvres II,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)
- *Origine du drame baroque allemand* (1925)*,* traduit de l'allemand par Sibylle Muller avec le concours de André Hirt, Paris, Flammarion, 2009, 336 p. (Champs Essais)
- *Correspondance*, 1929-1940. Tome 2, traduit par Guy Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, 2 tomes, 382 p.
- *Expérience et Pauvreté* (1933) in *Œuvres II,* traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)
- *Kitsch onirique* (1927) in *Œuvres II,* traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)
- *Le surréalisme, Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne* (1929) in *Œuvres II,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Pierre Rusch,

Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)

- Exposé de 1939 in *Paris capitale du XIXe siècle, Le livre des passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, troisième édition, Paris, Cerf, 2009, 976 p.
- *Le conteur, Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov* (1936) in *Œuvres III,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)
- *Le narrateur, Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov* (1936) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai).
- *Les affinités électives de Goethe* (1922) in *Œuvres I,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 400 p. (Folio Essai)
- *L'image proustienne* (1929) *in Œuvres II,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000*,* 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)
- *Sur quelques thèmes baudelairiens* (1939) in *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot et Rivages, 2002, 144 p. (Petite Bibliothèque Payot , 936)
- *Zentralpark, Fragments sur Baudelaire* (entre 1938-1939) in *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot et Rivages, 2002, 144 p. (Petite Bibliothèque Payot , 936)
- *Sur quelques thèmes baudelairiens* in *Œuvres III,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)
- *Baudelaire,* traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, édition établie par Giorgio Agamben, Barbara Chitussi et Clemens-Carl Härle , Paris, La fabrique, 2013, 1038 p.
- *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418).
- *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Œuvres III,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)
- *Sens unique* (1928) in *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Nouvelle édition revue, Paris, Les Lettre Nouvelles, 2007, 320 p.
- *Enfance berlinoise* (1933) in *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Nouvelle édition revue, Paris, Les Lettre Nouvelles, 2007, 320 p.
- *Eduard Fuchs, collectionneur et historien* (1937)*,* in *Œuvres III,* traduit de l'allemand

par Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 482 p. (Folio Essai)

- *Franz Kafka. Lors de la construction de la Muraille de Chine* (1931) in *Œuvres II,* traduit de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)
- *Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort* (1934) in *Œuvres II,* traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac revu par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, 3 volumes, 460 p. (Folio Essai)
- *Images de pensée* (1925- 1935)*,* traduit de l'allemand par Jean-François Poirier et Jean Lacoste, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1988, 266 p. (Détroits)
- *Johann Jakob Bachofen* (1935) in *Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *L'image dialectique* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Nouvelle thèse B* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Nouvelle thèses C* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français,* Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Nouvelle thèses H* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Nouvelle thèses K* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Problème de la tradition I, Die Dialekitk im Stillstande* in *Paralipomènes et variantes de « Sur leconcept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Problème de la tradition II* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Questions de méthode III* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)
- *Section 3 : Remarque préalable* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)

- *Section 4* in *Paralipomènes et variantes de « Sur le concept d'histoire »* in *Sur le concept d'Histoire* (1940) in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)

b/ Corpus critique

TIEDEMANN Rolf

- *Études sur la philosophie de Walter Benjamin,* traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz. Paris, Actes Sud,1987. 198 p.
- *Introduction in* BENJAMIN Walter, *Paris capitale du XIXe siècle. Le livre des passages,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, troisième édition, Paris, Cerf, 2009, 976 p.

PALMIER Jean-Michel

- *Walter Benjamin, Le Chiffonier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin,* Paris, Klincksieck, 2006. 868 p. (Collection d'esthétique)
- *Walter Benjamin, Un itinéraire théorique,* Paris, Belles Lettres, 2010, 526 p.

LACOSTE Jean

- Préface et notes in *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme,* traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris, Payot et Rivages, 2002, 144 p. (Petite Bibliothèque Payot , 936)
- Préface in *Enfance berlinoise* (1933) in *Sens unique précédé de Une enfance berlinoise et suivi de Paysages urbains,* traduit de l'allemand par Jean Lacoste. Nouvelle édition revue, Paris, Les Lettre Nouvelles, 2007, 320 p.

LÖWY Michael

- *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, 138 p. (Pratiques théoriques)

SAGNOL Marc

- *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité,* Paris, Éditions du Cerf, 2003, 258 p.

TACKELS Bruno

- *Walter Benjamin, une introduction,* Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992, 136 p.
- *Walter Benjamin. Une vie dans les textes. Biographie.* Paris : Actes Sud, 2009, 848 p.

MOSES Stephan

- *L'ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Paris, Éditions du Seuil, 1992 (Couleurs des idées) 258 p.

MÜNSTER Arno

- *Progrès et catastrophe. Walter Benjamin et l'histoire, Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme « mélancolique »,* Paris, Kimé, 1996. 150 p. (Société)

PULLERO Marino

- *Le désir d'authenticité Walter Benjamin et l'héritage de la Bildung allemande,* Paris, Bayard, 2005. 1054p.

RAULET Gérard

- *Walter Benjamin (1892-1940),* Paris, Ellipses, 2005, 96 p. (Philo-philosophes)

MONNOYER Jean-Maurice

- *Introduction* et *Notices* in BENJAMIN Walter, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 512 p. (Folio Essai, 418)

c/ Colloques, revues scientifiques et ouvrages collectifs

c. 1 / Colloque

PEZZELA Mario

- *Image mythique et image dialectique in Walter Benjamin et Paris* (Colloque international 27-29 juin 1983)*,* Paris, Cerf, 1986, 1038 p.

c. 2 / Revues scientifiques

- *Temps historique et temps messianique*, Revue Lignes, ISSN 0988-5226, octobre

2008, n° 27, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, Les Belles Lettres, 211 p.

- *Walter Benjamin la tradition des vaincus*, Cahiers d'anthropologie sociale, sous la direction de Philippe Simay, ISBN 978-2-85197-374-0, 2008, n°4, Paris, Éditions de l'Herne, 103 p.

c. 3 / En langue anglaise

- *Aesthetics and politics* by *Adorno Theodor, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg* Lukács*, with an afterword by Fredric Jameson,* ISBN 13-978-1-84467-570-8, 2007, n° 13, London-New york, Verso, 220 p.

c.4 / Ouvrages collectifs

- *Capitales de la modernité Walter Benjamin et la ville*, sous la direction de Simay Philippe, ISBN 2-84162-108-1, 2005, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 206 p.
- *Topographies du souvenir « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, sous la direction de Bernd Witte, ISBN 978-2-87854-373-5, 2007, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 186 p.

d/ Articles en ligne

MICHELET Jules

- *Avenir, Avenir* in *Europe*, 15 janvier 1929, n°.73, Paris, Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54256768/f149.vertical

ADORNO Theodor Wiesengrund

- *L'idée de l'histoire-nature* (exposé du 15-7-1932 à la Kant-Gesellschaft) in *L'homme et la société,* N. 75-76, traduit par Philippe Despoix. 1985. Synthèse en sciences humaines. pp. 107-116. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1985_num_75_1_3066

PROUST Marcel,

- *Entretien avec BOIS Élie-Joseph à propos de* « *À la recherche du temps perdu* »*,* Le Temps, 13 novembre 1913, p. 4. Consultable sur : https://journallecteur.blogspot.fr/2013/11/13-novembre-1913-un-entretien-avec.html

PRIENNE-DELFORGE Vinciane

- « I. Papadopoulou-Belmehdi, Le chant de Pénélope. *Poétique du tissage féminin*

dans l'Odyssée », *Kernos* [En ligne], 1995, mis en ligne le 12 avril 2011, consulté le 04 août 2014 Disponible sur : http://kernos.revues.org/625

2° Littérature secondaire

a/ Corpus principal

MARCUSE Herbert

- *Raison et révolution. Hegel et la naissance de la théorie sociale,* traduit par Roert Castel. Paris, Éditions de Minuit, 1968, 484 p. (Le sens commun)

HEGEL G.W.F.

- *La raison dans l'Histoire. Introduction à la Philosophie de l'Histoire,* traduit par Kostas Papaioannou, Paris, Plon, 1965. 318 p. (Bibliothèque 10/18)

LUKÁCS Georg

- *Histoire et conscience de classe,* traduit par K. Axelos et J. Bois, Nouvelle édition augmentée, Paris, Éditions de Minuit, 1960, 426 p. (Arguments)

MARX Karl

- *Manuscrits de 1844,* traduction de Jacques-Pierre Gougeon, Paris, Flammarion, 256 p. (GF)
- *L'idéologie allemande « Conception matérialiste et critique du monde (1845-1846)* in *Philosophie,* traduit par Maximilien Rubel et Louis Evrard Paris, Gallimard, 1982, 688 p. (Folio-Essais)
- *Critique de l'économie politique* in *Philosophie,* traduit par Maximilien Rubel et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1982, 688 p. (Folio-Essais)
- *Le Capital*. Livre I., deuxième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, 3 Tomes, 950 p.
- *Le Manifeste communiste* (1848) in *Philosophie,* traduit par Maximilien Rubel et Louis Evrard, Paris, Gallimard, 1982, 688 p. (Folio-Essais)
- *Pour une critique de la philosophie du droit de Hegel in Argent, État, Prolétariat (1843-1844) in Philosophie,* traduit par Maximilien Rubel avec la collaboration de Louis Evrard et Louis Janover, Paris, Gallimard, 1982, 688 p. (Folio-Essais)

BACHOFEN Johann Jakob

- *Le Droit Maternel, Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique,* traduit de l'allemand et préfacé par Etienne Barilier,

Lausanne, L'Age d'Homme, 1996, 1390 p.

MORGAN Lewis H.

- *La société archaïque,* Deuxième édition, Paris, Anthropos, 1985. 653 p.

BERGSON Henri

- *Essai sur les données immédiates de la conscience,* Paris, Presses Universitaires de France, 1944, 180 p.
- *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit,* Septième édition, Paris, Presses Universitaires de France, 2004. 284 p. (Grand textes)

b/ Ouvrages consultés

BENJAMIN Walter

- *Journal de Moscou*, traduit de 'allemand par Jean-François Poirier et préfacé par Gershom Scholem, Paris, Éditions L'Arche éditeurs, 1983, 235 p.
- *Trois pièces radiophoniques*, traduit de l'allemand par Rainer Rochlitz, France, Christian Bourgeois éditeur, 2011, 135 p.
- *Sur le haschich et autres écrits sur la drogue*, traduit de l'allemand par Jean-François Poirier, France, Christian Bourgeois éditeur, 2011, 112 p.
- *N'oublie pas le meilleur et autres Histoires et récits,* traduit, présenté et annoté par Marc Launay, Paris, Éditions de l'Herne, 2012, 118 p.

BENSAïD Daniel

- *Walter Benjamin, sentinelle messianique à la gauche du possible*, Paris, Plon, 1990, 257 p.

LÖWY Michael

- *L'étoile du matin surréalisme et marxisme*, Paris, Éditions Syllepse, 2000, 126 p.
- *Pour une sociologie des intellectuels révolutionnaires, L'évolutions politique de Lukács 1909-1929,* Paris, Presses Universitaires de France, 1976, 319 p.
- *Rédemption et Utopie, Le judaisme libertaire em europe centrale, Une étude d'affinité élective,* Paris, Éditions du Sandre, 2010, 303 p.

ADORNO W. Theodore

- *Sur Walter Benjamin*, traduit de l'allemand par Christophe David. Paris, Éditions Allia, 2007, 176 p.

GAGNEBIN Jeanne Marie

- *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1994, 175 p.

DERRIDA Jacques

- *Force de loi, Le fondement mystique de l'autorité*, Paris, Éditions Galilée, 2005, 146 p.

BERDET Marc

- *Walter Benjamin la passion dialectique*, Paris, Armand Colin, 2014, 303 p.

BIRNBAUM Antonia

- *Bonheur et justice Walter Benjamin, Le détour grec*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008, 234 p.

BAUDOUIN Philippe

- *Au microphone : Dr Walter Benjamin, Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, France, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2009, 270 p.

PROUST Françoise

- *L'histoire à contre temps, Le temps historique chez Walter Benjamin,* Paris, Éditions du Serf, 1994, 284 p.

ARENDT Hannah

- *Walter Benjamin 1892-1940*, traduit de l'angalis pas Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Éditions Allia, 2007, 114 p.

BAUDELAIRE Charles

- *Les Fleurs du mal,* deuxième édition revue ,Paris, Gallimard, 1996, 243 p. (NRF, Poésie
- *Écrits sur la littérature,* Paris, Librairie générale française, 2005, 635 p. (Le Livre de

poche)

POE Edgar Allan

- *Le Joueur d'échec de Maetzel* in *Histoires grotesques et sérieuses,* traduit de l'angais par Charles Baudelaire, Paris, Librérie Générale de Française, 2005. 347 p. (Le Livre de Poche)
- L'ange du bizzarre in *Histoires grotesques et sérieuses,* traduit de l'angais par Charles Baudelaire, Paris, Librérie Générale de Française, 2005. 347 p. (Le Livre de Poche)
- *L'homme des foules* in *Nouvelles histoires extraordianires,* traduit de l'angais par Charles Baudelaire, Paris, Librérie Générale de Française, 1972, 358 p. (Le Livre de Poche)
- *Colloque entre Monos et Una* in *Nouvelles histoires extraordianires,* traduit de l'angais par Charles Baudelaire, Paris, Librérie Générale de Française, 1972, 358 p. (Le Livre de Poche)

BRETON André

- *Nadja*, Paris, Éditions Gallimard, 1985, 190 p.

PROUST Marcel

- *A la recherche du temps perdu. Tome 1. Du côté de chez Swann,* Paris, Gallimard, 1988, 576 p. (Folio Classique, 1924)
- *À propos de Baudelaire,* Paris, Éditions Sillage, 2015, 60 p.

HOMÈRE

- *Odysée,* Chant II, Le voyage de Télémaque, l'Assemblée d'Ithaque, traduction par M. Dufour et J. Ranson, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, 378 p. (GF, 64)

PLATON

- *Le Banquet suivi de Phèdre,* Paris, Flammarion, 1964, 187 p.

STERLING Charles

- *La nature morte, de l'Antiquité à nos jours,* Paris, Pierre Tisné, 1952. 277 p.

ANGOULVENT Anne-Laure

- *L'esprit Baroque,* Paris, Presse Universitaire de France, 1994, 128 p. (Que sais-je?)

c/ Dictionnaire philosophique consulté

LALANDE André

- *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presse Universitaire de France, 2002, 1323 p.

d/ Encyclopédies et dictionnaires en ligne

- *La Grande encyclopédie Larousse*, 21 t, Paris, Librairie Larousse, 1971, ISBN 2-03-000900-8, consultable sur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb342941967

- *Grand Larousse de la langue française, 7* vol, Paris, Librairie Larousse, 1977, ISBN 2-03-000700-5, consultable sur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34294780h

- *Grand dictionnaire de la philosophie,* Paris, Librairie Larousse et CNRS (IMPRIMÉ EN Italie), 2003, ISBN 2-03-501053-5, consultable sur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39020257j

- *Dictionnaire mondial de la photographie,* Paris, Librairie Larousse, 2001, ISBN 2-03-750014-9, Consultable sur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb377073095

- *Dictionnaire du cinéma,* Larousse, Paris, Librairie Larousse, 2001, ISBN 2-03-505031-1, consultable sur : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37707467m

Table des matières

Walter Benjamin et l'image dialectique,
L'histoire comme une dialectique des images

Résumé....2
Remerciements....3
Sommaire....5
Introduction....6

CHAPITRE I Les images du XIXème siècle....19

1. Les fantasmagories de la marchandise....20

A. Un cadre magique pour l'industrie et la marchandise....22
a. 1. Rêve et Humanité....24
a. 2. Benjamin et le rêve des époques....28
a. 3. Le dix neuvième siècle rêve en images....29

B. Les images du XIXème....31
b. Une petite histoire des Panoramas....32

C. Daguerre, le diorama puis le Daguerréotype....38
c. De la durée immémoriale des premières images aux instantanés faits pour périmer....41
c. 1. Un inconscient visuel....45

D. De la signification des images....49
d. De la lecture sociale de la production d'images....56
d. 1. L'utopie du siècle....62
d. 2. La nouveauté du siècle....65
d. 3. La modernité cite la préhistoire....70

2. La méthodologie de l'histoire comme montage d'images....72

A. Vers la constitution d'une méthodologie dialectique du fragment....73
a. Écrire l'histoire, un effort figuratif....73
a. 1. Une écriture par les guenilles....78
a. 2. Temps historique et mesure humaine....80

B. Le montage....83
b. Une méthode pour les fragments : des fragments pour une méthode....83
b. 1. Un langage authentique....88
b. 2. La dialectique et la langue authentique....91

C. À la recherche d'une histoire concrète de la vie des hommes....92
c. La raison dans l'histoire....93
c. 1. Une analyse matérialiste....102
c. 2. L'effort réifié de l'être social de l'homme....110

D. Une nouvelle interprétation de la réification....116

d. Sur l'ambiguïté....116
d. 1. Progrès et culture : La fantasmagorie de l'histoire....120
d. 2. Le nouveau style de vie : Le fétichisme comme un phénomène de masse....125

Transition....128

3. Sur l'objet de l'histoire....129

A. De l'histoire l'humanité y fait figure de damnée....130
a. Images de souhait : le rêve devenu gris....130
a. 1. Crise d'une modernité en série : Aura et tradition....135
a. 2. La figure centrale de l'apparence : ivresse comme fantasmagorie de l'égal....140

Transition....142

B. À la recherche des possibilités du réveil....143
b. Le collectif qui rêve....143
b. 1. Une image de l'image dialectique : Une constellation de forces....145
b. 2. Les affinités électives de Benjamin....156
b. 3. La marque historique des Images....165

Conclusion chapitre I.....170

CHAPITRE II Expérience et Histoire....172

1. Les images dialectiques, la remémoration et l'expérience vécue du choc....172

A. L'archaïque, le mythe et l'imagination au sein de l'expérience du rêve....173
a. Une incompréhension historique : la polémique de l'image avec Adorno....174
a. 1. De la formulation de l'image dialectique....174
a. 1. 1. La dialectique comme un arc tendu : l'histoire du rêve 179
a. 1. 2. Origines du problème, l'origine des Images, l'« Image de pensée »....181

a. 2. La révolte surréaliste et la révolution du réveil....184
a. 2. 2. Le suranné : révolte contre révolution....184
a. 2. 3. Une dialectique de l'ivresse....186

a. 3. Naissance du profane sous la forme d'une illumination....187
a. 3. 1. Vers un logos des images dialectiques....193
a. 3. 2. Le dynamitage du réel par des illuminations profanes....199

B. Image intérieure....204
b. 1. Une conscience du présent....205
b. 1. 1. Une image qui fuit, coulures d'encre sur une réalité nouvelle....209

b. 2. La remémoration comme une expérience unique....213
b. 2. 1. Une mémoire séquentielle 220

b. 3. L'image proustienne....226
b. 3. 1. La mémoire involontaire et l'entrecroisement....227

b. 3. 2. La remémoration comme une « réalité nouvelle »....237

C. L'expérience vécue du choc et le mécanisme social....245
c. L'expérience lyrique....245
c. 1. Le salut et l'abdication : désespoir....245
c. 1. 1. L'Expérience du choc de la modernité....248
c. 1. 2. Le contact des villes et l'idéal obsédant : la masse, le flâneur et le choc....250

c. 2. Le choc et le mécanisme de la destruction de l'expérience....253
c. 2. 1. L'état sauvage du civilisé....253
c. 2. 2. Dressage à l'extérieur....257

c. 3. L'expérience de la masse....259
c. 3. 1. La physiognomonie d'un public de masse....259
c. 3. 2. La remémoration comme relique sécularisée....262
c. 3. 3. L'expérience vécue comme un avoir mort....264

Transition....265

2. La remémoration comme correspondances, un collectionneur à la recherche des jours notables....269

A. L'allégoriste au regard destructeur....269
a. 1. L'allégorie comme l'antidote du mythe....270
a. 1. 1. Allégorie et mythe à l'apogée du capitalisme....270
a. 1. 1. 1. Des allégories baroques dans les allégories modernes....273
a. 1. 1. 2. Le temps d'une allégorie naîtra l'histoire-nature....278

a. 1. 2. L'allégorie comme vision profane de l'histoire....280

a. 1. 3. La mesure de la catastrophe....288
a. 1. 3. 1. L'armature de la modernité....288
a. 1. 3. 2. Mélancolie et sublimation : Spleen et Idéal....293

a. 2. Des fragments hétérogènes de temps humain qui durent....297
a. 2. 1. Durée et obsession : Temporalité cosmique et temporalité humaine....298
a. 2. 1. 1. Un séjour dans l'inconscient : Réminiscences et jours notables....300

a. 2. 2. Fragments disjoints d'une véritable expérience historique....305
a. 2. 2. 1. Durée et histoire....306
a. 2. 2. 2. Spleen et catastrophe....307
a. 2. 2. 3. Sujet transcendantal de l'histoire et Spleen....310

a. 2. 3. Temps historique, mémoire involontaire, spleen et choc....311
a. 2. 3. 1. La commémoration du temps....314
a. 2. 3. 2. Manque d'expérience collective....315

Transition : Pensée critique sur le présent, mélancolie et spleen comme propédeutique....317

B. Méditations sur la marchandise.....319
b. 1. La méditation comme le chemin de croix du mélancolique.....319
b. 1. 1. La fantaisie des correspondances et la pensée allégorique.....319
b. 1. 2. Le génie baudelairien et Saturne.....325

b. 2. L'aura de la marchandise.....330
b. 2. 1. Physionomie de la marchandise.....330
b. 2. 2. Allégorie et marchandise : le regard de l'allégoricien.....334
b. 2. 3. La marchandise et la prostituée.....337

b. 3. Les époques de la crise de l'aura.....341
b. 3. 1. Le labyrinthe de l'expérience de la marchandise.....341
b. 3. 2. Effondrement de l'aura et expérience vécue du choc.....352
b. 3. 3. Représentation historique et éternel retour du même.....357
b. 3. 4. L'historien comme allégoricien de la modernité.....362

transition 367
conclusion chapitre II……..368

CHAPITRE III. La valeur des images pour l'histoire.....372

1. Le matérialisme historique se déguise en poupée : Présence d'esprit et politique.....373

A. Le jeu du Nain.....373
a. 1. Le joueur d'échecs : Une parade.....374
a. 1. 1. Le jeu des miroirs.....377
a. 1. 2. Machines et sadisme.....379

a. 2. Jeu, choc et machines.....383
a. 2. 1. Le temps zéro.....386
a. 2. 2. Le mirage de l'aventure : parade contre l'ennui.....391

a. 3. Le jeu et le monde moderne : l'infernal du jeu et le souhait comme achèvement.....395

Transition : L'expérience de l'horloge.....400

B. L'équivalent philosophique d'un tel appareil : Matérialisme historique et théologie.....401
b. 1. Une critique des automatismes révolutionnaires : Un matérialisme historique habité. 402
b. 1. 1. Nécessité et histoire comme catastrophe.....406
b. 1. 2. Image éternelle et constellation critique.....412

b. 2. Un matérialisme habité : Le Rêve du Nain.....414
b. 2. 1. Un matérialisme théologique.....415
b. 2. 2. La valeur des biens culturels.....422

Transition 427

2. L'intérieur ou les souterrains de la conscience.....431

A. De l'intérieur d'une machine à images dialectiques.....431
a. 1. Éduquer à l'image.....432
a. 1. 1. Intérieur et habitat.....435
a. 1. 2. La matière des images et la reconstitution du souvenir :
Rêve, enfance et ressouvenir.....439

a. 2. Le regard du Petit Bossu.....441
a. 2. 1. L'indiscernable : Rêve ou réalité.....443
a. 2. 2. L'Intérieur.....445

Transition.....445

B. Les matériaux des images.....446
b. 1. Curiosité et Oubli.....446
b. 1. 1. Le rôle de l'enfance dans la constitution du matériel des images.....449
b. 1. 2. La valeur historique du mythe.....452
b. 1. 3. Une théorie de la mimesis, l'arkhè ou le geste.....458

b. 2. L'aura du présent et le regard de Monsieur Maladroit.....464
b. 2. 1. Les significations de l'aura.....469
b. 2. 2. Ce qui nous regarde dans la préhistoire.....474

b. 3. Un archétype de la transformation.....479
b. 3. 1. De la destruction ou effondre.....479
b. 3. 2. Le collectionneur et le combat contre l'oubli : une figure du sauvetage.....488

Transition.....492

3. Terminus.....496

A. Le sauvetage et le collectionneur.....497
a. 1. Le collectionneur.....497
a. 1. 1. Un désordre productif.....498
a. 1. 2. Vers une recherche de la proximité historique.....499
a. 1. 3. L'instinct du collectionneur.....501

a. 2. La révolte des anecdotes.....503

a. 3. La solitude des monades.....509
a. 3. 1. La transmission dans l'objet.....512
a. 3. 2. Les sortilèges du collectionneur.....513
a. 3. 3. Le sauvetage.....514

Transition.....518

B. Le Maintenant de la connaissabilité.....520
b. 1. Visibilité historique.....520

b. 2. L'Ange de l'Histoire.....525

b. 2. 1. Une catastrophe historique et politique.....529
b. 2. 2. État d'exception : complétude ou finitude ?.....532

b. 3. Le désir qui guide la recherche de l'ange de l'histoire : sauvetage et rédemption.....533
b. 3. 1. Vainqueurs et vaincus : rédemption.....536
b. 3. 2. Bonheur et Tristesse : le passé et la rédemption.....541

b. 4. Le maintenant de la connaissabilité.....547

Transition.....553

C. Image dialectique et perspective historique :
La mémoire involontaire de l'humanité délivrée.....555
c. 1. Objet historique et remémoration : Révolution copernicienne.....555
c. 1. 1. Le sujet et objet au sein du noyau temporel du connaître.....556

c. 1. 2. Le sujet, la remémoration et l'historien.....560

c. 1. 3. Rêve et culture.....567
c. 1. 3. 1. Commémoration révolutionnaire et affirmation de la tradition.....571

c. 2. Une mémoire involontaire de l'humanité délivrée.....577
c. 2. 1. Le sujet écrivant l'histoire.....578
c. 2. 1. 1. Le chroniqueur.....584

c. 2. 2. Apories pour une histoire des opprimés.....589
c. 2. 2. 1. Dialectique à l'arrêt.....589
c. 2. 2. 2. Ressouvenir et idéal du présent.....591
c. 2. 2. 3. Théologie et discontinuité 594

c. 3. Monades de l'histoire des peuples.....599
c. 3. 1. De l'à-présent comme temps historique.....600
c. 3. 2. Temps historique et connaissance.....604

Conclusion : c. 2. Une mémoire involontaire de l'humanité délivrée.....608
Conclusion : C. Image dialectique et perspective historique.....609
Conclusion : Terminus.....610
Conclusion chapitre III.....611

Conclusion Générale.....613
1. Bilan de l'itinéraire par parties et rappels des acquis correspondants.....613
2. Réponses aux questions, par chapitres.....624
3. Hypothèses de travail non étudiées, mises de côté ou pas assez développées, par chapitres.....631
4. Remarques.....632

Bibliographie.....636
Table des matières.....647