

WALTER BENJAMIN

Mots-clés

Architecture ; art ; cinéma ; histoire ; nature ; photographie ; politique ; technique ; ville ; violence

Bibliographie

Œuvres de Walter Benjamin

Livres

- *Le concept de Critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, 1986, rééd. Flammarion « Champs », 2002
- *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Muller, Flammarion, 1985, rééd. « Champs », 2000
- *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, Les lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978
- *Journal de Moscou*, trad. J.-F. Poirier, L'Arche, 1983
- *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle : Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Éditions du Cerf, 1989

Essais¹

Les principaux essais de Walter Benjamin ont été publiés chez Gallimard (Folio, essais) selon un ordre qui respecte la chronologie de leur écriture.

- *Œuvres*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000 (3 vol.)

De nombreux autres textes ont été publiés dans des recueils thématiques. En particulier :

- *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982
- *Écrits autobiographiques*, trad. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Christian Bourgois 1990
- *Écrits français*, Gallimard, 1991
- *Enfance*, trad. Philippe Ivernel, 2011

- *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, PUF, 2001
- *Images de pensée*, trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste, Christian Bourgois, 1998
- *Je déballe ma bibliothèque*, trad. Ph. Ivernel, Payot, Rivages, 2000
- *Lumières pour enfants*, trad. S. Muller, Christian Muller, 1989
- *Rastelli raconte... et autres récits*, trad. Ph. Jacottet et M. De Gandillac, Seuil, 1987
- *Sur l'art et la photographie*, trad. Jouanlanne et M. B. de Launay, édition Carré, 1997
- *Sur le haschich*, trad. J.-F. Poirier, Christian Bourgois, 1987

Études sur Walter Benjamin

Sont présentées ici les études consacrées à Walter Benjamin, qui en donnent une vue d'ensemble.

- ADORNO (Theodor W.), *Sur Walter Benjamin*, trad. par Christophe David, Éditions Allia, 1999
- ANDREOTTI, Libero, *Spielraum, Walter Benjamin et l'architecture*, éditions de La Vilette, 2011
- ARENDT (Hannah), *Walter Benjamin 1892-1940*, traduction Agnes Oppenheimer-Faure, Allia Petite Collection, 2014 (ou dans *Vies politiques*, trad. Agnes Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Gallimard 1974)
- LÖWY (Michael), *Walter Benjamin : avertissement d'incendie, une lecture des thèses « sur le concept d'histoire »*, éditions de l'éclat, 2018
- MOSES (Stéphane), *L'Ange de l'histoire*, Rosenzweig, Benjamin, Scholem, Folio (essais), 2006
- PROUST (Françoise), *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Éditions du Cerf, 1994
- ROCHLITZ (Rainer), *Le désenchantement de l'art : la philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992
- TIEDEMANN (Rolf), *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, trad. R. Rochlitz, Actes sud, 1999.

Éléments biographiques

- LACIS (Asja), *Profession : révolutionnaire*, trad. Philippe Ivernel, Presses universitaires de Grenoble, 1989
- TACKELS (Bruno), *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Actes Sud
- VALERO (Vicento), *Expérience et pauvreté, Walter Benjamin à Ibiza (1932-1933)*, trad. Juan Vila, La Rouergue/Chambon, 2003

Introduction

On emprunte aux nombreux curriculum vitae qu'a dû écrire Walter Benjamin, les éléments autobiographiques qu'il juge nécessaires à la compréhension de son œuvre. Les textes suivants sont extraits du tout début des *Écrits autobiographiques*, trad. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Christian Bourgois 1990.

« Je suis né le 15 juillet 1892 à Berlin, fils du négociant Emil Benjamin et de sa femme Pauline, née Schönflies. Mes deux parents sont en vie. Je suis de confession mosaïque. J'ai fait mes études au lycée de la Kaiser-Friedrich-Schule à Charlottenburg. Cette scolarité a été interrompue par un séjour de deux ans dans le *Landerziehungsheim* de Haubinda en Thuringe de ma quatorzième à ma quinzième année. J'ai obtenu le baccalauréat à Pâques 1912. J'ai étudié dans les universités de Friburg-en-Brigau, Berlin, Munich et Berne. Je me suis principalement intéressé à la philosophie, à l'histoire de la philosophie allemande ainsi qu'à l'histoire de l'art. Pour cette raison, j'ai suivi les cours des professeurs Cohn, Kluge, Rickert et Witkop à Friburg, Cassirer, Erdmann, Goldschmidt, Hermann et Simmel à Berlin, Geiger, Von der Leyen, et Wölfflin à Munich...

« *Ma thèse traitait du Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand. L'examen portait sur la philosophie, l'histoire de la littérature allemande et la psychologie. Au cours de mes études, je me suis adonné à des lectures sans cesse répétées de l'œuvre de Platon, et de Kant, puis par la suite des textes philosophiques de l'école de Marburg. Peu à peu mon intérêt pour la teneur philosophique de l'écriture littéraire et des formes d'art est passé au premier plan et trouva pour finir son expression dans l'objet de ma thèse.*

Cette orientation a gouverné également mes travaux ultérieurs où je me suis efforcé de m'attacher plus concrètement aux détails pour des raisons touchant non seulement à la précision mais aussi à la teneur de mes recherches littéraires. J'ai tenté de mettre en pratique l'idée d'éclairer une œuvre entièrement à partir d'elle-même dans mon texte, *Les Affinités électives de Goethe*. Mon travail suivant *L'Origine du drame baroque allemand*, fut consacré à la teneur philosophique d'une forme d'art disparue et méconnue, l'allégorie. »

« De même que Benedetto Croce a ouvert un chemin vers l'œuvre d'art concrète et singulière en ruinant la doctrine des formes d'art, de même tous mes efforts ont tendu jusqu'à maintenant à frayer un chemin vers l'œuvre d'art en ruinant la doctrine de l'art comme domaine spécifique. »

« Comme traducteur, je me suis surtout occupé de Baudelaire et de Marcel Proust. J'ai fait paraître plusieurs volumes de la grande œuvre de Proust en collaboration avec Franz Hessel »

« Ce travail m'a donné l'occasion de faire à plusieurs reprises des séjours prolongés en France. Mon premier séjour à Paris remonte à 1913 ; j'y suis retourné en 1923 ; de 1927 à 1933 il ne s'est pas écoulé une seule année sans que je passe plusieurs mois à Paris. Au fil du temps, j'ai noué des relations avec un grand nombre des principaux écrivains français...

« L'époque de l'entre-deux guerres se divise naturellement pour moi en deux périodes : avant et après 1933. Pendant la première période j'ai découvert au cours d'assez longs voyages, l'Italie, les pays scandinaves, la Russie, l'Espagne. Le bilan de cette période se solde ... par une série de caractérisations des œuvres de poètes et d'écrivains importants de notre temps. Au nombre de celles-ci prennent place de longues études sur Karl Kraus, Franz Kafka, Bertolt Brecht ainsi que sur Marcel Proust, Julien Green et les surréalistes...

Retrouvez éducol sur



J'ai quitté l'Allemagne en 1933. Depuis lors, toutes mes études d'une certaine ampleur ont paru dans la revue de l'Institute for Social Research.

« Mon espoir de m'assurer une existence indépendante à Paris ne s'est malheureusement pas concrétisé. Néanmoins j'ai pu pendant un temps me procurer les ressources indispensables grâce à des travaux publiés dans le *Frankfurter Zeitung* sous des pseudonymes. Depuis la fin du printemps, cette possibilité m'est également interdite. J'ai dû quitter la France car le séjour y était trop cher pour moi... »

Je suis provisoirement hébergé au Danemark chez des amis, la famille Brecht. Mais je ne peux avoir recours à l'hospitalité de la famille Brecht que pour une brève durée. Par ailleurs, je suis absolument sans fortune ; mon seul bien est une petite bibliothèque de travail qui a trouvé sa place dans la maison de Monsieur Brecht. »

Ce que font apparaître ces exercices de style, c'est la genèse de son travail de critique littéraire, destinée à assurer une forme de reconnaissance sociale, et qui constitue le fil conducteur de la liste de ses publications. En ce qui concerne ses textes les plus politiques, ses essais consacrés au cinéma et à la photographie, indissociablement politiques, ses écrits les plus littéraires et autobiographiques, ces curriculum donnent peu d'indications ; pas davantage de son travail sur les passages parisiens et des éléments méthodologiques pour une théorie de la connaissance. Déjà inclassable dans le domaine de la littérature, son œuvre l'est plus encore dans les champs politiques et esthétiques. Ce sont ces domaines de la réflexion de Walter Benjamin que nous avons choisi de présenter, à partir de deux courts montages d'extraits de son œuvre².

L'idée qui oriente le choix de textes que nous présentons est dérivée d'une méthode chère à Benjamin. On ne trouvera chez lui aucune systématisme ; c'est ce qui fait la difficulté propre à la lecture de son œuvre, mais on trouvera en revanche des motifs récurrents, des unités d'écriture, reprises d'essai en essai, modifiées et infléchies à chaque fois. La compréhension d'un moment de l'analyse dépend souvent de la résonance qu'il a avec un autre, semblable – mais en tension avec le précédent. L'idée que Benjamin se fait de la dialectique n'a rien d'hégélien ni de marxiste mais s'inspire librement de la notion de phénomène originaire que l'on trouve chez Goethe : il s'agit de saisir les variations d'une structure dans son développement. Cela vaut pour les objets de l'analyse : les différentes formes des passages, celles de flânerie, de la mode, mais aussi pour les différentes idées, indissociables des phénomènes qu'elles permettent de comprendre et de l'écriture qui leur donne forme.

« Ce qui compte, ce ne sont pas les « grands » contrastes, mais uniquement les contrastes dialectiques qui ressemblent souvent à s'y méprendre à des nuances. Mais ce sont eux qui permettent à la vie de renaître en se renouvelant sans cesse. »

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Éditions du Cerf, 1989, p. 476.

Nous avons donc choisi de présenter de très courts montages donnant une idée de ce qui varie dans la notion d'aura, dans celle de kitsch, dans les analyses de l'intérieur et de l'extérieur (la ville, l'appartement), dans celles de la disparition du conte et de la poésie lyrique. Chaque texte peut être lu en lui-même ; mais son explication gagnera à s'appuyer sur les contrastes et nuances que suggèrent les autres textes. Ce qui caractérise cette œuvre insaisissable est sans doute cette « perfectibilité » que l'auteur attribue au cinéma : il s'agit de la possibilité

Retrouvez éducol sur



2. Son travail de critique littéraire, précisément dans la dimension philosophique qu'il revendique, se prêtera mieux à une étude dans le cadre de l'enseignement Humanités, littérature, philosophie.

de reprendre, réajuster, transformer les éléments originaires jusqu'à parvenir à la plus grande justesse du propos, sans exclure la part de jeu qu'autorise l'écriture comme montage.

La deuxième partie, consacrée à la philosophie politique de Benjamin, présente l'ambivalence des figures de la barbarie et de la violence, de la maîtrise et de la domination.

ART, TECHNIQUE : Premier groupement d'extraits

L'œuvre d'art reproductible et crise de l'aura (cinéma, photographie)

TEXTE 1 : UNICITE ET REPRODUCTIBILITE DE L'ŒUVRE D'ART

« Les Grecs ne connaissaient que deux procédés de reproduction mécanisée de l'œuvre d'art : le moulage et la frappe. Les bronzes, les terracottes et les médailles étaient les seules œuvres d'art qu'ils pussent produire en série. Tout le reste restait unique et techniquement irreproductible. Aussi ces œuvres devaient-elles être faites pour l'éternité. *Les Grecs se voyaient contraints, de par la situation même de leur technique, de créer un art de « valeurs éternelles »*. C'est à cette circonstance qu'est due leur position exclusive dans l'histoire de l'art, qui devait servir aux générations suivantes de point de repère. Nul doute que la nôtre ne soit aux antipodes des Grecs. Jamais auparavant les œuvres d'art ne furent à un tel point reproductibles. Le film offre l'exemple d'une forme d'art dont le caractère est pour la première fois intégralement déterminé par sa reproductibilité. Il serait oiseux de comparer les particularités de cette forme à celles de l'art grec. Sur un point cependant, cette comparaison est instructive. Par le film est devenue décisive une qualité que les Grecs n'eussent sans doute admise qu'en dernier lieu ou comme la plus négligeable de l'art : la perfectibilité de l'œuvre d'art. Un film achevé n'est rien moins qu'une création d'un seul jet ; il se compose d'une succession d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix – images qui de la première à la dernière prise de vue avaient été à volonté retouchables. Pour monter son *Opinion publique*, film de 3000 mètres, Chaplin en tourne 125 000. Le film est donc l'œuvre d'art la plus perfectible, et cette perfectibilité procède directement de son renoncement à toute « valeur d'éternité ». Ce qui ressort de la contre-épreuve : les Grecs, dont l'art était astreint à la production de « valeurs éternelles », avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts la forme d'art la moins susceptible de perfectibilité, la sculpture, dont les productions sont littéralement tout d'une pièce. La décadence de la sculpture à l'époque des œuvres d'art montables apparaît comme inévitable. »

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, version française, *Écrits français*, Gallimard, 1991, pp.150-151

Remarque

L'essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* a connu de nombreuses versions, dont la première date de 1935, la dernière de 1939. Nous renvoyons à la version française de 1936 (dans les *Écrits français*), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, résultat d'un travail commun de Benjamin et Klossowski, moins pour des raisons de traduction, que parce que cette édition comprend un important dossier qui fait état des discussions entre Benjamin et Adorno et des difficultés qu'ont pu soulever les analyses de Benjamin.

Retrouvez éducol sur



TEXTE 2 : LE DECLIN DE L'AURA

« ...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 tribut 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 les reproductions techniques (le beau n'y trouve aucune place). 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 rendre Venise « ennuyeuse comme une exposition de photographie ». 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 que l'on appelle 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. 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 l'attention », il songe à celle de l'aura. 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 regardé – 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. »

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, p. 199-200

Remarque

On trouve de nombreuses tentatives d'analyse de l'expérience auratique : comme phénomène spatial, historique, anthropologique.

Par exemple, dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, version française, *Écrits français*, Gallimard, 1991, p.142-143, p. 144.

Ou dans *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 464 (« La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. Avec la trace, nous nous emparons de la chose ; avec l'aura, c'est elle qui se rend maîtresse de nous »)

Dans *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, W. Benjamin cite le poème de Baudelaire intitulé « Perte d'auréole », qui est sans nul doute une des sources de sa réflexion sur la crise de l'aura.

Iconographie

Dans le tiré à part des *Études Photographiques*, novembre 1996, *Petite histoire de la photographie*, trad. Gunthert, on trouve la photographie de Kafka enfant, que possédait W. Benjamin, et qu'il commente de la façon suivante :

« Sans doute disparaîtrait-il dans cet arrangement, si les yeux d'une insondable tristesse ne dominaient ce paysage fait pour eux.

Cette image dans son infinie désolation est un pendant des anciennes photographies, sur lesquelles les gens n'apparaissent pas encore abandonnés et seuls au monde comme ce

garçonnet. Il y avait une aura autour d'eux, un medium qui conférait à leur regard, lorsqu'il y pénétrait, plénitude et sûreté. »

Anonyme, photo de Kafka enfant appartenant à Benjamin

TEXTE 3 : L'OPÉRATEUR, APPROCHE CHIRURGICALE

« Il nous faut poser ici cette question : quelle est la situation de l'opérateur par rapport au peintre ? Pour y répondre, nous nous permettons de tirer parti de la notion d'opérateur, usuelle en chirurgie. Or le chirurgien se tient à l'un des pôles d'un univers dont l'autre est occupé par le magicien. Le comportement du magicien qui guérit un malade par imposition des mains diffère de celui du chirurgien qui procède à une intervention dans le corps du malade. Le magicien maintient la distance naturelle entre le patient et lui ou, plus exactement, s'il ne la diminue – par l'imposition des mains – que très peu, il l'augmente – par son autorité – de beaucoup. Le chirurgien fait exactement l'inverse : il diminue de beaucoup la distance entre le patient et lui – en pénétrant à l'intérieur du corps de celui-ci – et ne l'augmente que de peu – par la circonspection avec laquelle se meut sa main parmi ses organes. Bref, à la différence du mage (dont le caractère est encore inhérent au praticien), le chirurgien s'abstient au moment décisif d'adopter le comportement d'homme à homme à l'égard du malade : c'est opératoirement qu'il le pénètre plutôt.

Le peintre est à l'opérateur ce qu'est le mage au chirurgien. Le peintre conserve une distance normale vis-à-vis de la réalité de son sujet – par contre le cameraman pénètre profondément les tissus de la réalité donnée. Les images obtenues par l'un et par l'autre résultent de procédés absolument différents. L'image du peintre est totale, celle du cameraman faite de fragments multiples coordonnés selon une loi nouvelle. »

L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, version française, Écrits français, Gallimard, 1991, pp. 160-161

Remarque

L'exemple du chirurgien n'illustre pas seulement le caractère analytique de la vision cinématographique : le cinéma développe une réception « tactile » de l'espace, qui l'apparente étroitement à la réception de l'architecture (fin de *L'œuvre d'art*). On oublie souvent que le cinéma ne filme pas seulement le mouvement : pour le filmer, il l'accompagne ; il pénètre la foule, l'espace de la ville. Les prises de vue du cameraman sont elles-mêmes en mouvement, et au milieu du mouvement qu'elles filment, comme le montre Vertov dans *L'homme à la caméra*. C'est une des raisons de la présence massive de l'architecture au cinéma et de leur parenté.

Filmographie

Dziga Vertov, *L'homme à la caméra*, 1929.

Art populaire et kitsch

TEXTE 4 : LE DEPASSEMENT DU KITSCH AU CINÉMA

« La masse exige d'abord de l'œuvre d'art (qui découle pour elle en droite ligne des objets usuels) qu'elle lui apporte un peu de chaleur. La première flamme qu'on puisse ici allumer est la haine. Mais l'ardeur de la haine mord ou brûle sans apporter ce « confort du cœur » qui rend l'art propre à la consommation. Le kitsch, à l'inverse, n'est rien d'autre que l'art

transformé momentanément, mais totalement, à cent pour cent, en objet de consommation. Mais le kitsch et l'art, sous leurs formes consacrées, se trouvent ainsi placés l'un et l'autre dans une opposition irréductible. Or, des formes vivantes, en devenir, doivent avoir en elles quelque chose qui réchauffe, qui soit utilisable, qui, enfin, apporte un certain bonheur ; elles doivent s'ouvrir dialectiquement au « kitsch », ainsi se rapprocher *elles-mêmes* de la masse tout en dépassant le kitsch. Seul le cinéma semble aujourd'hui en mesure de remplir cette tâche. Plus que tout autre forme d'art, en tout cas, il en est proche. Quiconque a vu cela sera enclin à rabattre les prétentions du film abstrait – quelque importantes que soient ses expérimentations. Il réclamera qu'on épargne et qu'on protège ce kitsch qui trouve dans le cinéma son repaire providentiel. Seul le cinéma peut faire exploser les substances que le XIX^{ème} siècle a accumulé dans cette matière étrange, et peut-être jadis inconnue, qu'est le kitsch. »

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle. Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Éditions du Cerf, 1989, p. 413.

Remarque

On trouve chez Clément Greenberg (« Avant-garde et kitsch », dans *Art et culture*, trad. Ann Hindry, Macula 1992) une présentation du kitsch, opératoire pour comprendre l'arrière-plan historique et sociologique des propos de W. Benjamin. L'attitude de W. Benjamin est cependant très différente de celle de Greenberg : le kitsch est bien la relation esthétique qui se construit à l'époque où l'on produit en masse objets utiles, décoratifs, feuilletons, science-fiction, photographies. Il s'agit de ménager un espace de rêve et de désir, souvent teinté d'érotisme, qui fait la part belle à l'ornement. En ce sens c'est un art « consommable », qui relève de l'agrément, mais qui n'est pas pour autant de mauvais goût – pas nécessairement. Le modern style en est un exemple.

Que faut-il entendre par « dépassement » du kitsch ? Le cinéma a directement affaire (voir note précédente) aux mouvements de la foule et aux grandes villes, à l'expérience du choc. Y ménager une place pour le rêve reviendrait à produire une fausse conscience en toute mauvaise foi. C'est dans le burlesque que Benjamin voit une forme majeure du cinéma naissant : les mouvements saccadés, les chocs auxquels l'homme moderne est soumis deviennent matière à déclencher le rire. L'agressivité, la tension nerveuse, se trouvent désamorçées dans le film burlesque, produisant une forme de catharsis (voir p. 164 la référence à Mickey Mouse, aux burlesques américains et à Chaplin). A l'inverse, l'esthétisme de Ruttmann (*Berlin, Symphonie d'une grande ville*) représentent une forme d'échec de la fonction cathartique du cinéma. Quant aux films abstraits (Hans Richter, *Rythmus 21*), ils se heurtent à la même incompréhension du public populaire que la peinture abstraite

Filmographie

- Waltherr Ruttmann, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927
- Hans Richter, *Rythmus 21*, 1921
- Walt Disney Animation Studios', *Steamboat Willie*, 1928
- Charlie Chaplin, *The Gold Rush (La ruée vers l'or)*, 1925

TEXTE 5 : LE CINEMA ET L'INCONSCIENT OPTIQUE

« Nos bistros et nos avenues de métropoles, nos bureaux et chambres meublées, nos gares et nos usines paraissaient devoir nous enfermer sans espoir d'y échapper jamais. Vint le film, qui fit sauter ce monde-prison par la dynamite des dixièmes de seconde, si bien que désormais, au milieu de ses ruines et débris au loin projetés, nous faisons insoucieusement d'aventureux voyages. Sous la prise de vues à gros plan s'étend l'espace, sous le temps de pose se

développe le mouvement. De même que dans l'agrandissement il s'agit bien moins de rendre simplement précis ce qui sans cela garderait un aspect vague que de mettre en évidence des formations structurelles entièrement nouvelles de la matière, il s'agit moins de rendre par le temps de pose des motifs de mouvement que de déceler plutôt dans ces mouvements connus, au moyen du ralenti, des mouvements inconnus, « qui, loin de représenter des ralentissements de mouvements rapides, font l'effet de mouvements singulièrement glissants, aériens, surnaturels »³.

Il devient ainsi tangible que la nature qui parle à la caméra est autre que celle qui parle aux yeux. Autre surtout en ce sens qu'à un espace consciemment exploré par l'homme se substitue un espace qu'il a inconsciemment pénétré. S'il n'y a rien que d'ordinaire au fait de se rendre compte, d'une manière plus ou moins sommaire, de la démarche d'un homme, on ne sait rien encore de son maintien dans la fraction de seconde d'une enjambée. Le geste de saisir le briquet ou la cuiller nous est-il aussi conscient que familier, nous ne savons rien de ce qui se passe alors entre la main et le métal, sans parler même des fluctuations dont ce processus inconnu peut être susceptible en raison de nos diverses dispositions psychiques. C'est ici qu'intervient la camera avec tous ses moyens auxiliaires, ses chutes et ses ascensions, ses interruptions et ses isolements, ses extensions et ses accélérations, ses agrandissements et ses rapetissements. C'est elle qui nous initie à l'inconscient optique comme la psychanalyse à l'inconscient pulsionnel. »

Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, version française, Écrits français, Gallimard, 1991, p. 163

Remarque

L'inconscient optique ne se résume pas à « l'invu », ce qui échapperait la perception naturelle, ou à la perception inattentive, mais que révélerait le film comme la photographie (*Blow-up*). Il s'agit plutôt de l'espace de jeu qu'il ouvre par son travail sur le proche et le lointain, jeu à partir duquel une forme de symbolisation de l'expérience vécue devient possible, une forme de « distanciation » à l'égard des pulsions qui animent l'homme dans l'expérience du choc.

TEXTE 6 : KITSCH ET REVE

« Il faut une fois pour toutes considérer l'art populaire et le kitsch comme un seul et unique vaste mouvement qui, dans le dos de ce qu'on appelle le grand art, fait passer certains contenus de main en main à la façon d'estafettes. L'un et l'autre dépendent certes, pris séparément, du grand art, mais ils en détournent tout de même à leur manière l'héritage pour le plier à leur propre but, à leur propre « vouloir artistique ».

Que vise ce « vouloir artistique » ? Non pas l'art, mais une instance beaucoup plus primitive et pressante. Se demande-t-on ce que signifie d'un côté l'art, au sens moderne du terme, de l'autre l'art populaire et le kitsch, la réponse est que tout art populaire intègre l'homme : il ne lui parle que pour le contraindre à répliquer. Et l'homme réplique par des questions : « Où était-ce et quand ? » Il lui vient à l'idée qu'au cours de son existence, il a déjà connu cet endroit, ce lieu, cet instant, cette position du soleil. S'envelopper comme dans un vieux manteau dans la situation qu'elle nous rappelle, c'est la plus puissante des tentations qu'éveille le refrain de la chanson populaire, où se donne à saisir, tel un précipité dans l'œuvre, un trait fondamental de tout art populaire.

Si nous nous plions volontiers aux suggestions des graphologues, des chiromanciennes et autres praticiens de ce genre, ce n'est pas seulement que l'image de notre caractère est

trop discontinue et relève de l'improvisation ; c'est que l'imagination intensive qui d'un éclair illumine l'obscurité du moi, du caractère et ouvre l'espace où s'interpolent les traits les plus surprenants, les plus sombres ou les plus lumineux, est aussi celle qui gouverne notre destin. Si nous prenons cela au sérieux, nous sommes alors saisis par la surprenante conviction d'avoir vécu quelque chose d'infiniment plus vaste que ce que nous en savons. C'est là le domaine de ce que nous avons lu, de ce que nous avons rêvé éveillé ou endormis, et qui sait combien d'autres territoires du destin se sont ainsi ouverts à nous. »

Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires, trad. C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, PUF, 2001, pp. 232-233.

Remarque

La fin de ce fragment résume ainsi l'opposition entre l'art et l'art populaire :

L'art nous apprend à voir dans les choses.

L'art populaire et le kitsch nous permettent de voir depuis les choses.

Il n'y a donc pas du point de vue de cette opposition de différence majeure entre le kitsch et l'art populaire. Le paradigme qui permet de penser le rapport de ces derniers aux choses est celui du masque, primitif, mais tout meuble, y compris d'un intérieur moderne, peut devenir un masque.

Habiter la ville, la maison (architecture)

TEXTE 7 : « HABITER SANS LAISSER DE TRACES »

« *Habiter sans laisser de traces*. Pénètre-t-on dans une pièce bourgeoise des années quatre-vingt, malgré toute la douceur de vivre qui en émane peut-être, l'impression la plus forte est que « ici, tu n'as rien à chercher » – car ici il n'y a pas un coin où l'habitant n'ait déjà laissé sa trace : sur les moulures par les colifichets, sur les fauteuils rembourrés par les napperons avec un monogramme, devant les vitres de la fenêtre par des images transparentes et devant la cheminée par un pare-feu. Un joli mot de Brecht nous aide à fuir d'ici. « Efface tes traces ! » Ici, dans la pièce bourgeoise c'est le comportement opposé qui est devenu habituel. Et inversement, l'intérieur contraint ses habitants à acquérir le plus d'habitudes possible. Elles se rassemblent dans l'image du « Möbliertes Herr » tel que le voient les logeuses. Habiter dans ces chambrettes à peluches n'était rien d'autre que laisser derrière soi une trace produite par les habitudes. Et la colère qui, au moindre dégât, s'emparait de la victime n'était peut-être que la réaction de l'homme à qui « la trace de son passage terrestre »⁴ avait été effacée. Cette trace qu'ils avaient laissée sur les capitonnages et les fauteuils, que ses parents avaient laissés sur ses photos, que les objets possédés avaient laissée dans les fourreaux et les étuis et qui faisaient parfois paraître ces pièces aussi surpeuplées qu'un columbarium. Or les nouveaux architectes sont parvenus avec leur verre et leur acier à ceci : ils ont créé des espaces où il n'est pas facile de laisser une trace. »

Walter Benjamin, « Habiter sans laisser de traces », in *Brèves Ombres*, dans *Images de pensée*, trad. J.-F. Poirier et Jean Lacoste, Christian Bourgois, 1998, pp. 231-232.

TEXTE 8 : IBIZA, EXPERIENCE ET PAUVRETE

« Par des portes ouvertes, devant lesquelles des rideaux de perles sont tirés, le regard pénètre dans les petits villages du sud de l'Espagne dans les intérieurs où le blanc éblouissant des murs se détache sur de l'ombre. Ces murs sont blanchis plusieurs fois dans l'année. Et devant celui du fond se trouvent habituellement, strictement alignées et symétriques, trois, quatre chaises. Mais en leur axe médian joue l'aiguille d'une balance invisible où bienvenue et rejet se trouvent sur des plateaux également lourds. Telles qu'elles sont, sans prétention dans la forme, mais remarquables par une belle vannerie, elles permettent de lire bien des choses. Aucun collectionneur ne saurait exposer des tapis d'Ispahan ou des tableaux de Van Dyck aux murs de son vestibule avec plus d'orgueil que le paysan expose ces chaises dans la pièce dénudée. Mais ce ne sont pas que des chaises. Que le sombrero soit accroché au dossier, elles changent aussitôt de fonction. Et dans la nouvelle composition le chapeau de paille n'apparaît pas moins précieux que la chaise toute simple. Ainsi peuvent se trouver réunis le filet de pêcheur et le chaudron en cuivre, la rame et l'amphore en terre, cent fois par jour prêts, à l'instigation du besoin, à changer de place ou à se réunir à nouveau. Ils sont tous plus ou moins précieux. Et le secret de leur valeur est la sobriété – cette parcimonie de l'espace vital où ils ne laissent pas seulement voir la place qu'ils occupent précisément, mais aussi l'espace où ils prennent sans cesse des places nouvelles auxquelles ils sont appelés. Dans la maison où il n'y a pas de lit est précieux le tapis avec lequel l'habitant se couvre la nuit, dans la voiture qui n'a pas de rembourrage le coussin que l'on pose sur son dur châssis. Mais dans nos maisons bien équipées, il n'y a pas de place pour ce qui est précieux, parce qu'il n'y a pas de marge de manœuvre pour ses services. »

Walter Benjamin, *Images de pensée*, trad. J.-F. Poirier et J. Lacoste, Christian Bourgois éditeur, 1998, p. 188.

Remarque

Entre les deux époques principales de son travail sur les passages, Benjamin revient à Berlin et y développe un travail à la radio destiné aux enfants, mais il séjourne surtout à deux reprises à Ibiza. La première fois d'avril à juillet 1932, la seconde, d'avril à septembre 1933. L'île d'Ibiza, le mode d'habiter l'espace qui est propre aux habitants, inspire à Benjamin le texte intitulé *Habiter sans laisser de traces*, repris dans *Expérience et pauvreté*, qui éclaire ses textes consacrés à l'homme en étui et l'injonction de Brecht « Efface tes traces » (dans *Conseils aux habitants des villes*). L'architecture d'Ibiza, tout comme l'île en général, est sans doute elle aussi une image du passé, mais une image qui vient coïncider avec le présent pour le révéler comme le moment de l'éveil, susceptible d'inventer un autre rapport au monde.

Ibiza a beaucoup inspiré les architectes des années 30, en particulier les architectes espagnols et les architectes catalans du groupe GATCPAC (Groupe d'architectes et de techniciens catalans pour le progrès dans l'architecture contemporaine). German Rodriguez Arias publie dans la revue de ce groupe l'article « Ibiza, l'île qui n'a pas besoin d'une rénovation architecturale ». L'architecture d'Ibiza lui paraît résumer les principes de l'architecture moderne : ordre, clarté, fonctionnalité. Il y aurait ainsi une relation directe entre une certaine forme d'archaïsme et la modernité.

Ce groupe d'architectes visite l'île en même temps que Benjamin, en 1932. Parmi eux se trouve l'architecte Josep Lluís Sert, architecte de la fondation Joan Miró à Barcelone, et de la Fondation Maeght à Saint Paul de Vence. Sert a été collaborateur de Le Corbusier avant de fonder sa propre agence en 1929, et de quitter l'Espagne en 39.

L'idée directrice de ces architectes catalans est que la modernité ne peut se résumer à l'emploi du verre et de l'acier. Une telle architecture ne convient pas aux pays du sud. Ils sont pour cette raison plus proches de Le Corbusier que de la modernité allemande. Le Corbusier a

visité l'Espagne et la Grèce dont l'architecture l'a enthousiasmé – mais son modèle, dans les années 20-30 est plutôt celui du Parthénon que celui de l'habitat archaïque des îles grecques ou espagnoles.

Une autre approche de l'architecture d'Ibiza est proposée par le dadaïste Raoul Hausmann, qui arrive sur l'île en 1933. La relation qui existe pour lui entre la modernité et l'architecture d'Ibiza est directement liée au primitivisme qui caractérise aussi bien la démarche dadaïste que l'architecture archaïque des îles. Le primitivisme ne peut ici être confondu avec une forme de primitivité. Il s'agit d'un refus de la civilisation dans ce qu'elle a de normatif et de figé, non de la culture dans ce qu'elle a de formateur (*Bildung*).

Un ensemble d'analyses de sa démarche a été réuni dans un catalogue d'exposition à Bruxelles en 1990. Hausmann distingue très clairement entre le fonctionnalisme caractéristique d'une époque du Bauhaus, et le principe de l'usage, qui est à l'œuvre dans l'architecture d'Ibiza, et qui est directement lié à la puissance formatrice de la vie : contre l'ordre qui résulterait d'une définition parfaite des fonctions, il repère dans cette architecture un chaos ordonné par la vie elle-même. L'espace architectural des maisons d'Ibiza s'analyse à partir des gestes et déplacements qui sont liés au travail et aux fêtes.

Ainsi l'architecture d'Ibiza montre-t-elle la puissance de construction inhérente à tout homme et la manière dont il l'exerce en relation à un milieu qu'il rend ainsi habitable. C'est pourquoi Hausmann défend dans un article de 1936, l'idée que l'architecture d'Ibiza est une architecture sans architecte, architecture aussi subtile que celle des meilleurs architectes :

« Ibiza est *par excellence* le pays de l'architecture sans architecte. Les maisons que les paysans y construisent ont un style si pur et une expression si harmonieuse, qu'elles peuvent soutenir parfaitement la comparaison avec les œuvres réfléchies et calculées de l'architecture moderne. Dès que vous quittez la ville et que vous entrez à l'intérieur de l'île, vous allez de surprise en surprise ; partout la même perfection plastique, partout la même noblesse de forme des maisons. À première vue, elles rappellent les maisons algériennes et aussi celles des îles grecques, mais très tôt vous vous rendez compte que vous êtes en présence d'une expression plus pure, plus finement intuitive de l'art de bâtir⁵. »

Iconographie

Raoul Hausmann, *architecte Ibiza 1933-1936*, fondation pour l'architecture, Bruxelles, éditions AAM, 1990. On y trouve notamment les photographies⁵ suivantes, que l'on peut rapporter directement au propos de Walter Benjamin :

- *Maison paysanne (Can Rafal)* 1934, musée départemental d'art contemporain de Rochechouart
- *Trois chaises*, 1934, musée départemental d'art contemporain de Rochechouart
- *Porte d'entrée d'une maison rurale*, collection privée, Limoges

TEXTE 8 : LES MODERNES BUILDINGS

« Buildings américains : « Tâchez d'avoir le numéro d'avril du magazine *Uhu*. Vous y verrez une conception nouvelle des gratte-ciel américains. Des espèces de longs buildings que l'on peut soit poser, ils s'élèvent dans les airs, soit coucher et ils forment une longue succession de maisons. Je pense en fait que c'est un poisson d'avril de *Uhu*. Mais il permet de comprendre comment on enrayer les cités-casernes. En éliminant une architecture monumentale et

5. « Eivissa i l'arquitectura sense arquitecte », dans *D'ací l d'allà*, n° 184, Barcelone, 1936. Hausmann a écrit à partir de ces considérations deux articles importants. « Recherches ethno-anthropologiques sur les Pityuses », avril juin 1938, paru dans la *Revue anthropologique*. « Recherches sur la maison rurale d'Eivissia » dans la *Revista de tradiciones populares*, 1944.

6. Consulter également : http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierDocumentaire_RaoulHausmann.pdf

solennelle, dont les pierres inaltérables et immuables devaient occuper le terrain pour des siècles. De fines armatures de béton ou d'acier ont remplacé la pierre, d'immenses surfaces de verre ont remplacé les murs massifs et impénétrables et des escaliers extérieurs, des balcons, des jardins terrasse, remplacent l'uniformité des quatre murs. Petit à petit, les habitants de plus en plus nombreux de ces maisons seront transformés. Ils seront plus libres, moins craintifs mais aussi moins guerriers. L'enthousiasme qu'ils montrent aujourd'hui pour les dirigeables, les autos ou les paquebots transatlantiques, ils sauront l'avoir pour la future image d'une ville⁷ ».

Walter Benjamin, *Lumières pour enfants*, trad. S. Muller, Christian Muller, 1989, pp. 89-90.

Remarque

Entre 1929 et 1932, Walter Benjamin a contribué à des émissions radiophoniques, notamment pour les enfants et les adolescents. Les notes préparatoires ont été éditées et publiées dans le recueil de textes *Lumières pour enfants*. Dans le même temps, il contribuait au magazine *Uhu* publié entre 1924 et 1934, avec Kurt Tucholsky, généralement sous son pseudonyme Theobald Tiger, Bertolt Brecht, Vicki Baum, Colette, des critiques de musique bien connus et parfois des contributeurs célèbres, tels que la star du cinéma danois Asta Nielsen, ou même Albert Einstein.

UHU a présentait des photos de photographes comme László Moholy-Nagy, Martin Munkácsy, Albert Renger-Patzsch, Sasha Stone, Umbo (Otto Umbehrr), Erich Salomon et Yva.

Iconographie

- Sur les cités casernes (Mietskasernen), voir le diaporama proposé par Frédéric Morin, architecte-conférencier, sur l'histoire de l'architecture moderne en Allemagne de 1900 à 1933.
- Le magazine UHU à découvrir sur le site internet Berlin-Weimar, consacré à Berlin 1918-1933. Art, littérature, cinéma, théâtre, politique, mœurs.

Littérature et modernité

TEXTE 9 : RECIT ET ROMAN

« Le premier indice qui devait aboutir au déclin du récit est l'apparition du roman au début des Temps modernes. Ce qui distingue le roman du récit (et de l'épopée au sens étroit), c'est qu'il est inséparable du livre. Le roman n'a pu se propager qu'avec l'invention de l'imprimerie. La tradition orale, qui constitue le fond de l'épopée, est d'une tout autre nature que ce qui donne corps au roman. Le roman se distingue de toutes les autres formes de prose littéraires – des contes, des légendes, et même des nouvelles – en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage. Mais, par ce trait, il se distingue au premier chef du récit. 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. Le romancier, lui, s'est isolé. Le lieu de naissance du roman, c'est l'individu dans sa solitude, qui ne peut plus traduire sous forme exemplaire ce qui lui tient le plus à cœur, parce qu'il ne reçoit plus de conseils et ne sait plus en donner. Écrire un roman, c'est exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure. Au cœur même de la vie en sa plénitude, par la description de cette plénitude, le roman révèle le profond désarroi de l'individu vivant ».

Walter Benjamin, *Le conteur*, in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp. 120 et 121

Retrouvez éducol sur



7. Ibid., p. 90.

TEXTE 10 : LA PRESSE ET LA DISPARITION DE L'EXPERIENCE

« Les événements de notre vie intérieure ne possèdent point par nature un caractère inéluctablement privé. Ils ne l'acquièrent que dans la mesure où les chances diminuent de voir les événements extérieurs s'assimiler à notre expérience. Le journal (la presse) représente un des nombreux indices d'un tel amoindrissement. Si la presse avait eu pour dessein de permettre au lecteur d'incorporer à sa propre expérience les informations qu'elle lui fournit, elle serait loin du 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 (nouveau, brièvement, 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 Krauss ne s'est pas lassé de démontrer à quel point ce jargon paralyse chez le lecteur le pouvoir de représentation). La cloison étanche ainsi dressée entre l'information et l'expérience tient également à ce que l'information ne pénètre pas davantage dans le domaine de la « tradition ». Les journaux sont tirés à de multiples exemplaires ; ils ne fournissent guère à leurs lecteurs d'histoires qu'ils puissent ensuite raconter aux autres. – Du point de vue historique, il y a concurrence entre les diverses formes de communication. 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. Toutes ces formes, chacune à leur manière, se détachent du récit, qui est une des formes les plus anciennes de communication. A 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 ».

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, pp 153-154.

Remarque

Sur la relation entre le développement de la presse et la perte d'expérience, on peut se référer à l'essai de Benjamin sur Karl Krauss, in *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000

TEXTE 11 : POETE ET CHIFFONNIER

« Les poètes trouvent le rebut de la société dans la rue, et leur sujet héroïque avec lui. De cette façon, l'image distinguée du poète semble reproduire une image plus vulgaire qui laisse transparaître les traits du chiffonnier qui a si souvent occupé Baudelaire. Un an avant « le vin des chiffonniers » est parue une description en prose de cette figure : « 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 rebus. 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 ». Cette description n'est qu'une longue métaphore du comportement du poète selon le cœur de Baudelaire. Chiffonnier ou poète – le rebut leur importe à tous les deux ; tous les deux se livrent à leur occupation solitaire à l'heure où les bourgeois s'abandonnent au sommeil ; l'attitude, la démarche même sont identiques chez eux. Nadar parle du « pas saccadé » de Baudelaire ; c'est le pas du poète qui erre dans la ville en quête de butins rimés ; c'est aussi nécessairement le pas du chiffonnier qui s'arrête à chaque instant sur son chemin pour recueillir le débris sur lequel il vient de tomber. Bien des détails indiquent que Baudelaire a

voulu secrètement mettre en valeur cette parenté. Elle renferme en tout cas une prédiction. Soixante ans plus tard un frère du poète ravalé au rang de chiffonnier apparaît chez Apollinaire. C'est Croniamantal, le « poète assassiné » – première victime du pogrom qui doit sur la terre entière détruire la race des poètes lyriques.

Une lumière ambiguë tombe sur la poésie des Apaches. Les déchets de la société sont-ils les héros de la grande ville ? Ou le héros n'est-il pas plutôt le poète qui construit cette œuvre avec ce matériau ? La théorie de la modernité admet ces deux interprétations ».

Charles Baudelaire. *Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, pp.115-116

TEXTE 12 : PARIS, L'INTERIEUR A L'AIR LIBRE

« Les rues sont l'appartement du collectif. Le collectif est un être sans cesse en mouvement, sans cesse agité, qui vit, expérimente, connaît et invente autant de choses entre les façades des immeubles que les individus à l'abri de leurs quatre murs. Les brillantes enseignes en émail des maisons de commerce sont pour le collectif un décor mural qui a autant de prix, sinon plus, qu'une peinture à l'huile dans son salon aux yeux du bourgeois. Les murs avec « Défense d'afficher » lui servent de pupitre pour écrire ; les kiosques à journaux sont ses bibliothèques, les boîtes aux lettres ses bronzes, les bancs son mobilier de chambre à coucher et la terrasse de café, la fenêtre en encorbellement d'où il peut surveiller son ménage. L'endroit où, sur la grille, des cantonniers ont accroché leur veste, c'est le vestibule, et la porte cochère qui, de l'enfilade des cours, conduit à l'air libre, c'est le long corridor qui terrorise le bourgeois et qui est, pour eux, l'accès aux chambres de la ville. Le passage était de toutes ces pièces, celle qui servait de salon. La rue, plus qu'en tout endroit, se présente ici comme l'intérieur familial des masses ».

Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Éditions du Cerf, 1989, pp. 875, 876

Remarque

Un autre texte très proche de ce dernier, dans les notes consacrées à Baudelaire (*Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, p. 58) attribue au flâneur cette manière d'habiter Paris. Il s'agit, dans la figure du flâneur, du poète qui « herborise sur le bitume » et y trouve une inspiration pour ses « physiologies » (ce sont des écrits « consacrés à l'examen des types que peut rencontrer celui qui observe le marché. Depuis le camelot des boulevards jusqu'aux élégants au foyer de l'Opéra... » p. 56). Le déplacement, du flâneur aux habitants, opéré entre les deux textes montre que les héros modernes peuvent aussi bien être les poètes que les habitants eux-mêmes ainsi que le suggère le texte précédent.

Hannah Arendt évoque dans le chapitre consacré à Benjamin (*Vies politiques*, pp. 270) la ville de Paris comme « une sorte d'intérieur à l'air libre ». Les passages sont l'emblème de cette forme particulière de la ville et du rapport que ses habitants entretiennent avec elle. « A Paris, un étranger se sent chez lui parce qu'on peut habiter cette ville comme on habite ailleurs ses quatre murs. » (p. 271)

La littérature surréaliste, en particulier *Le paysan de Paris* (Aragon, 1926) joue un rôle déterminant dans le rôle que jouent les passages à l'origine de son travail sur Paris, capitale du XIX^e siècle. Toutefois, dès les premières notes de ce travail, Walter Benjamin souligne le caractère dépassé de l'approche surréaliste de la ville : « Le père du surréalisme fut Dada ; sa mère était une galerie appelée passage... Dans le *Paysan de Paris*, Aragon rend à ce passage l'hommage posthume le plus attendri qu'un homme ait rendu à la mère de son fils. On pourra lire cet hommage dans le livre d'Aragon, mais l'on ne doit pas attendre ici autre chose qu'une physiologie et, pour le dire franchement, un rapport d'autopsie sur ces parties on ne peut

plus mortes et on ne peut plus mystérieuses de la capitale de l'Europe. » p. 880. Au fur et à mesure qu'il se développe, le travail consacré à Paris élargit l'expérience des passages à l'architecture de fer et de verre, aux conspirations, à toutes les expériences qui sont celles d'un renversement de l'intérieur en extérieur, du seuil et du passage au sens anthropologique du terme.

L'œuvre d'Atget constitue une bonne source de documentation pour éclairer ces textes ; W. Benjamin s'y réfère dans *Petite histoire de la photographie*. On trouvera en particulier des photographies des chiffonniers, des métiers de rue, des passages eux-mêmes tels que W. Benjamin a pu les voir lors de ses séjours à Paris.

Iconographie

Passages, chiffonniers, habitants des rues de Paris ont été photographiés par Atget, auquel Walter Benjamin se réfère dans sa *Petite histoire de la photographie*.⁸

Politique, technique, langage : deuxième groupement d'extraits

L'HISTOIRE COMME CHAMP DE RUINES

TEXTE 1 : UNE EXPERIENCE INCOMMUNICABLE

« Une chose est claire : le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle. Le fait, pourtant, n'est peut-être pas si étonnant qu'il y paraît. N'a-t-on pas alors constaté que les gens revenaient muets du champ de bataille ? Non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable. Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerre n'avait rien à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience se transmet de bouche à oreille. Non, cette dévalorisation, n'avait rien d'étonnant. Car jamais expériences acquises n'ont été aussi radicalement démenties que l'expérience stratégique par la guerre de position, l'expérience corporelle par l'épreuve de la faim, l'expérience morale par les manœuvres des gouvernants. 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 ».

Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, in *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp. 365-366

TEXTE 2 : CIVILISATION ET SAUVAGERIE

« Chez ceux qui la virent 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 ne se soumet à la discipline qu'en cas de besoin précis. Plus tard, James Ensor ne se lasse point de contempler en elle discipline et sauvagerie. Il lui plaît tout particulièrement d'introduire des troupes militaires dans ses bandes carnavalesques. Rencontre vraiment prophétique, qui annonce les États totalitaires où la police s'alliera aux dévaliseurs. Valéry, qui est un observateur pénétrant des symptômes propres à la « civilisation », en définit fort bien l'un des

8. Consulter les sites suivants pour découvrir les photographies d'Eugène Atget :

<http://expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/03.htm>

<http://expositions.bnf.fr/atget/expo/salle1/14.htm>

<https://www.parismuseecollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/chiffonniers-zone-des-fortifications-porte-d-asnieres-cite-valmy-17eme#infos-principales>

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 réveillé incessamment par le besoin ». Le confort isole. Il rend, d'autre part, ceux qui en bénéficient plus proche du mécanisme. Avec l'invention des allumettes, vers le milieu du dernier siècle, a commencé toute une série de découvertes qui ont pour point 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. Parmi les innombrables gestes, tels que mise en place, introduction, pression, etc. le dé clic instantané du photographe est un de ceux qui ont eu le plus de conséquences. Une pression du doigt suffit à conserver l'événement pour un temps illimité. L'appareil confère à l'instant une sorte de choc posthume. A des expériences de ce genre se sont ajoutées des expériences optiques, comme celle qu'entraîne la partie publicitaire d'un journal, mais aussi la circulation dans une grande ville. Le déplacement de l'individu s'y trouve conditionné par une série de chocs et de heurts. Aux carrefours dangereux, les innervations se succèdent aussi vite que les étincelles d'une batterie. Baudelaire parle de l'homme qui s'immerge dans la foule comme d'un immense réservoir d'électricité. Un peu plus loin, décrivant l'expérience du choc, il parle d'un « kaléidoscope doué de conscience ». Si les regards que les passants décrits par Poe jetaient de tous côtés semblaient encore immotivés, il faut bien que l'homme d'aujourd'hui regarde autour de lui pour s'orienter parmi les signaux de la circulation. Ainsi, la technique a soumis le sensorium humain à un complexe entraînement. »

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, pp 179-180

TEXTE 3 : L'ANGE DU NOUVEAU

*« Mon aile est prête à prendre son essor
Je voudrais bien revenir en arrière
Car en restant même autant que le temps vivant
Je n'aurais guère de bonheur »*
Gerhard Scholem, *Gruss vom Angelus*

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

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, p.434

Remarque

Le texte se réfère à une aquarelle que Walter Benjamin avait acquise en 1921⁹. En 1933, Benjamin émigre vers Paris, et laisse derrière lui le tableau qu'il ne récupère qu'en 1935 grâce à des amis. Lorsque Benjamin quitte Paris en juin 1940, il demande à Georges Bataille de le cacher à la Bibliothèque Nationale. Après la guerre, le tableau revient à Adorno, à charge de la remettre à Scholem qui vit à Jérusalem. Les ayants droit de Scholem le donnent ensuite au musée d'Israël.

On peut remarquer que le commentaire de Walter Benjamin ne décrit nullement ce que donne à voir ce tableau de Klee. Pour comprendre l'interprétation que Benjamin propose de cet ange du nouveau, il faut se référer au texte n°5 : « Car les figures de Klee ont été pour ainsi dire conçues sur une planche à dessin, et, à l'instar d'une bonne voiture dont même la carrosserie obéit avant tout aux impératifs de la mécanique, elles obéissent dans l'expression des visages avant tout à leur structure intérieure. A leur structure plus qu'à leur vie intérieure : c'est ce qui les rend barbares. »

L'ange du nouveau de Klee¹⁰, tout comme la figure de l'histoire décrite par Benjamin, n'est pas capable de rassembler les débris du passé, ni de se tourner vers le futur. Il est une figure de la barbarie qui ne s'inscrit dans nulle histoire et, si on le regarde bien, il tient autant de l'animal que de l'homme.

Révolution et barbarie

TEXTE 4 : LA REVOLUTION COMME VENGEANCE

« Nous avons besoin de l'histoire, mais nous en avons besoin autrement que le flâneur raffiné des jardins du savoir. »

Nietzsche, *De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie*.

« 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 parvient presque à effacer le nom d'un Blanqui, dont les accents d'airain avaient ébranlé le XIX^{ème} siècle. Elle se complut à attribuer à la classe ouvrière le rôle de rédemptrice des générations futures. Ce faisant, elle affaiblit ses meilleures forces. A 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. »

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp.437-438

TEXTE 5 : LES NOUVEAUX BARBARES

« Mais nous voyons ici, de la manière la plus claire, que notre pauvreté en expérience n'est qu'un aspect de cette grande pauvreté qui a de nouveau trouvé un visage – un visage aussi net et distinct que celui du mendiant au Moyen Âge. 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 simulant 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 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 forme de barbarie.

De barbarie ? Mais oui. Nous le disons pour introduire une conception nouvelle, positive, de la barbarie. Car à quoi sa pauvreté en expérience amène-t-elle le barbare ? Elle l'amène à recommencer au début, à reprendre à zéro, à se débrouiller avec peu, à construire avec presque rien, sans tourner la tête, ni de droite, ni de gauche. Parmi les grands créateurs, il y a toujours eu de ces esprits impitoyables, qui commençaient par faire table rase. Il leur fallait une planche à dessin, ils étaient des constructeurs. Descartes fut un de ces constructeurs, qui ne voulut tout d'abord pour toute philosophie que cette unique certitude : « Je pense donc je suis », et qui partit de là. Einstein aussi était un tel constructeur, qui soudain n'eut d'yeux, dans tout le vaste univers de la physique, que pour une infime divergence entre les équations de Newton et les résultats de l'observation astronomique. Cette même volonté de recommencer à zéro animait les artistes qui, comme les cubistes, adoptèrent la méthode des mathématiciens et entreprirent de construire le monde à partir de formes stéréométriques, ou qui, comme Klee, s'inspirèrent du travail des ingénieurs. Car les figures de Klee ont été pour ainsi dire conçues sur une planche à dessin, et, à l'instar d'une bonne voiture dont même la carrosserie obéit avant tout aux impératifs de la mécanique, elles obéissent dans l'expression des visages avant tout à leur structure intérieure. A leur structure plus qu'à leur vie intérieure : c'est ce qui les rend barbares. »

Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, in *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp. 366-367

TEXTE 6 : ASPHYXIANTE CULTURE

« 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. Ils ne sont du reste pas toujours ignorants ou inexpérimentés. On peut souvent dire le contraire : ils ont « ingurgité » tout cela, la « culture », l'« homme », ils en sont dégoûtés et fatigués. Personne ne se sent plus concernés qu'eux par ces mots : « Vous êtes tous si fatigués – pour cette seule raison que vous ne concentrez pas vos pensées autour d'un plan très simple, mais vraiment grandiose. » A 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 dans l'état de veille. L'existence de Mickey Mouse est un de ces rêves des hommes d'aujourd'hui. Cette existence est pleine de prodiges qui non seulement dépassent ceux de la technique, mais tournent ceux-ci en dérision. Car ce qu'ils offrent de plus remarquable, c'est qu'ils ne mettent en jeu aucune machinerie, qu'ils surgissent à l'improviste du corps de Mickey, de ses partisans et de ses persécuteurs, des meubles les plus quotidiens aussi bien que des arbres, des nuages ou des flots. La nature et la technique, le primitivisme et le confort, se confondent ici parfaitement, et sous les yeux des gens fatigués par les complications sans fin de la vie quotidienne, et sous les yeux de gens pour qui le but de la vie n'apparaît plus que comme l'ultime point de fuite dans une perspective infinie de moyens, surgit l'image libératrice d'une existence qui en toute circonstance se suffit à elle-même de la façon la plus simple, et en

même temps la plus confortable, une existence dans laquelle une automobile ne pèse pas plus lourd qu'un chapeau de paille, et où le fruit de l'arbre s'arrondit aussi vite que la nacelle d'un ballon. »

Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, in *Œuvres II*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp. 371-372

CRITIQUE DE LA VIOLENCE : TECHNIQUE ET LANGAGE

TEXTE 7 : MAÎTRISER NOTRE RAPPORT A LA NATURE

« Qui ferait confiance à un régent de collège qui verrait dans la domination des enfants par les adultes le sens de l'éducation ? L'éducation n'est-elle pas avant tout le règlement indispensable du rapport entre les générations et, par conséquent, si l'on veut parler de domination et de maîtrise, la maîtrise des rapports entre les générations, et non la domination des enfants ? Et donc la technique elle aussi, n'est pas la domination de la nature, mais maîtrise du rapport entre la nature et l'humanité. Les hommes en tant qu'espèce sont parvenus depuis des millénaires au terme de leur évolution ; mais l'humanité en tant qu'espèce est encore au début de la sienne. La technique organise pour cette humanité une physis à l'intérieur de laquelle le contact entre elle et le cosmos prend une forme nouvelle, et différente de celui qui s'établissait dans les peuples et les familles. Il suffit de rappeler cette expérience de la vitesse grâce à laquelle désormais l'humanité s'équipe pour des voyages infinis à l'intérieur du temps et trouve là des rythmes qui permettront aux malades de reprendre des forces, comme avant sur les sommets des montagnes ou les rives des mers du sud. Les lunaparks représentent une première forme de sanatorium. Le frisson qui accompagne une authentique expérience cosmique n'est pas nécessairement lié à ce minuscule fragment de la nature que nous appelons « nature ». »

Walter Benjamin, *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise* et suivi de *Paysages urbains*, trad. J. Lacoste, Les lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, pp. 228-229

Remarque

Appartenant à « Sens unique », ce texte a un caractère « surréaliste » au sens littéraire du terme, et utopique (Benjamin est un lecteur assidu de Fourier, de Scheerbarth). Son propos est cependant étayé par une réflexion sur l'éducation (voir plus bas), davantage encore sur son expérience d'enfant, et sur l'architecture moderne en tant qu'elle nous met en relation avec l'air, la lumière, le cosmos plutôt que la nature au sens où nous l'entendons ordinairement. La brève mention des lunaparks comme sanatorium doit être confrontée à ce qu'en dit Benjamin dans son travail sur Baudelaire :

« la description de Poe préfigure ce que le lunapark, qui transforme en clown le petit homme, fit naître plus tard dans les autos tamponneuses et autres attractions de ce genre. Les gens chez Poe se comportent comme s'ils ne pouvaient plus s'exprimer que par réflexe. Ces mouvements paraissent plus déshumanisés encore du fait que Poe ne parle pas que des hommes. »

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. Jean Lacoste, Payot, 1982, p. 80

TEXTE 6 : DROIT ET DIALOGUE

« Est-il, d'une façon générale, possible de liquider les conflits sans recourir à la violence ? Incontestablement. Les rapports entre personnes privées sont pleins d'exemples en ce sens. On trouve une entente sans violence partout où la culture du cœur a pu fournir aux hommes des moyens purs pour parvenir à un accord. Aux moyens de toute sorte, conformes ou contraires au droit, qui pourtant, tous sans exception, ne sont que violence, on peut opposer comme moyens purs ceux qui excluent la violence. Leurs présupposés subjectifs sont la courtoisie cordiale, la sympathie, l'amour de la paix, la confiance et toutes les autres attitudes de ce genre. Mais ce qui conditionne leur manifestation objective est la loi (dont nous n'avons pas ici à discuter l'énorme portée) selon laquelle les moyens purs ne sont jamais des moyens de solutions immédiates, mais toujours de solutions médiates. Ils ne renvoient donc jamais directement à l'apaisement des conflits d'homme à homme, mais passent toujours par la voie des choses concrètes. C'est dans la relation la plus concrète entre conflits humains et biens que se découvre le domaine des moyens purs. C'est pourquoi la technique, au sens le plus large du terme, est leur domaine le plus propre. Le meilleur exemple en est peut-être le dialogue, considéré comme technique d'accord civil. Là, non seulement on peut s'entendre sans violence, mais l'exclusion, par principe, de toute violence peut être mise en évidence très expressément par un rapport important qui est l'impunité du mensonge. On ne trouverait sans doute nulle part sur la planète une législation qui, à l'origine, le punisse. Ainsi s'exprime l'existence entre les hommes d'un terrain d'accord, à tel point non violent qu'il est totalement inaccessible à la violence : c'est le domaine propre à « l'entente », celui du langage. »

Walter Benjamin, *Critique de la violence*, in *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000 p.226

Remarque

La violence est ici celle du jugement et celle du droit qui punit. Tant qu'il n'est pas puni par le droit – ce qui advient lorsque la parole est portée les tribunaux, le mensonge témoigne d'une forme de liberté du langage, régulée uniquement par la volonté de s'entendre à propos des choses, la réalité étant ici une médiation en vue d'un discours juste.

TEXTE 7 : EDUQUER LES GESTES

« Pour l'observation – avec laquelle seulement commence l'éducation – la moindre action, le moindre geste enfantins deviennent signal. Non pas tant, comme il plaît au psychologue, signal de l'inconscient, des latences, refoulements et censures, mais signal d'un monde dans lequel l'enfant vit et commande. Dans les clubs d'enfants russes a pris corps une nouvelle connaissance de l'enfant qui conduit à ce théorème : l'enfant vit dans son monde de signaux tel un dictateur. Une doctrine des signaux ne relève donc pas de la simple rhétorique. Tout geste enfantin ou presque est ordre et signal dans un milieu sur lequel de rares individus de génie seulement ont ouvert les yeux. Jean-Paul en tête.

La tâche de l'animateur consiste à délivrer les signaux enfantins des dangereuses magies de la pure imagination pour leur donner le pouvoir exécutif sur les matériaux. C'est ce qui se fait dans les différentes sections. Nous savons – pour citer uniquement la peinture – que dans cette activité enfantine aussi le geste est l'essentiel. Konrad Fiedler a montré le premier, dans ses *Écrits sur l'art*, que le peintre n'est pas un individu qui aurait une vision plus naturaliste, plus poétique ou plus extatique que d'autres, mais plutôt un homme sachant regarder de plus près avec la main quand l'œil le paralyse, et qui transfère l'innervation réceptive des muscles de la vue dans l'innervation créatrice de la main. Mise en rapport exacte de l'innervation créatrice

avec la réceptive, tel est le geste enfantin. Il incombe aux différentes sections de développer celui-ci en direction des différentes formes d'expression, qu'il s'agisse de la fabrication d'accessoires, de peinture, de récitation, de musique, de danse, d'improvisation.

Dans chacune de ces sections, l'improvisation reste centrale : car en définitive la représentation n'est jamais que la synthèse improvisée de leurs apports. Ainsi l'improvisation règne ; elle est cette disposition d'où surgissent les signaux, les gestes signalisateurs. Et si la représentation – ou le théâtre – est appelée à opérer la synthèse de ces gestes, c'est qu'elle comporte l'unicité de l'imprévu, qui dessine l'espace propre au geste enfantin. »

Walter Benjamin, in LACIS (Asja), *Profession : révolutionnaire*, trad. Philippe Ivernel, Presses universitaires de Grenoble, 1989, pp. 54-55

Remarque

Ce texte rédigé en 1928 par W. Benjamin à la demande d'Asja Lacis théorise l'expérience éducative qu'elle avait entreprise des années auparavant.

En 1918 à Orel, Asja Lacis prend en charge des groupes d'enfants livrés à eux-mêmes et tente de mettre en œuvre une éducation fondée sur la pratique du théâtre. Cette éducation esthétique passe par la pratique de tous les arts qui peuvent concourir à la maîtrise des gestes et du langage : peinture, dessin, fabrique de décors, musique, gymnastique rythmique...

HISTOIRE ET MESSIANISME

TEXTE 8 : UNE FAIBLE FORCE MESSIANIQUE

« L'un des traits les plus remarquables de la nature humaine est, à côté de tant d'égoïsme individuel, l'absence générale d'envie que chaque présent porte son avenir. ¹¹ Cette réflexion de Lotze conduit à penser que notre image du bonheur est tout entière colorée par le temps dans lequel il nous a été imparti de vivre. 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 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. Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-même un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier ? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes ? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont plus connues ? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. A nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une *faible* force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience. »

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp.428-429

TEXTE 9 : LE TEMPS HOMOGENE ET VIDE DU PROGRES

« Tous les jours notre cause devient plus claire et le peuple tous les jours plus intelligent »

Josef Dietzgen, *La philosophie de la social-démocratie*

Retrouvez éducol sur



11. Hermann Lotze, *Mikrokosmos. Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit. Versuch einer Anthropologie*, t.III, Leipzig, S. Hinzl, 1864, p. 49

Dans sa théorie, et plus encore dans sa pratique, la social-démocratie a été guidée par une conception du progrès qui ne s'attachait pas au réel mais émettait une prétention dogmatique. Le progrès, tel qu'il se peignait dans la cervelle des sociaux-démocrates, était premièrement un progrès de l'humanité elle-même (non simplement de ses aptitudes et connaissances). Il était deuxièmement un progrès illimité (correspondant au caractère indéfiniment perfectible de l'humanité). Il était envisagé, troisièmement, comme essentiellement irrésistible (se poursuivant automatiquement selon une ligne droite ou une spirale). Chacun de ces prédicats est contestable, chacun offre prise à la critique. Mais celle-ci, si elle se veut rigoureuse, doit remonter au-delà de tous les prédicats et s'orienter vers quelque chose qui leur est commun. 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 critique à l'idée de progrès en général. »

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz, P. Rusch, Gallimard, 2000, pp.438-439

TEXTE 10 : DU PRÉSENT COMME TEMPS MESSIANIQUE

APPENDICE

A

« L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre divers moments de l'histoire. Mais aucune réalité ne devient, par sa simple réalité 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 ne cesse d'égrener la suite des événements comme un chapelet. Il saisit la constellation de sa propre époque avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme « à présent », dans lequel sont fichés les éclats du temps messianique.

B

Les devins qui interrogeaient le temps pour savoir ce qu'il recèlerait 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. »

Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Oeuvres III*, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Gallimard, pp. 442-443 (2000).

Chronologie des principaux écrits de Walter Benjamin

La chronologie qui suit rassemble les principaux écrits selon leurs dates d'écriture et/ou de publication.

1910-1928 : Correspondance, tome 1 (Aubier) [Correspondance1].

1914-15 : *Deux poèmes de Friedrich Hölderlin*. Œuvres 1 (Folio-Gallimard), 2000.

1915 : *La vie des étudiants*. Œuvres 1

1916 : *Sur le langage en général et sur le langage humain*. Œuvres 1

1917 : *L'Idiot de Dostoïevski*. Œuvres 1

1917 : *Sur la peinture, ou : Signe et tache*. Œuvres 1

1917-18 : *Sur le programme de la philosophie qui vient*. Œuvres 1

1919 : *Destin et caractère*, Œuvres 1

1919 : ***Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*** (thèse de doctorat).

1920 : *Critique de la violence*. Œuvres 1

1920-21 : *Fragment théologico-politique*. Œuvres 1

1922 : *Les affinités électives de Goethe*. Œuvres 1

1922 : *Annnonce de la revue Angelus Novus*. Œuvres 1

1923 : *La tâche du traducteur* Œuvres 1

Accompagne la publication de la **traduction des Tableaux parisiens de Baudelaire**

1926 : *La Tour, de Hugo Von Hofmannsthal*, Œuvres 2

1926-27 : ***Journal de Moscou***.

Début du travail sur les passages parisiens et traduction de Proust.

1927 : *Kitsch onirique*. Œuvres 2

1927 : *Gottfried Keller*. Œuvres 2

1927 : **trad. De *A l'ombre des jeunes filles en fleurs***

1928 : *Adrienne Mesurat*. Œuvres 2

1928 : ***Sens unique, précédé de Enfance berlinoise***.

1928 : ***Origine du drame baroque allemand***.

1928 : *Conversation avec André Gide*. Œuvres 2

1928 : *Goethe*. Œuvres 2

1929-1940 : Correspondance, tome 2 (1929-1940) (Aubier) [Correspondance2].

1929/34 : *L'image proustienne*. Œuvres 2

1929 : *Le surréalisme, le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*. Œuvres 2

1929 : *Robert Walser*. Œuvres 2

1929 : *Johann Peter Hebel*. Œuvres 2

1929 : *Brèves ombres*. Œuvres 2

Retrouvez éducol sur



- 1930 : trad. **De Du côté de Guermantes (celle de Sodome et Gomorre n'a pas été retrouvée)**
- 1930 : *Julien Green*. Œuvres 2
- 1930 : *Un marginal sort de l'ombre, à propos des Employés de S. Kracauer*. Œuvres 2
- 1930 : *Crise du roman, à propos de Berlin Alexanderplatz, de Döblin*. Œuvres 2
- 1930 : *Théories du fascisme allemand*. Œuvres 2
- 1930 : *Contre un chef-d'œuvre*. Œuvres 2
- 1931 : *Histoire littéraire et science de la littérature*. Œuvres 2
- 1931 : *Petite histoire de la photographie*. Œuvres 2
- 1931 : *Paul Valéry*. Œuvres 2
- 1931 : *Karl Krauss*. Œuvres 2
- 1931 : *Franz Kafka, Lors de la construction de la muraille de Chine*. Œuvres 2
- 1931 : *Le caractère destructeur*. Œuvres 2
- 1931-32 : *Œdipe ou le mythe raisonnable*. Œuvres 2
- 1932 ou 1935 : *Hachisch à Marseille*. Œuvres 2, Et aussi in *Écrits français*.
- 1933 : *Kierkegaard*. Œuvres 2
- 1933 : *Sur le pouvoir d'imitation*. Œuvres 2
- 1933 : *Expérience et pauvreté*. Œuvres 2
- 1933 : *Enfance berlinoise, cinq fragments*. *Écrits français*
- 1934 : *Franz Kafka, Pour le dixième anniversaire de sa mort*. Œuvres 2
- 1934 : *La position sociale actuelle de l'écrivain français*. Œuvres 2
- 1934 et 1938 : *Essais sur Brecht*. Ed Ivernel, 2003
- 1935 : *Problème de sociologie du langage*. Œuvres 3
- 1935 : *Paris, capitale du 19ème siècle*. Œuvres 3
- 1935 : *Johann Jakob Bachofen*. *Écrits français*
- 1936 : *Le conteur : Réflexion sur l'œuvre de Nicolas Leskov*. Œuvres 3
- 1935-36 : *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique, première version*. Œuvres 3
- 1936 : *André Gide et ses nouveaux adversaires*. Œuvres 3
- 1936 : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée, version française*. *Écrits français*
- 1937 : *Eduard Fuchs, collectionneur et historien*. Œuvres 3
- 1937-39 : *Sur Baudelaire*. *Écrits français*
- 1938 : *Le Paris du second empire chez Baudelaire, dans Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* Payot 1982.
- 1938 : *Sur Scheerbart*. *Écrits français*
- 1938 : *Peintures chinoises à la bibliothèque nationale*. *Écrits français*
- 1938-30 : *Commentaires sur les poèmes de Brecht*. Œuvres 3
- 1938-39 : *Zentralpark, fragments sur Baudelaire dans Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot 1982

1939 : *Sur quelques thèmes baudelairiens dans Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot 1982.

1939 : *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, dernière version 1939. Œuvres 3

1939 : *Qu'est-ce que le théâtre épique ?* Œuvres 3

1939 : *Les régressions de la poésie de Carl Gustav Jochmann*. Œuvres 3

1939 : *Allemands de 89. Écrits français*

1939 : *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle, exposé. Écrits français*

1939 : *Rêve du 11-12 octobre 1939. Écrits français*

1940 : *Deux lettres au sujet de Le Regard*, de Georges Salles. *Écrits français*

1940 : *Thèses sur la philosophie de l'histoire. «Sur le concept d'histoire»* Œuvres 3

1927-40 : ***Paris, capitale du XIX^{ème} siècle : le livre des passages***