

# Passage Walter Benjamin

S'il est un écrivain et un penseur qui, dans son existence comme par son œuvre aux multiples entrées, peut témoigner, encore aujourd'hui, des mutations de la modernité, c'est bien Walter Benjamin. Son œuvre se place, ce n'est pas un hasard, sous le signe des *passages*.

PAR MICHEL GUÉRIN

*Chaque époque rêve la suivante*

Michelet<sup>1</sup>

1. Cité par Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (G.S. : Œuvres complètes), tome I, vol. 1, p. 46, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, trad. J. Lacoste, Cerf, 1989. De manière générale, nous citons d'après les œuvres complètes, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, et, quand nous le pouvons, nous renvoyons à la traduction française. Toutefois, nous conservons ici notre propre traduction.

Quand on ouvre une question, le mirage de la zone franche se dissipe rapidement et l'on voit que les lieux sont occupés, parfois hantés. On a labouré ici. Un *passage* a été laissé : sa trace est aussi discrète qu'irréfragable. Impossible de l'ignorer. L'œuvre énigmatique – et, si l'on ose dire, largement fragmentaire – de Walter Benjamin est aujourd'hui reconnue plus que connue.

Du Juif berlinois qui, au terme de son exil français, se donna, à quarante-huit ans, la mort à Port-Bou le 26 septembre 1940, on ne cite guère, en dehors du cercle des initiés, que "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", l'essai de 1936 qui thématise la fameuse *déchéance de l'aura*. Si le génie, Baudelaire *dixit*, consiste à créer un poncif, admettons comme un fait que *l'aura* est le monogramme de Benjamin.

Tardivement et incomplètement traduite, l'œuvre favorise d'autant plus la paresse et/ou le snobisme qu'elle se trouve, en français, dispersée entre une dizaine d'éditeurs. De là que Benjamin est *l'auteur cité par excellence* (autant dire : de seconde main et touchant les mêmes énoncés). Par un côté des choses qui, peut-être, n'aurait pas déplu à l'auteur de *Sens unique*, l'injustice dont l'œuvre (comme "entier") est l'objet est commuée en hommage *distrain* au projet qui l'anime.

Nous voici en plein dans le sujet. Dans le passage. Dans ses *Passages*.

*Distraction* ? Cela ne stigmatise pas une incapacité, mais le mode de réception des masses à des œuvres pour lesquelles, désormais, la reproduction (l'épreuve, la copie, la citation, la traduction, l'adaptation...) n'est plus un à-côté, mais, comme le montrent la photographie et le cinéma, leur principe constitutif : "La reproduction mécanisée, pour la première fois dans l'histoire universelle, émancipe l'œuvre d'art de son existence parasitaire dans le rituel. Dans une mesure toujours accrue, l'œuvre d'art reproduite devient reproduction d'une œuvre d'art destinée à la reproductibilité<sup>2</sup>." Le tableau, le livre lui-même répugnent à l'exposabilité, comme s'ils cherchaient d'abord à discriminer les regards et les âmes : le sens de l'œuvre trouve refuge dans un secret, qui ne saurait être mis entre toutes les mains. Benjamin oppose ainsi la valeur *rituelle* – caractérisant la relation privilégiée, élitaire (asociale, dit-il), de l'amateur éclairé avec le chef-d'œuvre défiant le temps –, à la valeur d'exposition, qui, à

2. G.S., tome I, vol. 2, p. 714, "L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée", trad. Pierre Klossowski et Walter Benjamin, in *Écrits français*, Gallimard, 1991, p. 146.

l'ère de la technique moderne et des masses, fait droit au désir de celles-ci : que rien, dans la représentation, ne reste caché, que tout soit rendu (au) public. Dans la magie de l'œuvre traditionnelle (auratique), se détecte une tactique clérical de confiscation symbolique. Selon Benjamin, l'émergence de la photographie et du cinéma, qui font brutalement vieillir les formes consacrées de l'art, permet d'envisager ce qu'il y a toujours eu de politique dans l'image et, du coup, de déterminer – dans l'urgence d'un maintenant que les mêmes forces productives nouvellement libérées peuvent livrer soit au fascisme (qui trouve que la guerre est belle), soit aux “forces constructives de l'humanité” – une politique de l'image. L'alternative s'énonce : ou bien l'esthétisation de la politique (fascisme), ou bien la politisation de l'art.

Politique de l'art ? Sans doute. Elle tient en quelques axiomes.

D'abord, rendre aux masses ce qui leur appartient : “éditer” vient du latin *dare*, donner – et l'édition, en son principe, s'emploie à contrecarrer les intérêts particuliers qui se maintiennent par la gestion du “secret”, c'est-à-dire de ce qui est mis à part, à l'abri des regards. “Celui qui se recueille devant l'œuvre d'art s'y plonge : il y pénètre comme ce peintre chinois qui disparut dans le pavillon peint sur le fond de son paysage. Par contre, la masse, de par sa distraction même, recueille l'œuvre d'art dans son sein, elle lui transmet son rythme de vie, elle l'embrasse de ses flots<sup>3</sup>.”

## La question moderne, en effet, c'est bien : “Comment survivre à la culture ?”

Le deuxième axiome consiste à comprendre et à accepter dans un esprit constructif la marque du présent : soit l'obligation d'intégrer, pour éviter le leurre dangereux de mythes régressifs, le “moment destructeur<sup>4</sup>” qui, “du fait du développement gigantesque de la technique<sup>5</sup>”, mine les fondements de la culture et de l'expérience traditionnelles. Baudelaire, auquel Benjamin a consacré tant d'études, témoigne esthétiquement et éthiquement de la sensibilité moderne, en s'interdisant la “voie commode” du mythe et en s'exposant le premier à l'“expérience-choc” de la destruction de l'aura<sup>6</sup>. La question moderne, en effet, c'est bien : “Comment survivre à la culture ?”

La “barbarie positive”, si elle commande une politique, donne aussi la clef d'une esthétique : critique de la geste créatrice surannée visant à l'éternisation de “monuments” ; prédilection pour l'inachevé, le fragmentaire, le montage et le collage... “L'efficacité littéraire, pour être notable, ne peut naître que d'un échange rigoureux entre l'action et l'écriture ; elle doit développer, dans les tracts, les brochures, les articles de journaux et les affiches, les formes modestes qui correspondent mieux à son influence dans les communautés actives que le geste universel et prétentieux du livre<sup>7</sup>.” Les dadaïstes, les surréalistes, le théâtre de Brecht, l'écrivain autrichien Karl Kraus sont, pour Benjamin, autant d'exemples de formes d'expression qui rompent décisivement avec la veine épique et narrative, avec l'illusionnisme pseudo-réaliste de la fiction picturale ou poétique.

Avant de s'imposer la discipline de pensée du matérialisme historique<sup>8</sup>, Walter Benjamin avait, dans des essais antérieurs, tourné autour d'une intuition simple : que le monde moderne, et depuis l'âge baroque au moins, avait perdu la foi dans le *symbole*. Dans l'acception la plus large, celui-ci désigne la possibi-

3. *Ibid.*, G.S., p. 735, trad. *op. cit.*, p. 167.

4. G.S., tome IV, vol. 1, *Der destruktive Charakter (Le Caractère destructeur)*. Benjamin écrit : “Le caractère destructeur n'a qu'un mot d'ordre : faire place nette ; qu'une activité : déblayer. Son besoin d'air frais et de libre espace est plus fort que toute haine”, p. 396. Nous renvoyons ici au livre de Gérard Raulet, *Le Caractère destructeur (Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin)*, Aubier, 1997.

5. G.S., tome II, vol. 1, *Erfahrung und Armut (Expérience et pauvreté)*. “Une misère toute nouvelle s'est abattue sur les hommes du fait du développement gigantesque de la technique [...] Oui, reconnaissons-le : cette pauvreté de l'expérience ne touche pas seulement la sphère privée, elle signifie un appauvrissement de l'expérience humaine comme telle. De là une sorte de nouvelle barbarie. Barbarie ? En effet. Nous employons ce mot pour introduire un nouveau concept, positif, de la barbarie. Car, où la pauvreté d'expérience mène-t-elle le barbare ? Elle le conduit à commencer par le début, à recommencer de neuf, à se tirer d'affaire avec peu, à construire avec et sans regarder à droite ni à gauche”, p. 214.

6. Voir Charles Baudelaire, *un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Payot, 1982.

7. *Sens unique*, trad. J. Lacoste, Les Lettres nouvelles/Maurice Nadeau, 1978, p. 139.

8. Autodiscipline, doit-on préciser. Car, même sous l'influence de Brecht, Benjamin ne consentit jamais à une vulgate et utilisa, alors que le temps pressait, ce qu'il avait compris (surtout indirectement) de Marx, comme une panoplie d'instruments pour tenter de s'expliquer la *situation moderne* : désenchantement du monde, généralisation de la marchandise et primat de la technique, société de masse. A la lumière de son dernier texte, *Le Concept d'histoire* (1940), qui entend étrangement concilier le matérialisme et le messianisme, on peut penser que les libertés extrêmes prises par Benjamin par rapport au premier indiquent qu'il n'y a jamais, à la lettre, ajouté foi ; il a trié le bon grain opératoire de l'ivraie eschatologique (démasquée dans ce texte ultime) ; surtout : le marxisme, une des deux lectures, à l'époque, de la totalisation technique, paraissait seul capable de tenir le coup contre le fascisme en opposant, à la barbarie déchainée, la barbarie “positive”. Faire état de doutes, de soupçons, voire de prémonitions de Benjamin, quant à la désespérante similarité, à la fin, de ces rivaux acharnés à se nuire, impliquerait une argumentation qui excède de beaucoup notre propos...

9. G.S., tome II, vol. I, *Lehre vom Ähnlichen (Théorie de la similitude)*.

10. G.S., tome I, vol. I, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 359. Trad. A. Hirt et S. Muller, *Origine du drame baroque allemand*, Flammarion, 1985.

11. G.S., tome II, vol. I, *Karl Kraus*, p. 365.

12. G.S., tome I, vol. I, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, p. 106 et p. 109. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. Ph. Lacoue-Labarthe et A.-M. Lang, Flammarion, 1986. "Ce qui, au rayon de l'ironie, se décompose, ce n'est que l'illusion. Indestructible demeure cependant le noyau de l'œuvre, car elle ne consiste pas dans l'extase, qui peut être dissipée, mais en l'inviolable et sobre forme prosaïque [...] La critique est la présentation dans chaque œuvre du noyau prosaïque."

13. Cette notion cruciale du *Passagenwerk* est sans aucun doute une des plus énigmatiques de la pensée de Walter Benjamin. "L'ambiguïté est le phénomène de la dialectique en image, la loi de la dialectique à l'arrêt. Cet arrêt est utopie et l'image dialectique, du coup, est image onirique", G.S., tome V, vol. I, p. 55. Et encore : "L'image est ce par quoi ce qui a été entre avec le maintenant dans une constellation fulgurante. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt" (*ibid.*, p. 576).

lité de *rassembler* (grec *symbollein*) un sens qui ne se fait jamais à lui-même défaut, ne connaît pas de trous, parce qu'il s'autorise de l'unité organique et flexueuse de l'Être se prêtant inlassablement à la similitude ou à l'analogie. Or, ce que l'on appelle le désenchantement du monde ne fait qu'un avec la déchirure d'une vaste toile de correspondances, d'origine magique<sup>9</sup>. L'*allégorie* (étymologiquement : dire dans l'élément de l'Autre) n'atteste plus que l'arbitraire du signe, une façon de dire qui, loin d'exprimer la nature des choses, ne fait que traduire une autre façon de dire et ainsi indéfiniment. A la relation d'émanation symbolique se substitue l'enchaînement de signes renvoyant, à perte de vue, à leur traduction sous forme de signes. "Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose [...] C'est ce qui fait de l'allégorie une écriture<sup>10</sup>." Écriture de la convention et convention d'écriture – telle est l'allégorie, dont, pour le dire succinctement, l'esprit (on l'a vu, "dénaturé") anime ces modes transitifs d'expression que sont la traduction, la citation, le photomontage, par exemple : autant d'efforts pour construire sur la destruction même une écriture qui, globalement, répercute dans son inachèvement productif la réalité et la sensibilité modernes.

## La traduction, la citation, le photomontage : autant d'efforts pour construire sur la destruction même une écriture qui, globalement, répercute dans son inachèvement productif la réalité et la sensibilité modernes.

turé") anime ces modes transitifs d'expression que sont la traduction, la citation, le photomontage, par exemple : autant d'efforts pour construire sur la destruction même une écriture qui, globalement, répercute dans son inachèvement productif la réalité et la sensibilité modernes.

Cette construction à teneur destructive, que Benjamin oppose à l'illusion épique d'un souffle ininterrompu se moquant des vicissitudes de l'histoire, s'avise que le plus sûr moyen de conserver (voire de *rédimmer*) ce qui fut n'est pas la croyance dans une histoire vide au cours impavide et cumulatif, mais, comme il l'écrit, d'"arracher au contexte", de couper, de sélectionner des passages-images. "C'est celui qui va désespérer, qui découvre dans la citation la force : non de conserver, mais de nettoyer, d'arracher au contexte, de détruire ; la seule force où gît l'espoir que quelque chose survivra de cette époque – précisément parce qu'on l'en aura fait sortir<sup>11</sup>." La force de la citation, c'est l'"interruption", l'instinct du "noyau prosaïque<sup>12</sup>" : résistance à l'hystérie du discours conclusif, à l'emphase de la fiction, au songe d'apothéose de la belle apparence. "Les citations dans mon travail sont pareilles à des brigands armés qui débouchent du chemin et dépouillent le flâneur de sa conviction", écrit Benjamin dans *Sens unique*.

L'"illumination profane" du surréalisme, le montage photo ou cinématographique, la chasse aux citations inductrices d'un sens télescopé, la traduction (en tant qu'elle délivre l'"original" de sa suffisance et vise la "sobriété" du "noyau prosaïque"), l'"image dialectique" ou "image de pensée<sup>13</sup>" – autant de modes qui entérinent le régime allégorique du monde moderne et de l'art qui est en phase avec lui. Le grand œuvre benjaminien, inachevé, alternant exposés, notes et matériaux, *Le Livre des passages*, se lit comme l'allégorie de la modernité, emblématisée par les passages dans les grandes villes, tel ce *passage de l'Opéra* du Pay-

L'“illumination profane” du surréalisme, le montage photo ou cinématographique, la chasse aux citations inductrices d'un sens télescopé, la traduction, l'“image dialectique” ou “image de pensée” – autant de modes qui entérinent le régime allégorique du monde moderne et de l'art qui est en phase avec lui.

*san de Paris* d'Aragon, un des livres de chevet de Benjamin.

“Dans les passages, écrit par exemple Benjamin, Fourier a reconnu le canon architectonique du phalanstère [...] Les passages qui se sont trouvés primitivement servir à des fins commerciales, deviennent chez Fourier des maisons d'habitation. Le phalanstère est une ville faite de passages<sup>14</sup>.” Passer, aujourd'hui, par Benjamin, signifie que l'équivocité du réel ne s'est pas démentie ; il demeure plus que jamais, qu'“il n'y a pas un document de la civilisation qui, simultanément, ne le soit de la barbarie<sup>15</sup>”.

14. *Ibid.*, p. 63. En français dans le texte. Le passage constant de l'allemand au français, de la référence citée à l'analyse personnelle, montre bien la réversibilité, dans *Le Livre des passages*, du fond et de la forme.

15. *G.S.*, tome II, vol. 2, *Eduard Fuchs...*, p. 477.