

**Université Paris X Nanterre**  
**Service d'enseignement À distance**  
**Bâtiment E - 2ème étage**  
200, Avenue de la République  
92001 NANTERRE CEDEX  
Tel : 01.40.97.76.18

**Envoi du 15-01-2007**

Nombre de pages : 86

**Matière : PHILOSOPHIE L3**  
**E.C. : LLPHI521**

## **Philosophie morale et politique 2**

L'esthétisation de la politique

Mme PERRET Catherine

Cours complet

**Pas de devoir.**

### **Rappels :**

· L'étiquette figurant sur votre enveloppe d'expédition mentionne uniquement les E.C. qui font l'objet d'un envoi. Merci de vérifier que ces E.C. correspondent bien à ceux notés sur votre formulaire d'inscription pédagogique. Si tel n'était pas le cas, merci de nous en informer dans les plus brefs délais.

## PLAN DU COURS :

### INTRODUCTION

- 1) Présentation de Walter Benjamin
- 2) Présentation de l'essai

### PARTIE I : L'ÉVÉNEMENT –CINÉMA

- 1) petite Histoire de la photographie
- 2) la révolution cinématographique
- 3) l'opération cinématographique
- 4) la réception cinématographique

### PARTIE II : UNE RÉVOLUTION DE L'ARCHIVE

- 1) Reproductibilité technique et archive
- 2) De l'histoire à la politique
- 3) Image et écriture

### PARTIE III : ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE

- 1) La première théorie des médias
- 2) Médias et Politiques
- 3) La résolution fasciste ou la guerre
- 4) La résolution social-démocrate ou l'historicisme

### CONCLUSION

# L'ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE

## INTRODUCTION

### 1- Introduction à l'œuvre de Walter Benjamin

Le titre du cours est inspiré de la conclusion de l'essai de Walter Benjamin :

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique :

« Fiat ars, pereat mundus, tel est le mot d'ordre du fascisme qui, Marinetti le reconnaît, attend de la guerre la satisfaction artistique d'une perception sensible modifiée par la technique. C'est là évidemment la parfaite réalisation de l'art pour l'art. Au temps d'Homère, l'humanité s'offrait en spectacle aux dieux de l'Olympe ; elle s'est faite maintenant son propre spectacle. Elle est devenue assez étrangère à elle-même pour réussir à vivre sa propre destruction comme une jouissance esthétique de premier ordre. Voilà quelle esthétisation de la politique pratique le fascisme. La réponse du communisme est de politiser l'art ».

Par cette citation nous voyons immédiatement ce qui fait la nouveauté de la problématique benjaminienne concernant le rapport entre esthétique et politique par rapport à ses formulations historiques antérieures. Il suffit en effet de se reporter aux Lois de Platon comme à la Politique d'Aristote pour voir que la dimension esthétique de la vie politique, ce qu'on pourrait même appeler sa condition esthétique est une question que la philosophie pose d'emblée au cœur de la réflexion sur la cité. En chassant les poètes de la République, en censurant la pratique de la mimésis et en la bornant au maximum, Platon reconnaissait explicitement que la politique et l'art avaient étroitement maille à partir. En réévaluant l'importance de la tragédie pour l'institution de la démocratie dans la Poétique, Aristote bouleversera la conception platonicienne et montrera la

possible fécondité des arts mimétiques dans la fondation de la cité. Malgré leur différence de point de vue, l'un et l'autre pensent cependant la politique comme événement esthétique c'est-à-dire le sujet politique comme sujet mimétique ou, dans le cas de Platon, et ce qui revient au même, le sujet politique comme ne devant pas se confondre (et donc toujours susceptible de se confondre) avec le sujet mimétique. Celui que Shaftestbury puis Kant beaucoup plus tard qualifieront d' »enthousiaste » et dont il faudra tempérer l'émotivité, la tendance au fanatisme.

L'un et l'autre cependant n'envisagent pas la question de l'esthétisation de la politique, autrement dit la manière dont la technique, en l'occurrence le cinéma – mais également déjà la photographie- transforment radicalement la représentation et par conséquent la conscience qu'une société peut avoir ou aussi bien ne pas avoir d'elle-même. Telle est la question que le premier pose Walter Benjamin et telle est la question qui nous importera dans ce cours..C'est pourquoi notre auteur de référence demeurera Benjamin et le texte clé L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique.

Pour les étudiants de TéléDix ayant travaillé sur la question de La valeur de l'art l'an dernier, ce cours est évidemment à comprendre dans la continuité du cours précédent, notamment des développements concernant le rapport entre Karl Marx et Walter Benjamin.

La bibliographie se bornera aux œuvres complètes de Walter Benjamin, disponibles en français dans la collection Folio ainsi que son ouvrage traduit aux éditions du Cerf sous le titre de Le Livre des Passages.

Ce cours ne peut faire l'économie d'une présentation succincte de Walter Benjamin. Mais il ne peut se permettre une présentation détaillée de l'œuvre de ce philosophe-essayiste de la première moitié du vingtième siècle. Pour une présentation plus complète on lira avec profit d'une part le portrait de Walter Benjamin dans Hanna Arendt : Vies Politiques (éditions Tel Gallimard) ainsi que la Correspondance en deux tomes (parus chez Aubier) de Walter Benjamin

ou encore la correspondance Walter Benjamin/ Theodor Adorno parue aux éditions la Fabrique.

Comme le fait remarquer Hannah Arendt, cette œuvre inclassable en termes de discipline ou de genre a, comme celle de Kafka, été marquée par la question de l'assimilation. Hériter de cette grande bourgeoisie juive allemande dite assimilée alors même que son existence légale en Allemagne était soumise à une étroite réglementation (toutes les professions n'étaient pas ouvertes aux juifs allemands, notamment celles qui concernaient ce que nous appellerions aujourd'hui le « service public »), Walter Benjamin a ainsi connu la déréalisation de l'existence, la falsification de la langue et de la culture, la difficulté d'hériter dans un contexte défini à la fois par cette quasi-assimilation et plus fondamentalement encore par le déni dans la société juive elle-même des problèmes sous-jacents à ce « quasi » que le génocide des juifs allait bientôt révéler. Le livre qu'il consacre à son enfance : « Enfance berlinoise vers mille neuf cent » (paru aux éditions Nadeau) analyse la perversion de l'expérience vécue liée à l'assimilation juive (qui sera bientôt suivie du génocide juif par les allemands).

Le choix que fait Benjamin de n'écrire dans aucun genre reconnu, ou plus exactement dans tous à la fois (de la philosophie esthétique à l'émission radiophonique en passant par la poésie) dans une langue travaillée par la problématique et la pratique de la traduction, puis par le passage à la langue étrangère (le français), la marginalisation de son existence marquée par l'exil d'abord volontaire, puis forcé, enfin par le refus de s'identifier au destin juif comme à la lutte du parti communiste procèdent de ce « malentendu » ou mensonge primordial : l'identification contrainte à une culture allemande dont déjà l'on pressent que si elle est maternelle, elle n'en est pas moins hostile.

Pour la facilité de la présentation on peut distinguer dans le développement de l'œuvre benjaminienne deux grandes périodes. Walter Benjamin passe autour

des années 1927 (après le refus de sa thèse par l'Université allemande, la distance prise à l'égard du sionisme naissant défendu par son ami Gershom Scholem et un premier voyage à Moscou) d'une théorie esthétique de la critique d'art à une théorie politique de l'art et de la culture.

Jusqu'en 1927, son œuvre est caractérisée par un certain ésotérisme formel, et consacrée pour l'essentiel à réévaluer théoriquement les aspects de l'expérience abandonnés par Kant : l'histoire, la religion, le langage. En ceci Walter Benjamin est le fils des Romantiques Allemands de l'Athenäum, sur lesquels il publie son premier ouvrage : Le concept de critique esthétique du romantisme allemand, que développera L'origine du drame baroque allemand.

A partir de 1927, Walter Benjamin étaye sa refondation de la critique sur la relecture de Marx et sur une prise en compte des aspects nouveaux de la production artistique, la photographie et le cinéma. Il se rapproche des fondateurs de l'Ecole de Francfort (Adorno, Horkheimer) ainsi que de Brecht mais à la différence des intellectuels marxistes que sont les membres de l'Ecole de Francfort et du militant communiste qu'est Brecht, et alors même qu'il est déchu de sa nationalité allemande (comme juif et comme communiste supposé), il refuse l'émigration et demeure en Allemagne. Tout en poursuivant son œuvre de critique littéraire (Baudelaire, Proust, Kafka, Valéry) et en développant une philosophie de l'histoire fondée sur l'analyse des catégories théologiques sous-jacentes à la politique moderne sécularisée par la philosophie du progrès et la dialectique hégélienne de l'esprit, il met en chantier un ouvrage intitulé Das Passagenwerk (le livre des Passages) consacré au Paris du dix-neuvième siècle (œuvre qui restera inachevée) et dont le projet initial stipulait qu'elle ne serait constituée que de citations. Elle excluait ainsi radicalement toute présence du "je" de l'auteur. Dans cette œuvre à la forme inédite et dont l'enjeu serait de donner à voir et à entendre le matériau historique constituant le Paris du 19<sup>ème</sup> siècle, telle qu'il n'est devenu lisible qu'à l'époque du fascisme triomphant,

Benjamin élabore une méthode de lecture qui passe par la citation, la fragmentation, et la décomposition des textes de l'époque et qui opère sous la forme d'une désinterprétation visant à exhumer le matériau historique autrement dit le document comme exigence politique sollicitant l'époque présente.

Dans cette œuvre, la fragmentation du texte de Marx en citations qui le diffractent font apparaître des unités de discours non nécessairement cohérentes mais qui dans leur incohérence même permettent de comprendre non pas tant les conflits qui déchirent la construction de la théorie marxienne que les tensions qui déchirent le matériau historique que Marx essaie d'interpréter. On pourrait dire en ce sens qu'il s'agit d'un travail de constitution du matériau Marx en tant qu'il fait partie du 19<sup>ème</sup> siècle et qu'il peut être aussi éclairé par cette constellation historique. On y relève ainsi un usage à la fois philologique et iconoclaste de Marx. Ce travail de mosaïste de la culture qui tente de discerner l'histoire cachée sous l'histoire officielle et patrimoniale voue l'œuvre de Benjamin à des mésinterprétations diverses et contradictoires. Ce travail de décomposition du matériau historique peut en effet aussi bien être lu comme une critique de Marx que comme une analyse marxiste. En réalité, la seule question est de le rendre ininterprétable, autrement dit irrécupérable pour une politique qui ne serait pas marxiste. Walter Benjamin écrira ainsi à son ami Gershom Scholem le 7 Avril 1931 :

“ Si déjà on écrit des textes contre-révolutionnaires (*aux yeux du parti communiste, cp*), comme tu qualifies très justement les miens du point de vue du parti, doit-on en plus les mettre expressément aux mains de la contre-révolution (*le fascisme, les sociaux-démocrates*) ? Ne doit-on pas plutôt les dénaturer, comme des alcools, et au risque de les rendre impropres à toute consommation, les rendre résolument impropres à cette intention-là ? ” D'où la forme labyrinthique de ce chantier (le *Passagenwerk*) que le suicide viendra interrompre . Menacé par la Gestapo lors de sa fuite en Espagne, et désespéré de retrouver jamais des conditions de travail décentes après des années d'exil et de

misère, Benjamin choisit la mort. Les étudiants intéressés par des éléments biographiques pourront se reporter à la biographie traduite et publiée aux éditions du Cerf par Bernd Witte.

2-Introduction à l'essai : « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique »

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique est un essai dont les différentes versions s'étalent entre 1935 et 1939 : il appartient donc à cette seconde « période », ou période politique de l'œuvre de Walter Benjamin. Cet essai fait suite à deux autres essais (importants à lire) : Petite Histoire de la photographie (1930) qui engage la question de la transformation de la production et de la réception artistiques par l'invention d'une technique de reproduction de masse, et Edouard Fuchs, collectionneur et historien (1937), qui s'interroge sur la « copie » et donc encore sur la question de l'art et de sa reproduction.

Il n'y a peut-être pas de meilleure introduction aux enjeux de cet essai que l'« affaire » dont il a été le centre et qui a marqué jusqu'à aujourd'hui l'histoire de sa réception. Nous sommes en effet en face d'un texte dont la rédaction a été profondément marquée par la conjoncture historique et dont la signification a été durablement obscurcie par les interprétations de l'« affaire » dont il fut le centre. Il faut donc retracer l'épisode inaugural pour tenter de le débarrasser de cette fausse obscurité.

A en croire la correspondance de Walter Benjamin, une première version de l'essai fut achevée en décembre 1935 : il était destiné à la revue de l'école de Francfort Zeitschrift für Sozialforschung à laquelle Benjamin l'envoie donc aussitôt. Ses interlocuteurs y sont Theodor W Adorno et Max Horkheimer qui lui demandent d'y apporter quelques modifications en raison de la difficile position politique de l'Institut für Sozialforschung. L'Institut –refuge de l'Ecole de Francfort émigrée aux USA- accueille en effet des intellectuels pour la

plupart juifs et allemands d'obédience marxiste et il est financé par des intérêts publics et privés américains (sur le modèle d'une fondation scientifique américaine). Ces intérêts qui cherchent à soutenir l'opposition idéologique à la montée du nazisme ne veulent cependant pas que leur soutien à l'Institut soit de facto interprété comme soutien à la politique stalinienne. Et ceci nécessite de la part des chercheurs de l'Institut une sorte de « prudence » dans l'énonciation de leurs recherches lesquelles doivent pouvoir s'afficher comme exclusivement « scientifiques ». Ainsi qu'une distance affichée à l'égard d'un certain nombre d'intellectuels et d'artistes communistes comme Brecht, bête noire des membres de l'Institut. L'essai de Benjamin qui s'ouvre sur une déclaration d'intention au style très « agit-prop » ne respecte pas selon eux une telle diplomatie. Il semble même aux yeux d'Adorno comme de Horkheimer passablement brechtien (Brecht était honni par l'Institut). Benjamin revient alors d'un long séjour dans l'exil que Brecht avait trouvé en Suède et il est donc passible de mesures de rétorsion de la part de l'Institut.

Horkheimer rencontre donc Benjamin à Paris au cours du mois de janvier 1936, et ils s'entendent sur un certain nombre de modifications du texte qui doit paraître en français dans une revue que dirige alors Raymond Aron. Klossovski est pressenti comme traducteur et il se met au travail avec Benjamin pour aboutir à une seconde version du texte au cours du mois de février. Horkheimer dépêche alors à Paris un de ses assistants nommé Brill avec la tâche de vérifier que les modifications prévues ont bien été effectuées et le sens de l'article conforme à la politique de l'Institut et de sa revue. La tâche de Brill semble avoir été plus précisément définie et dans un sens qui n'excluait pas la censure puisque celui-ci après avoir pris connaissance de cette seconde version et traduction exige de nouvelles modifications et suppressions. Walter Benjamin s'insurge, arguant de son accord récent avec Horkheimer. Brill ne cède pas. Raymond Aron qui juge le texte excellent s'offusque de l'humiliation subie par Benjamin adresse une lettre peu diplomatique à Max Horkheimer. Mais bien

avant que celui-ci ne l'ait reçue, et au cours de la nuit qui précède l'impression des épreuves finales du manuscrit, Brill, sans plus consulter Benjamin ni Klossovski, supprime des passages entiers du texte, rendant celui-ci en partie incompréhensible. Le texte sera finalement en partie rétabli mais tel qu'il paraît alors et tel que nous le transmettent les Ecrits français publiés au Seuil, c'est un texte à l'intention partiellement indéchiffrable. Adorno que Benjamin prend à témoin de cette censure – jamais le mot ne sera prononcé- lui répond par une critique du texte et prend ainsi implicitement parti pour Horkheimer.

Benjamin dont le sort matériel dépend alors totalement de l'Institut s'attelle alors à une nouvelle révision du texte, une manière de réponse à l'attention d'Adorno et d'Horkheimer, mais également à Brecht, qui en a également produit une critique sanglante. Ce texte probablement terminé en 1939 n'a été publié qu'en 1955 par Adorno et Scholem, ce qui compte tenu de son histoire passée laisse planer quelques doutes quant à son authenticité. C'est ainsi qu'on en vient à questionner l'authenticité du texte d'un auteur dont une des inventions principales a été de problématiser cette notion d'authenticité.

La conclusion de cette affaire est que nous possédons quatre versions du texte – sans compter les notes laissées par Benjamin dans ses papiers conservés après sa mort à la Bibliothèque Nationale, puis dans les Archives Benjamin à Postdam. Dont trois sont actuellement à la disposition du lecteur français de Benjamin. Mais surtout qu'il s'agit de toute évidence d'un texte éminemment politique : au sens où sa diffusion était considérée comme politiquement dangereuse. Et il nous faudra naturellement étudier les raisons de la censure exercée par les membres de l'Institut comme de la critique violente émise par Brecht à son endroit : un texte « à faire peur », écrit-il dans son journal. Mais de quoi l'un et l'autre camp devait donc avoir peur, aussi bien les intellectuels marxistes non communistes, que les militants communistes ? A supposé d'ailleurs qu'il s'agisse de la même chose. Et s'il s'agit de la même chose, quel idéal partagé ce texte visait-il ou interrogeait-il à ce point qu'on dût s'en défendre ?

Conformément à ce qui a été dit précédemment nous prendrons comme point de départ de notre réflexion la version inaugurale de 1935, la seule dont nous soyons sûrs qu'elle est bien assumée par Benjamin, au moins à cette époque. Ceci ne nous empêchera pas de nous reporter aux versions postérieures.

La différence entre les textes est manifeste et elle consiste, comme on le constate à la lecture parallèle des versions de 1935, 1936 et 1939 des chapitres 6, 12, 16, 17,19 dans un effacement des prises de positions de l'auteur à l'égard non seulement du communisme qu'il revendique, mais des démocraties représentatives qu'il analyse dès cette époque à partir des medias de masse, et en les comparant au monde du cinéma ou du sport. Les chapitres les plus directement politiques de la version de 1935 seront ainsi supprimés de la version de 1936 et de 1939. Les considérations de la fin du chapitre 17 concernant les dangers de la vie sociale ou publique pour le citoyen de base et qui désignent explicitement les risques d'enlèvement, de meurtre, de brutalités policières qui concernent tous les opposants politiques au régime nazi ont été supprimées dans les versions ultérieures. Nous conseillons à l'étudiant de lire les trois versions pour commencer. Il est en effet indispensable de saisir à la fois la réalité de la censure exercée sur le texte et les précautions d'un texte qui dès sa première version d'un texte qui prévoit cette censure. Walter Benjamin qui était correspondant en France de l'Institut et chercheur associé à l'institut (encore que de manière pratiquement bénévole) connaissait la méfiance dont il était 'l'objet même de la part de ses alliés ( et ceci ni plus ni moins que chaque intellectuel de l'époque si l'on se souvient du climat de purge règnant dans les partis de toute obédience de l'époque, jusqu'aux surréalistes). Il écrit à une époque où l'écriture a des implications, où elle ne peut pas ne pas constituer un engagement, où elle ne peut revendiquer aucune indifférence par rapport à la chose politique : cette revendication d'indifférence étant encore considérée comme une attitude politique. Ce qui signifie qu'avant d'être censuré et dans ce climat de censure l'auteur n'a de choix qu'entre écrire et ne pas écrire. Et Benjamin n'a d'autre

choix que d'écrire comme tous les auteurs. Quitte à faire semblant d'accepter les pressions. Puis vient l'autre choix : entre l'auto-censure et l'hétéro-censure. L'auto-censure rend l'auteur admissible au moins pour certains. L'hétéro-censure le rend inadmissible et pour les uns et pour les autres, mais préserve l'intégrité de sa pensée. Il renvoie la langue au miroir de ceux qui l'utilisent et prétendent légiférer sur son emploi. (C'est ainsi que dans la lettre citée supra à Gershom Scholem, Benjamin emploie à deux reprises le terme de contre-révolutionnaire, le terme renvoyant à chaque fois à une énonciation différente et à un sujet parlant différent). Ce fut la décision de Benjamin et c'est ce qui rend son texte difficile.

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique est donc un texte éminemment politique, voire transgressif. Recouvrant cette évidence dessinée par l'histoire de sa réception à l'époque même de sa production, et mimant le double déni qui lui est opposé sur sa droite si je puis dire comme sur sa gauche – il ne faut pas oublier que l'histoire de sa seconde réception recouvre l'époque de la guerre froide (jusqu'en 70 à peu près) où ces notions de droite et de gauche semblaient établies par les oppositions géopolitiques- le texte parce qu'il est attaqué par les deux fronts sera paradoxalement considéré comme étant lisible des deux points de vue et donc ambigü. Hésitant dit-on entre une politique nostalgique et une politique révolutionnaire. En réalité, si ses réécritures en 36 puis en 39 n'ont pas –par définition- gardé la clarté sans faille du texte de 35, le projet de 35 n'en a pas moins été conservé intact par Benjamin jusqu'au bout comme en témoigne cette note conservée à la Bibliothèque nationale et que cite après traduction Bruno Tackels dans son ouvrage sur l'essai.

J'en donne la version complète car ce texte de 39 efface toute possibilité de doute concernant le sens fondamental de l'essai concernant ce qu'il advient du statut théologique de l'œuvre d'art et de la présence ici et maintenant de l'œuvre supposée le manifester, ce que Walter Benjamin appelle son aura. (Cette notion

requerra bien sûr de notre part d'autres commentaires, mais je veux dans un premier temps dissiper le brouillard herméneutique que nombre de commentateurs ont répandu sur cet texte).

Je laisse cette traduction en tête de ce cours comme un memorandum auquel on reviendra. On remarquera cependant dès maintenant que sa signification coïncide très précisément avec les passages de la version de 35 supprimés ou édulcorés dans la version française de 36 et dans la version de 39. Notamment quant à la question du danger, de la guerre : l'expérience contemporaine en tant qu'elle est déterminée par la reproduction technique (des biens et des images) et non par l'émergence de telle ou telle forme politique contemporaine comme le fascisme est une expérience de la guerre. La destruction de l'aura est le fait d'une époque où l'état d'exception est devenu la règle. Elle est donc liée au fait que la modernité n'a su s'approprier politiquement la question de la masse que sous la forme de la destruction de masse.

La destruction de l'aura est l'expression d'un état de guerre sociale et politique. Nier cette destruction revient à dénier cette situation. Et dénier cette situation ne peut aboutir qu'à l'échec. A moins que cela ne soit utilisé à des fins stratégiques dans la guerre qui oppose la société à elle-même.

« Qu'est-ce que l'aura ? (1934-35)

L'expérience de l'aura repose sur la traduction de la manière jadis habituelle dans la société humaine de réagir au rapport de la nature à l'homme. Celui qui est regardé – ou qui se croit regardé- lève son regard, répond par un regard. Faire l'expérience de l'aura d'une apparition ou d'un être, c'est se rendre compte de sa capacité à lever les yeux, ou de répondre par un regard. Cette capacité est pleine de poésie ; là où un homme, un animal ou un être inanimé, sous notre regard ouvre son propre regard, il nous entraîne d'abord dans le lointain. Son regard rêve, nous attire dans son rêve. L'aura c'est l'apparition d'un lointain, aussi proche soit-il. Les mots eux-mêmes ont leur aura. Kraus les a décrit très précisément : « de plus près l'on regarde un mot, de plus loin il nous

regarde en retour. » Tant qu'il y aura encore du rêve, il y aura toujours de l'aura dans le monde. Mais l'œil éveillé ne désapprend pas la force du regard quand le rêve s'est complètement éteint en lui. Au contraire, ce n'est qu'alors que son regard devient vraiment fort. Il cesse de ressembler au regard de la bien-aimée qui lève les yeux sous le regard de son amant. Il commence à ressembler davantage au regard par lequel le méprisé répond à celui qui le méprise et par lequel l'opprimé répond à celui de l'opresseur. De ce regard, le lointain est totalement éradiqué. C'est le regard de celui qui s'est réveillé de tout rêve, celui du jour comme celui de la nuit. Cette capacité à jeter ce genre de regard peut émerger par étapes. Elle le fait lorsque la tension entre les classes a dépassé un certain degré. Il s'ensuit qu'il est intéressant pour celui qui appartient à l'une des deux classes, celle des oppresseurs ou celle des opprimés, de regarder l'autre classe. Mais être l'objet d'un tel regard est ressenti par les autres comme quelque chose de pénible et de dommageable. C'est ainsi que se forme cet état où l'on se prépare à parer le regard de l'adversaire de classe. Cette mobilisation est surtout menaçante chez ceux qui constituent la majorité. Il en résulte une antinomie. Les conditions dans lesquelles vit la majorité des exploités s'éloignent de plus en plus de celles de la minorité qui prédomine. Plus s'accroît l'intérêt de ces derniers à contrôler les premiers, plus la satisfaction de cet intérêt devient précaire. Ceux qui tirent profit du travail du prolétariat ne s'exposent plus guère au regard des prolétaires. Les regards qui les attendent là menacent d'être de plus en plus méchants et, dans ces conditions, la possibilité d'étudier tranquillement les membres des classes inférieures sans faire l'objet en retour d'une étude de leur part, est de la plus haute importance. Une technique qui rend possible ceci a quelque chose d'immensément rassurant, même si elle est employée à d'autres fins. Elle peut dissimuler à plus longue échéance comment la vie dans la société humaine est devenue périlleuse. Sans le film, on ressentirait la perte de l'aura à un degré qui ne serait plus supportable. »

## PREMIERE PARTIE : L'EVENEMENT-CINEMA

Les deux essais que Walter Benjamin consacre à ces deux nouveaux media que sont la photographie et le cinéma procèdent de sa volonté de reprendre les catégories marxistes d'analyse de la valeur et de la marchandise pour les appliquer à l'analyse de l'œuvre d'art moderne. La photographie et le cinéma sont en effet à la production artistique ce qu'a été la machine à la production industrielle. Ils introduisent la possibilité d'une identification entre production et reproduction et d'une (re)production en série des œuvres. Cette transformation des modes de production artistique a pour conséquence dans le champ de l'art comme dans le champ de la production d'objets manufacturés l'introduction de critères nouveaux de la valeur. La valeur de l'art ne tient plus au fini du produit artistique ni même au savoir-faire unique de l'artiste de même que la valeur du produit industriel ne tient plus au métier de l'artisan. La valeur de l'art tend progressivement à devenir fonction de la capacité de diffusion de l'objet d'art, de son exposabilité, de même que la valeur du produit industriel dépend de la productivité autrement dit du nombre d'exemplaires susceptibles d'être fabriqués en un temps donné et par conséquent d'être commercialisés. Objet d'art et objet industriel ont désormais affaire au standard.

Ce nouvel instrument de mesure n'est pas simplement un critère nouveau de la production qui s'imposerait de l'extérieur à une expérience humaine inchangée. Car l'activité humaine est redéfinie par la machine et, par conséquent, avec cette activité, l'expérience humaine dans son ensemble. C'est-à-dire in fine les modes de réception qui constituent la réalité pour le sujet humain. Celui-ci, quel que soit sa profession, devient un travailleur, Marx dirait un prolétaire, impliqué dans un processus de mécanisation, de standardisation de son action – qu'il s'agisse de l'ouvrier ou du chercheur spécialisé ou du médecin qui établit son diagnostic en fonction de grilles statistiques, si l'on veut actualiser les exemples, voire de l'artiste dont la production doit être calibré par le catalogue, la typologie des lieux d'exposition, les logiciels utilisés pour les sites de

présentation etc..... A ce mode d'action standardisé correspond une recherche du standard dans la vie sociale, standard qui garantit une conduite adaptée comme un repérage adéquat des situations sociales. Et à ce standard de la réception un standard de la perception elle-même.

C'est à partir de ces réflexions que Walter Benjamin propose deux concepts de la valeur de l'art, produite par ces nouvelles conditions de production et de réception : la valeur auratique et la valeur d'exposition, concepts qui l'amèneront à déduire deux catégories dans l'ordre de la réception : l'aura et l'exposition. Nous reviendrons au fur et à mesure sur ces catégories de façon à leur rendre leur contenu politique autant qu'esthétique. Mais auparavant il faut commencer par lire le passage dans lequel Benjamin développe la catégorie d'aura en fonction de la notion de standard. Ce passage se trouve quasiment identique en deux endroits : tout d'abord dans la Petite Histoire de la photographie (p.311), puis dans l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique(p.75). Je citerai cette seconde version, plus ramassée :

« Qu'est-ce à vrai dire que l'aura ? Une singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard, un après-midi d'été, la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui, c'est, pour l'homme qui repose, respirer l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette définition permet d'apercevoir aisément les conditionnements sociaux auxquels est dû le déclin actuel de l'aura. Il tient à deux circonstances, étroitement liées l'une et l'autre à l'expansion et à l'intensité croissantes des mouvements de masses. Car rendre les choses plus proches de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi apassionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité.»

On notera dans ce passage deux points. D'une part qu'il y est question du déclin de l'aura et que la destruction de l'aura est décrite comme l'objectif de la réception de masse. D'autre part dans la dernière phrase, que le terme d'intuition

a été traduit par Pierre Klossovski guidé par Benjamin en 1936 par réceptivité. Ce dernier point est important pour prendre conscience que Benjamin ne s'inscrit pas ici dans une logique conceptuelle héritée de Kant.

Le premier pas qu'il fait dans la direction de cette analyse des nouveaux media liés à la reproduction technique se trouve dans la Petite Histoire de la Photographie, essai auquel nous proposons pour commence une introduction.

## 1-Petite Histoire de la photographie

Avec l'introduction du paradigme de la machine et du travail dans le système de production (par opposition au paradigme de la fabrication artisanale), nous l'avons vu, la production change de nature. Non seulement dans le domaine de la production d'objets industriels mais également dans celui des objets d'art.

Qu'est-ce que change le paradigme du travail dans la production artistique –qui n'est qu'une des strates du système de production - ? Beaucoup de choses, notamment le fait que l'objet produit devient comme l'objet du travail un produit du travail, une trace laissée par la force de travail : une empreinte de cette force de travail (là où l'objet fabriqué témoignait d'un talent, d'une élaboration par la main qui extrait un matériau de la matière). Le produit est la marque du travail et non son résultat ou son effet.

Ainsi le produit artistique en vient à se penser sur le mode de la trace ou de l'empreinte ce que réalise adéquatement la photographie qui est au fond la technique par laquelle le paradigme du travail s'impose positivement dans l'art.

Il est donc très logique que Walter Benjamin se tourne vers la production photographique lorsqu'il essaie de penser les nouveaux modes de production artistiques au XIX<sup>ème</sup> siècle (à commencer par le diorama, le panorama qui apparaissent avant la photographie précisément dans les passages où ils sont une sorte d'attraction populaire). Et qu'il écrive cet essai au titre singulier : « Petite Histoire de la photographie », manière de dire que la photographie ne fait pas partie de la grande histoire, autrement dit de l'histoire avec un grand H, de l'histoire projetée par l'historicisme dominant, et que c'est une forme qui bien que massifiée et en ceci omniprésente, demeure minoritaire. Nous reviendrons sur ce point

Ce texte est une théorie de la photographie à lire suivant plusieurs niveaux. Il s'agit là d'abord d'une histoire qui distingue plusieurs époques de la photographie à la manière d'une légende :

-un âge d'or de cette technique: cette époque où l'image photographique est imprégnée du pouvoir d'immortaliser qui lui est conféré , cette empreinte prenant la forme du nimbe qui cerne les premières photographies.

-puis un âge de bronze où règne la photographie artistique ou plutôt artistisée ; celle-ci, par la retouche et le gommage, tente de conférer au réel impressionné la consistance du rêve, autrement dit d'un rêve qu'il a perdu. Enfin

-un âge de fer, radicalement moderne, celui de la photographie documentaire (Atget, Sander, Blossfeld, Kroll), qui au contraire se met au service du réel que l'oeil peut ne pas voir mais que la photographie impressionne. Cette photographie analytique creuse par la précision technique le clivage instauré par la modernité entre l'homme et le monde (les rues vides d'Atget, les corolles cathédrales de Blossfeld, les portraits tératologiques de Sander).

Son époque n'est cependant pas venue. “ A mesure que se propage la crise de l'ordre social actuel, que les éléments singuliers de cet ordre se heurtent plus rigidement les uns aux autres dans une morte opposition, le créateur... est devenu le fétiche dont les traits ne doivent vie qu'à l'alternance d'éclairages correspondant aux vicissitudes de la mode. En photographie, être créateur, c'est la livrer à la mode. Le monde est beau – telle est exactement sa devise. Cette devise démasque l'attitude d'une photographie capable d'équiper entièrement n'importe quelle boîte de conserve, mais non de saisir une seule des corrélations humaines dans lesquelles elle intervient et où, par conséquent, même pour les sujets les plus éperdus de rêve, elle annonce plutôt leur vente possible que leur connaissance. ”(p.318)

Ce photographe, c'est le photographe-artiste ou créateur qui appartient encore à l'âge de bronze mais auquel l'industrie dominante donne encore le beau rôle. Benjamin situe donc l'époque où il écrit comme une époque de transition où la photographie aurait tous les moyens de devenir davantage qu'un reflet au service de la publicité, mais où pourtant elle continue d'être employée afin d'exalter le monde tel qu'il est.

A partir de cette analyse « historique » du développement de la photographie, Benjamin approfondit la thèse du déclin de l'aura, autrement dit de sa récessivité dans la sphère de la réception à l'époque où il écrit.

Les premières photographies sont “ auratiques ” en tant qu'il s'agit pour celui qui pose devant le photographe d'éterniser sa vie (cf les photos dans les cimetières) ou de poser face à l'éternité. Ces premières photos sont conçues par analogie avec l'oeuvre d'art : le cliché est original, unique, serti dans du métal précieux, coûteux.

Avec l'apparition du négatif, il ne s'agit plus d'éterniser cette vie-ci dans ce qu'elle a d'unique, et par là de l'éloigner dans le temps mais de rapprocher ce qui est transitoire, éphémère pour pouvoir le maîtriser. Avec la reproduction que permet le négatif, la photographie quitte le registre de l'imaginaire : elle ne vise plus à sauver l'unité de son sujet face à la mort mais à en cerner l'unicité et la fugacité (Einheit/Einzigkeit). Elle promet une représentation qui fragmente, filtre, analyse jusqu'à ce que ce qu'elle présente ait le caractère de l'unique. Elle rend ainsi le réel étrange.

Mais ce n'est finalement que pour le rendre à nouveau familier. Car l'objectif de l'opération est moins de rendre l'unicité pour elle-même que de la rendre familière, autrement dit identique, ou conforme, manifestation régulière d'un standard jusque-là inaperçu. La photographie consiste ainsi à partir d'une vision de l'objet qui se croit immédiate à permettre l'accès au mode de production, autrement dit au caractère médiat de cet objet. L'objet par excellence d'une telle photographie est le banal ou l'ordinaire auquel nous ne prêtons aucune attention, que nous ne voyons plus, mais dont pourtant l'inapparence est le fruit d'une élaboration et d'une construction rigoureuse. Walter Benjamin se réfère ainsi implicitement à l'esthétique du Bauhaus, dont l'objectif est précisément de produire une beauté propre au standard, à ce que Le Corbusier appellera plus tard l'homme moyen, notamment dans le domaine du design ou de l'architecture.

Ce que nous montre la photographie analytique, celle en faveur de laquelle Benjamin plaide, c'est non à quoi la chose ressemble mais comment la vision elle-même est construite, comment elle est une opération de composition : ne opération d'abstraction. Avant d'être la base d'une esthétique de l'ordinaire, cette photographie analytique est avant tout pour lui le pivot d'une critique de l'esthétisation par laquelle la marchandise dissimule les rapports de production qui sont cryptés en elle.

“ Mais puisque le vrai visage de cette création photographique est la réclame ou l'association, sa contrepartie légitime est l'art de démasquer ou la construction. En effet, dit Brecht, “ la situation se complique parce que, moins que jamais, le simple fait de rendre la réalité n'énonce rien quant à cette réalité. Une photo des usines Krupp ou de l'A.E.G ne révèle pas grand- chose sur ces institutions. La réalité proprement dite a glissé dans le fonctionnel. La réification des rapports humains, par exemple l'usine, ne révèle plus ce qui est en eux ultime. Il faut donc en fait construire quelque chose, quelque chose d'artificiel, de fabriqué. ” (p.318) Quelque chose qui révèle la non-naturalité de la perception. Cela sera notamment pour Benjamin le rôle de la légende. Ou du champ que le cinématographe construit autour de son objet.

## 2- La révolution cinématographique

Cinq ans après *Petite Histoire de la photographie*, Walter Benjamin poursuit le travail d'analyse entrepris sur la photographie en s'attachant à un médium postérieur : le cinéma. La photographie dévoile l'aura, autrement dit la construction de la perception, et la dévoilant, la représente, la met potentiellement à distance, comme faisant déjà partie du passé. Le cinéma potentiellement la détruit et parce qu'il peut la détruire, révèle qu'elle n'existe plus que sous la forme du fantasme, Benjamin dit de la « fantasmagorie ». Ce médium nouveau qu'est le cinéma révèle que l'aura est morte. Mais comme le dit le texte cité plus haut, à la fin de l'introduction, l'humanité en a encore besoin et elle l'entretient comme cache-misère, comme on entretient des illusions enfantines, le fameux « vert paradis des amours enfantines » dont parle Baudelaire dans *Les Fleurs du Mal*.

Cette affirmation de Benjamin révoque un monde : non seulement un monde esthétique mais l'univers perceptif sur lequel reposait ce monde, parce qu'il en constituait la réalité. De ce monde il affirme qu'il n'existe plus que comme projection imaginaire, comme leurre entretenu, comme hallucination. On notera que cette affirmation est exactement contemporaine de l'invention de la machine d'Alan Turing, 1936, modèle du computer, qui elle-même assimile le symbolique et la machine. Elle en constitue l'enregistrement dans la théorie. Nous reprendrons plus loin cet aspect.

Le caractère scandaleux de cette affirmation davantage encore que sa dimension politique a provoqué l'affaire que l'on sait. Au point qu'il a entraîné soit un refus de considérer sérieusement sa signification, soit le besoin de prouver qu'elle ne disait pas en réalité ce qu'elle énonçait, à savoir que le cinéma potentiellement détruit l'aura, autrement dit que l'aura est en droit destructible. Benjamin lui-même a dû s'en justifier auprès de ses amis. Il écrit ainsi à Adorno en février 1936 (*Correspondance* tome 2, p.204) « la distance m'a fait

découvrir en lui (l'essai) ... l'urbanité cannibale, une attitude précautionneuse et circonspecte dans la destruction, qui trahit, j'espère, quelque chose de l'amour de ces choses, pour vous plus que toutes familières, qui les met à nu ».

Comme le dit cette confidence, Benjamin est conscient de la « destruction » en jeu, destruction qui n'exclut pas l'amour qu'il porte au monde où l'« aura » régnait mais qui au contraire est guidé par cet amour, autrement dit, par la connaissance intime que pour Benjamin l'amour suppose. Le nimbe que la photographie pose sur le monde passé qui s'enfuit et qui devient aux yeux modernes le signe de sa beauté n'est de ce fait même qu'un leurre esthétique (il est beau parce qu'il va mourir) : Benjamin comme Baudelaire avant lui aime ce mensonge parce qu'il le connaît, et inversement. Ce qui ne l'empêche pas de le mettre à nu, comme Marcel Duchamp l'avait quelques années auparavant pour la Mariée (alias la peinture).

A cette déclaration, il faut ajouter toujours dans la Correspondance à Adorno (lettre du 27 février 1936) une autre qui nous permettra de comprendre la perspective adoptée par l'essai sur L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique – ce qui lie le projet de cet essai intimement au travail sur les Passages : « ... tout travail d'histoire, surtout s'il prétend s'inscrire dans la ligne du matérialisme historique doit être précédé par une exacte délimitation du lieu qu'occupe le présent dans cela même dont on doit présenter l'histoire : le destin de l'art au XIX<sup>ème</sup> siècle ». Ainsi l'analyse de l'essai procède de ce qui devient compréhensible, lisible de l'histoire du XIX<sup>ème</sup> siècle « aujourd'hui », à l'heure où Benjamin écrit. Le présent dans la perspective ouverte par l'histoire de l'art du XIX<sup>ème</sup> siècle autrement dit la diffusion du cinématographe comme media de masse prend le sens d'un énoncé particulier : le cinéma détruit l'aura que l'icône actualise, que la peinture symbolise, que la photographie empreint. Ainsi cette formulation trouve d'abord son sens dans une histoire particulière qui est l'histoire de la médialité et si elle prend sens, c'est parce que le développement

du cinéma comme media de masse révèle ce qui constituait le rêve de la photographie : impressionner le temps lui-même.

A cela la photographie échoue en partie puisque du temps ou de l'histoire elle n'impressionne que les représentations : modes, personnages, lieux immobiles. Alors que le cinéma (associé au phonographe) y parvient effectivement au sens où il peut en reproduire le déroulement. Mais également au sens où il peut inverser ce déroulement, le rythmer autrement, l'éterniser, l'accélérer etc... le temps est devenu pour lui un matériau et avec le temps, ce qui est soumis à son inflexible diachronie : la pensée. Le cinéma impressionne ce qui est la condition de la pensée. Du temps il fait son matériau, et ce faisant peut soumettre la pensée à de nouvelles conditions d'exécution. Ou à des conditions d'exécution que la vie diurne semblait exclure. Le cinéma peut ainsi se livrer à des expériences sur la pensée( comme le montra Stanley Kubrick dans Orange mécanique). Le cinéma est contemporain de l'invention des machines à penser. Il en est la condition de possibilité. C'est en quoi il constitue une révolution épistémologique qui va bien au-delà d'une nouvelle révolution esthétique, comme le note Benjamin au travers de la citation d'un auteur profondément hostile au cinéma (Georges Duhamel), et hostile parce qu'il en comprend bien les enjeux : « Je ne peux déjà plus penser à ce que je veux. Les images mouvantes se substituent à mes propres pensées »(p.309)

Le cinéma représente ainsi la révolution technique la plus importante depuis Gutenberg et la reproduction de l'écriture. Au lecteur/écrivain, il substitue le spectateur/reporter. A celui qui doit refaire le trajet symbolique de ce qu'il lit à ce qu'il entend et inversement et pour qui l'information suppose un certain apprentissage des signes, il substitue celui qui entre sans aucune procédure symbolique dans le film exactement comme il pénétrerait dans une réalité tridimensionnelle parallèle, une réalité dont l'accès est conditionné par la langue de la machine et non par l'apprentissage du récepteur. Ce qui ne signifie pas

qu'il n'y ait pas une compétence du spectateur ; mais contrairement à ce qui se passe dans le cas de l'écriture, elle n'est pas nécessaire pour avoir accès au film. Walter Benjamin pense le cinématographe dans le contexte d'une histoire de la technique, comme le point de passage de la technique à la technologie – ce point où l'ordre de la machine devient constitutif de l'ordre de la pensée, autrement dit de l'ordre de la machine. Comme machine nouvelle, le cinématographe signifie une transformation du travail, et une transformation de celui qui est défini par le travail : le travailleur.

### 3-L'opération cinématographique

Walter Benjamin aborde l'opération cinématographique par le biais de la science : la statistique et par le biais de la technique : la chirurgie. Il signale ainsi que l'opération cinématographique fait partie d'une révolution épistémologique qui a lieu en même temps dans différentes régions de l'activité humaine.

#### a) le montage

S'il fallait donner un nom générique à l'opération cinématographique par opposition à toutes les autres, celle-ci se condenserait dans le terme de montage, à savoir dans le fait que ce que nous appelons un film est en réalité « une multiplicité d'images et de séquences d'images parmi lesquelles le monteur fait son choix – images qui, elles-mêmes, étaient perfectibles à volonté au cours de la succession des prises de vues, jusqu'à la réussite finale. »(83)

Cette remarque en implique deux autres. D'une part elle introduit l'idée que le film découle de la reproductibilité elle-même, autrement dit que l'art découle directement des possibilités techniques d'une époque. La possibilité du choix, par exemple dans le cas de l'opinion publique citée par Benjamin de trier 3000 mètres de pellicules sur 125 000 tournées n'est possible que parce que la même prise de vue est répétable une infinité de fois. La technique définit un âge de l'esthétique, peu importe qu'elle intervienne ou non dans telle ou telle œuvre qui doit se mesurer à ces nouveaux critères pour être appréciée. « Les Grecs dont l'art était astreint à produire des valeurs éternelles, avaient placé au sommet de la hiérarchie des arts celui qui était le moins perfectible, la sculpture, dont les créations sont littéralement d'une seule pièce. Il va de soi, dès lors, qu'à l'époque de l'œuvre d'art susceptible de montage, la sculpture ne peut que décliner. » Ou, comme l'a montré la sculpture moderne, abandonner ce critère

du « fait en une seule fois », d'une seule pièce, jusqu'à devenir objet reproduit en série, comme la sculpture duchampienne.

Cette remarque souligne d'autre part l'atteinte majeure portée par l'art à la hiérarchie des jugements prévalant encore dans le champ de l'art. L'œuvre d'art était tenue jusque là comme immortelle ou devant l'être, cette éternité étant consubstantiellement liée à sa beauté. De la possibilité d'être infiniment repris le film tire son éventuelle perfectibilité à la différence des œuvres dont l'impératif était d'être éternelles parce qu'elles ne pouvaient pas être reprises ni reproduites. « Le niveau même de leur technique obligeait les Grecs à produire en art des valeurs éternelles ». La reproductibilité technique signifie donc que l'œuvre n'est pas concevable sans variantes, elle n'est par définition pas unique, elle peut être reprise (remake), par le même ou par un autre cinéaste, et son caractère éphémère ne la disqualifie nullement. De la technique dépend ainsi la définition de ce qu'on appellera la réussite artistique. Et à partir du moment où la technique introduit de nouveaux critères esthétiques, ceux-ci s'imposent même dans les disciplines artistiques dans lesquelles cette technique nouvelle n'est pas utilisée.

Comme le remarque Benjamin cette destructivité du medium cinématographique est d'abord dénié par ceux-là mêmes qui en ont été les pionniers et qui plaquent sur lui les valeurs esthétiques passées en y voyant la possibilité de réaliser ce que l'art passé recherchait et non un déplacement du sens de l'activité artistique.

#### b) le test statistique

Opposant le jeu du comédien et celui de l'acteur, Benjamin montre que là où le comédien joue devant un public auquel il doit faire passer ce qu'on appellera sa « présence »-terme que nous retrouverons à propos de l'aura- une présence qu'il n'obtient que parce qu'il joue un rôle, l'acteur se présente à la caméra « lui-même », autrement dit tel qu'il est. L'acteur n'est que lui-même, sujet humain à la recherche de son image, cette image qui lui sera renvoyée par les spectateurs, et ce qu'il adresse à la caméra, c'est précisément cette aliénation fondamentale.

« Dans la représentation de l'homme par l'appareil, l'aliénation à soi est mise à profit de manière extrêmement productive »(p.89). Benjamin développe ce qu'il entend par là par la notion de test et de performance. « Les appareils grâce auxquels la performance de l'acteur parvient au public ne sont pas tenus de la respecter intégralement. Sous la direction de l'opérateur, ils prennent constamment position vis-à-vis de cette performance. Ces prises de position successives que le monteur rassemble à partir du matériau remis entre ces mains composeront le montage définitif du film. Il contient un certain nombre de mouvements qui doivent être reconnus comme mouvements de caméra, sans parler des prises spéciales du type des gros plans. La performance de l'acteur se trouve ainsi soumise à une série de tests optiques. »(289) Les mouvements de l'acteur doivent pouvoir être reconnus comme mouvements de caméras : là est le test. Il faut que les mouvements et déplacements de l'acteur puissent être décomposés en unités mobiles filmiques, en atomes de mouvements ou en graphes (cinématographe : écriture du mouvement). Ce qu'on appelle improprement le jeu est en réalité une performance décomposable en éléments mobiles filmiques que le cameraman peut utiliser pour tel ou tel mouvement de caméra. C'est le contraire d'un jeu, puisqu'il n'y a aucun jeu avec la caméra qui découpe dans le mouvement réel le mouvement filmique. Le corps que nous voyons à l'écran est en ce sens un corps abstrait, un corps entièrement réeffectué suivant une écriture du mouvement qui n'a rien à voir avec la mobilité singulière de ce sujet singulier. « Le dernier progrès d'un film consiste à réduire l'acteur à un accessoire qu'on choisit caractéristique et qu'on situe à la bonne place » Inversement l'accessoire peut jouer dans un film un rôle au même titre qu'un acteur.

Et le mouvement que nous voyons à l'écran se décompose en réalité en une multitude d'actions montées les unes à la suite des autres. Benjamin rappelle

ainsi le fait que les séquences d'un film sont filmées séparément. On peut comparer de ce fait cette performance à celle du sportif analysant son mouvement grâce à la caméra parce que ce mouvement doit obéir à une logique d'inscription dans l'espace qui est déterminée a priori.

De cette notion de test, Benjamin tire dans la première version des conclusions qui excèdent largement la sphère du cinéma, comme d'ailleurs le terme de test lui-même : « En quoi consiste-t-il (ce test) ? A dépasser certaine limite qui restreint étroitement la valeur sociale des performances testées... Aujourd'hui le processus du travail, surtout depuis qu'il a été normalisé par le travail à la chaîne, soumet tous les jours d'innombrables personnes à des tests mécaniques. Ces épreuves s'effectuent à l'insu de ceux qui y sont exposés. Celui qui ne les réussit pas est éliminé du processus de travail. Mais il en est aussi qui sont ouvertement pratiqués par les instituts qui procèdent aux examens d'aptitude professionnelle. » (88) L'acteur qui réussit son test devant la caméra ne se comporte pas autrement que l'ouvrier dans la chaîne de montage. Davantage : « le cinéma rend le test exposable en faisant de l'exposabilité de la performance un test particulier. » (ibidem) Autrement dit : ce que voit le spectateur au cinéma c'est la condition du travailleur (la sienne) soumis au test. En réussissant le test, l'acteur propose un modèle positif au travailleur. En réussissant ce test sous la forme (recomposée) d'un homme ou d'une femme, il fait oublier au spectateur/trice ce qu'éventuellement le passage du test au travail lui a fait éprouver : une manière de déshumanisation.

c) le chirurgien

La seconde comparaison à travers laquelle Benjamin définit l'opération cinématographique est celle entre le caméraman et le chirurgien par opposition à l'analogie entre le peintre et le mage. Je laisse momentanément tomber celle-ci – qui pose un certain nombre de questions – pour expliciter celle-là. Associant implicitement le plateau de tournage et le champ opératoire, l'un et l'autre composé d'un ensemble d'appareils et d'intervenants de diverses natures à partir

desquels il s'agit de pénétrer au sein de la surface du visible ou au sein de la surface du corps. il montre que de même que le cameraman pratique un test optique sur l'acteur ou la scène filmée, ce qui suppose qu'il le prend comme objet d'intervention et non comme sujet, le chirurgien ne s'assoit pas en face de son patient. Il pénètre en lui ou plutôt il pénètre dans un corps constitué techniquement en « champ » comme le corps de l'acteur était constitué en dispositif d'action. Et c'est par le détour de la construction technique de ce champ ou de ce dispositif artificiels qu'il y a possibilité d'accéder à une réalité nouvelle, nouvellement définie. « Pour l'homme d'aujourd'hui, l'image du réel que fournit le cinéma est incomparablement plus significative, car si elle atteint à cet aspect des choses qui échappe à tout appareil et que l'homme est en droit d'attendre de l'œuvre d'art, elle n'y réussit justement que parce qu'elle use d'appareils pour pénétrer de la façon la plus intensive, au coeur même de ce réel. »(100)

### 3-La réception cinématographique

Ce mode opératoire révèle ainsi que le cinématographe n'est pas seulement une technique « de plus » et un moyen supplémentaire de domination de la nature, Le cinématographe fait partie d'un second âge de la technique, ce que Benjamin appelle la « seconde technique », dont l'enjeu n'est plus de se substituer à l'appareil musculaire de l'homme mais à son système neuro-moteur.

L'invention technique est par définition externalisation de certaines fonctions humaines et l'outil supplante la main dès le départ. Cependant la technique prend un sens nouveau dès lors qu'elle agit comme substitut externalisé de la perception, ce qui est le cas du phonographe en tant qu'oreille artificielle ou le cinématographe en tant qu'œil artificiel . En effet, dans ce cas, ce substitut introduit au sein des opérations d'enregistrement et de rendu du son et de l'image des coordonnées nouvelles. C'est sous la forme d'une écriture : le « graphe », qui est un relevé de vitesses, de hauteurs sonores, d'intensité lumineuse qu'il transcrit ce qui n'est qu'exceptionnellement son et image, et le plus souvent bruit et impression visuel. Ainsi ces techniques qui se substituent à nos oreilles et à nos yeux pour autant qu'elles relèguent ceux-ci au statut d'appareils « préhistoriques » transforment considérablement l'appareil perceptif et lui confèrent de nouvelles capacités. Ce n'est évidemment pas un hasard si ces deux inventions vers 1880 correspondent à l'émancipation de la musique à l'égard de la gamme (dès Wagner et Debussy) et à l'émancipation de la peinture à l'égard du « rétinien »(dès Cézanne et l'Impressionnisme).Plus généralement elles coïncident avec une transformation profonde du champ perceptif et de la réception. Celle-ci « outillée », externalisée », conduit à un rapport différent du sujet récepteur à lui-même, un rapport distancié, un rapport où la disposition épistémologique est fondamentale, où l'enjeu de savoir devient dominant, puisque la perception devient une variable des instruments utilisés pour la produire et donc fondamentalement « médiata », sujette à réflexion. Elle

ne provoque plus le sentiment d'immédiat, et donc la croyance mais au contraire le sentiment que le monde ne nous est donné qu'à certaines conditions, que filtré par différents dispositifs.

La transformation de la réception laquelle recherche le standard, autrement dit le rationalisable, le connaissable, correspond à ce nouvel état de la perception à l'ère de la reproductibilité technique. La possibilité de reproduire tout événement, toute particularité, permet d'une part de la réintroduire dans un système du savoir, où elle figurera comme variable d'un cas général, et d'autre part de l'observer expérimentalement en la répétant dans divers contextes, en l'agrandissant, en l'accélégrant, en la miniaturisant. Elle devient donnée d'une expérience. Avec les photographies d'August Sander, le visage – ce paradigme de la singularité du sujet – prend place dans une typologie sociale. Avec les macrophotographies de Karl Blossfeldt, la nature rejoint l'univers de formes plastiques et se tresse un rapport entre réalités naturelles et formes symboliques. Comme le dit Benjamin « rendre les choses « plus proches de soi », c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à dépasser tout phénomène de son unicité au moyen de sa reproductibilité. »(75)

Les conditions de la réception se sont également modifiées du fait que « avec la spécialisation croissante du travail, chacun a dû devenir, tant bien que mal, un expert en sa matière – fût-ce une matière de peu d'importance – et cette qualification lui permet d'accéder au statut d'auteur. Le travail lui-même prend la parole. Et sa représentation verbale constitue une partie du savoir-faire requis par son exercice même. La compétence littéraire ne repose plus sur une formation spécialisée, mais sur une formation polytechnique, et elle devient de la sorte une sorte de bien commun. » La reproductibilité technique, qui est avant tout le fait de la reproduction en série, laquelle transforme le travailleur en agent d'un nombre d'opérations limitées – de la chaîne de montage au travail scientifique – contribue à conférer à chacun une compétence, d'en faire un expert.

De même le fait que le spectateur peut non seulement voir au cinéma beaucoup de films différents mais plusieurs fois le même film lui confère une sorte de demi-expertise en matière de cinéma. (C'est ce qu'on appelait autrefois la cinéphilie, mode de connaissance par fréquentation des salles obscures).

Mais avec la réception de masse, la réception se modifie plus profondément encore. Celui qui va au cinéma n'est pas seul. De plus il sait par la publicité, le box office, que ce qu'il voit, une masse de gens l'a vu ou va le voir, et c'est en tant que spectateur faisant partie de la masse qu'il regarde ce film.

Benjamin note ainsi à propos de la réception de masse : “ La possibilité technique de reproduire l'œuvre d'art modifie l'attitude de la masse à l'égard de l'art. Très rétrograde vis-à-vis par exemple d'un Picasso, elle devient extrêmement progressiste à l'égard par exemple d'un Chaplin. Le caractère d'un comportement progressiste tient à ce que le plaisir du spectacle et l'expérience vécue correspondante s'y lient, de façon directe et intime, à l'attitude du connaisseur. Cette liaison a une importance sociale. A mesure que diminue la signification sociale d'un art, on assiste dans le public à un divorce croissant entre l'esprit critique et la conduite de jouissance. On jouit, sans le critiquer de ce qui est conventionnel ; ce qui est véritablement nouveau on le critique avec aversion. Au cinéma le public ne sépare pas la critique de la jouissance.

L'élément décisif est ici que, plus que nulle part ailleurs, les réactions individuelles, dont l'ensemble constitue la réaction massive du public y sont déterminées dès le départ par leur caractère collectif. En même temps qu'elles se manifestent, ces réactions se contrôlent mutuellement. ” (100).

Le cinéma est un nouveau media et cependant la masse n'y réagit pas par le rejet comme c'est le cas de la peinture, parce que la reproductibilité du cinéma en fait un art de masse qui s'adresse à elle et la reconnaît comme masse. Mais également parce qu'il s'agit d'une réception immédiatement collective, à travers laquelle le spectateur fait une expérience d'ordre social, une expérience d'appartenance, d'intégration sociale et en ce sens une expérience traditionnelle.

Cette expérience se caractérise dit Benjamin par le fait que la jouissance n'y est pas dissociable du jugement, autrement dit que l'expérience singulière et le discours communicable et donc commun s'y rejoignent. Sentir et juger ne font plus qu'une seule et même expérience comme si le spectateur retrouvait au cinéma une unité que la vie sociale lui a dérobée, elle qui par sa rationalisation croissante tend à dissocier expérience et jugement. On constate ainsi que le montage qui du point de vue de l'acteur est vécu comme un démembrement, une dislocation du corps propre devenu objet d'expérimentation visuelle devient une fois réalisé et devenu le plan de l'image cinématographique une possibilité de réunification pour un sujet que son existence tend à schizophréniser. Nous nous interrogerons naturellement sur ce rôle collectif de l'image dans les parties suivantes.

## PARTIE II : UNE REVOLUTION DE L'ARCHIVE

L'esthétique benjaminienne comporte une part importante de transgression en ce qu'en analysant la destruction de l'aura par le cinéma, il ne théorise pas seulement la puissance destructive du cinéma mais une transformation en marche et des appareils de perception et de la structure de la mémoire.

Le cinéma est en effet l'aboutissement d'un processus d'externalisation progressif de l'appareil perceptif. Le cinématographe réalise la synthèse de ces deux formes d'externalisation de l'œil et de l'oreille que sont d'une part l'appareil photographique et le grammophone. Ces deux appareils traduisent l'enregistrement par un « gramme » - le photogramme et l'audiogramme- qu'il suffit de relier pour programmer un mode d'enregistrement et de reproduction audio-visuel.

Mais le photogramme et l'audiogramme révèlent en outre que la vision et l'audition peuvent être enregistrées, autrement dit que ce sont des fonctions enregistrables, c'est-à-dire des inscriptions. Au-delà de la conception traditionnellement anthropomorphique de l'organe œil ou oreille, photogramme et audiogramme révèlent que ces organes sont en réalité des appareils d'enregistrement, que la perception est inscription, et que cette inscription se transforme en fonction du régime technique dans lequel nous vivons. La photographie nous révèle des objets « inconscients pour la vue », affirme benjamin . De même le grammophone révèle des sons qu'une oreille ne saurait pas isoler, comme le montre toute la musique électronique moderne et contemporaine.

Mais simultanément l'un comme l'autre inscrivent en nous de nouvelles possibilités perceptives et reprogramment ou réécrivent en quelque sorte cet appareil enregistreur qu'est la perception. Le monde sensible dans lequel nous vivons et que nous expérimentons est différent de celui de nos parents ou de nos grands-parents, non pas seulement parce que le monde change, mais d'abord parce que notre organisation perceptuelle l'inscrit différemment.

Tel est le premier phénomène théorisé par Walter Benjamin à travers le déclin de l'aura.

Au-delà du concept même de ce que nous appelons perception, ce qui se trouve transformé par cette externalisation et technicisation des appareils perceptifs est la fonction mémorielle. La perception est en effet, au-delà de la sensation, la condition de la mémoire : elle dépose dans le sujet (nous ne précisons pas pour l'instant ce qu'il en est de la nature de ce dépôt) des traces mnésiques lesquelles pourront être par la suite réactivées sous la forme de souvenir visuel, auditif, tactile, olfactif, gustatif etc...). Sa transformation entraîne la transformation de ces traces elles-mêmes, et par conséquent de ce qui fait mémoire.

La première conséquence de ceci est que les objets historiques apparaissent désormais indissociables des techniques d'enregistrement qui les ont transmis. La question historique est devenue indissociable de la question de la transmission en tant que cette transmission est technique, elle-même évolutive, et constitue un programme d'enregistrement et d'affectation des objets. L'objet historique est l'objet transmissible. Et s'il est devenu possible au vingtième siècle de conceptualiser une « micro-histoire », c'est qu'il était possible grâce aux procédés d'agrandissement de constituer de nouveaux objets, des objets « micros ». L'historicité n'est plus seulement une qualité des objets, elle devient un phénomène datable –et là encore se dépouille de toute aura nostalgique-. La constitution de l'objet révèle le programme d'enregistrement dont il est en quelque sorte le vecteur, puisqu'il le porte « implanté » en lui-même. Ce que nous appelons histoire change de sens. Et devient « politique ».

Enfin, dernière conséquence : le cinéma, nom paradigmatique de cette révolution technologique, modifie, outre le référent de la trace, la manière dont elle le représente. La manière dont le souvenir fait image se transforme. Ce n'est plus par la promesse d'éternité contenue dans son immobilité, mais au contraire par l'instantanéité du choc entre deux images, analogue à l'instantanéité du

montage photographique. Il est devenu ce que Walter Benjamin appelle une « image dialectique ». Ces trois transformations seront les trois axes de cette partie.

## 1-Reproductibilité technique et archive

La modernité a vu une extension considérable du pouvoir d'enregistrer. Ce pouvoir qui se limitait à la copie et à l'imprimerie et qui par conséquent ne touchait qu'un nombre limités d'objets du monde –ceux qui étaient copiables ou scriptibles – s'étend, grâce aux nouveaux moyens de reproductibilité technique, et notamment grâce au cinéma non seulement à tous les objets du monde, mais à tous ces objets en quantité illimitée. Les possibilités d'archiver qui étaient jusque-là restreinte et qui donnait à l'archive son prix deviennent soudain immenses, voire infinies. Le monde se double d'une archive qui lui est en quelque sorte co-extensive. Cette archive n'est de nos jours pas seulement sonore et visuelle, et audio-visuelle, elle inclut également les parfums (synthétisables et dits de synthèse), comme les goûts, susceptibles de reproduction synthétique, et rien n'exclut potentiellement qu'il soit possible de créer des expériences tactiles synthétiques avec le développement de la robotique et de la prothétique de même qu'avec l'image dite virtuelle (3D). Et la question qui se pose et que Benjamin déjà pose est de s'interroger sur ce phénomène de re-définition du monde, lié au fait que ce monde est devenu en totalité archivable et que cette ombre de l'archive le projette désormais une infinité de fois. Comment repenser l'expérience, la mémoire, et ce qui en est la manifestation pour nous, de l'image dans ce nouveau contexte de (re) production technique.

Walter Benjamin met ainsi le doigt sur ce qui est devenu aujourd'hui la condition de même de l'existence : le fait, comme en témoigne l'usage de la photographie, de l'enregistrement audio, de la vidéo et du cinéma, qu'elle est devenue indissociable de son enregistrement et de sa reproduction. Rien n'existe qui ne soit supposé laisser une trace. L'enregistrement est un acte devenu automatique dans le quotidien. Tout ce qui est, est enregistré, parce que ce qui fait sens, et décision aujourd'hui, c'est de ne pas enregistrer. Le fait que les

outils de communication comme le téléphone mobile se doublent d'une fonction d'enregistrement photographique, et qu'un acte aussi vital que la communication soit associé au fait d'enregistrer (visuellement) l'enregistrement (vocal) - fait déjà sensible avec le répondeur téléphonique- transforment le statut de l'enregistrement lui-même qui devient le support de la communication.

Benjamin nous conduit à nous interroger sur la nature de cet acte qu'est l'enregistrement et il le fait notamment dans son essai sur Charles Baudelaire intitulé *Thèmes baudelairiens* (œuvres complètes, tome 3). Cet essai fait partie du travail de construction du *Passagenwerk* et il en est en quelque sorte une première émanation, une première concrétisation.

Le texte repose sur une théorie de la mémoire que Benjamin emprunte explicitement à Freud et plus précisément à l'essai de Freud intitulé « Au-delà du principe de plaisir ». (la lecture de cet essai est recommandée aux étudiants, tout particulièrement s'ils ont quelque notion concernant la psychanalyse). De cet écrit freudien, Benjamin retient les hypothèses concernant la construction de la mémoire. « Ces développements se fondent sur le principe de Freud selon lequel « la conscience naît en lieu et place de la trace mnésique. » Et plus loin : « la formule fondamentale, où s'exprime cette hypothèse, est qu' »une seule et même excitation ne peut à la fois devenir consciente et laisser une trace mnésique dans le même système. » Bien au contraire, « les plus intenses et les plus tenaces de ces souvenirs sont souvent ceux laissés par des processus qui ne sont jamais parvenus à la conscience. ». »(p.337) Autrement dit, continue le commentaire de Benjamin : « Selon Freud, la conscience, comme telle, n'accueille aucune trace mnésique. Elle aurait en revanche, une autre fonction d'importance. Son rôle serait de protéger contre les excitations. « Pour l'organisme vivant, il est presque plus important de se protéger des excitations que de les recevoir ; l'organisme dispose d'un certain stock d'énergie, et il doit tendre avant tout à protéger les formes particulières de transmutation

énergétique qui se déroulent en lui, contre l'influence égalisante, et par conséquent destructrice, des énergies trop intenses qui s'exercent à l'extérieur. » la menace de ces énergies se fait sentir par des chocs. » (p.338)

Ce passage est décisif pour comprendre l'expérience qui correspond à l'extension potentiellement infinie de l'archive. Dans Au-delà du principe de plaisir qui est pour l'essentiel une analyse des phénomènes pulsionnels et plus généralement de la pulsion, Freud décrit la conscience comme un « pare-excitation », autrement dit une instance dont la fonction est de défendre l'organisme contre des investissements trop violents. La violence des investissements ou des excitations dont l'organisme peut être l'objet sans être menacé est proportionnelle à sa quantité d'énergie propre. Au-delà de cette quantité, qu'il est susceptible de mobiliser contre l'excès d'excitation, et grâce à laquelle il peut en contrôler l'afflux (cet excès est l'expérience de déplaisir, tandis que l'expérience de plaisir correspond au retour à l'état de repos), l'organisme risque de se trouver « égalisé », autrement dit d'imploser pour se confondre avec l'élément qui l'a débordé.

La thèse de Freud, reprise par Benjamin, est donc que là où la conscience parvient à fonctionner comme « pare-excitation », rien ne s'inscrit, tandis que là où la conscience est débordée par les excitations qui lui viennent soit de l'intérieur du système psychique (nous laissons tomber cette hypothèse), soit de l'extérieur (autrement dit depuis le monde ambiant), et enregistre un choc, s'inscrit une trace dite trace mnésique, autrement dit une trace à partir de laquelle s'élabore le souvenir.

Plus ces chocs sont fréquents, et réguliers, mieux la conscience s'aguerrit contre eux et résiste, plus ils sont violents et inattendus, plus elle risque d'être victime de ce que Freud appelle le « trauma ». Le choc traumatisant consiste « dans la rupture de la barrière de protection », explique Benjamin reprenant la théorie freudienne du trauma, élaborée à propos des névroses de guerre. Autrement dit la conscience a ceci de spécifique qu'en elle « le processus d'excitation

...s'évanouit pour ainsi dire par le fait qu'il devient conscient ». (p.337) La conscience ne se contente pas d'enregistrer : en enregistrant, elle efface et transforme. Là encore nous nous référons au même passage : « En règle générale, il appartient, selon Freud, à la conscience éveillée, laquelle aurait son siège dans un cortex du cerveau, « tellement assoupli sous l'effet des excitations, qu'elle offrirait les conditions les plus favorables à la réception des excitations. » le choc ainsi amorti, ainsi paré par la conscience, donnerait à l'événement qui l'a provoqué le caractère d'une expérience vécue au sens précis du terme. »(339-340) L'expérience vécue désigne en l'occurrence une expérience non vécue, une expérience déjà toujours vécue, autrement dit similaire à d'autres expériences, et aussitôt effacée dans sa singularité. C'est une expérience en ce sens strictement imaginaire, construite sur le mode du souvenir archétypique.

Ces notations freudiennes que dans l'essai cité Benjamin applique à la théorie de l'expérience baudelairienne introduisent au paradoxe essentiel de l'archive. A ce que l'on pourrait appeler son double paradoxe. Qui est en même temps son double pouvoir destructif. Le premier concerne le rapport entre l'enregistrement technique et ce qu'il enregistre.

En effet le processus technique d'enregistrement automatique de la réalité est similaire au travail de la conscience qui constamment aux aguets veille à ne pas être débordée par l'afflux d'excitations venant du monde extérieur. Dans le cas de la technique, on ne parlera pas d'excitation mais d'information. La technique d'enregistrement, qu'il s'agisse de l'enregistrement sonore, visuel, audio-visuel etc... vise à contrôler l'afflux exponentiel d'information, lequel croît à proportion que croît la réalité connue, informée par la connaissance. Ainsi l'enregistrement technique tout comme la conscience efface ce qu'il enregistre sous forme de bande-son, d'image photographique ou d'image mouvante.

L'enregistrement qui décuple la surface de l'archive décuple aussi bien l'importance de l'amnésie. Celle-ci devient le cœur de l'expérience vécue. Il interdit que ce qui est enregistré laisse une trace. Et son pouvoir signifie de facto la ruine de ce qu'il reproduit. L'image visuelle, sonore ou audio-visuelle constitue en ce sens la destruction de ce qu'elle communique. Elle ruine ce dont elle est l'image. Et ce phénomène par définition inapparent, dissimulé dans l'image même, se manifeste sous la forme de l'indifférence éprouvée à l'égard de ce que l'image reproduit, quelle que soit son horreur ou sa violence. Le second paradoxe concerne la relation entre l'enregistrement et la conscience. Il n'est pas moins destructeur en ce sens qu'il signifie que bien que moyens de maîtrise rationnelle du monde, ces techniques d'enregistrement signent la défaite de la conscience et son impuissance, autrement dit la condition traumatique qui devient la sienne avec la diffusion des techniques d'enregistrement. Ils devancent la conscience dans son rôle de contrôle de la réalité .

Comme nous l'avons vu à propos de ces techniques, elles ont pour particularité de surpasser en précision, en acuité, les organes des sens et par conséquent cette antenne de la sensorialité qu'est l'attention. Elles accomplissent avec infiniment plus d'efficacité que la conscience le rôle du contrôle du monde extérieur. La photographie, le gramophone, le cinéma nous révèlent l'inconscient de la vue et de l'audition (pour en rester à des formes d'enregistrement connues) et pour paraphraser Benjamin. Ceci signifie que les informations qu'elles nous livrent, dans la mesure où elles sont d'origine extrasensorielle (computables pour emprunter une racine anglophone) débordent constamment les pouvoirs de contrôle de la conscience. Les techniques d'enregistrement agissent ainsi comme des chocs répétés : et la conscience, vaincue par leur pouvoir, succombe sous le choc des flashes, des prises sonores, des prises de vues. Elle est débordée, autrement dit traumatisée par les chocs que représentent ces prises et qui excèdent son pouvoir perceptif. Ces chocs là sont néanmoins inapparents, et

relativement modérés, discrets. La plupart du temps et par suite de leur multiplication infinie et de leur répétition constante, la conscience parvient à les éviter en s'émoissant encore davantage, autrement dit, en absorbant la nouveauté des sons, des images, en l'assimilant à ce qu'elle connaît déjà. Elle n'accède à l'information que sur le mode de l'équivalence, du toujours semblable, et suivant un continuum d'impression à la fois illusoire et fallacieux. Sa plasticité la garde contre toute surprise.

Si par hasard, son entraînement au choc n'est pas suffisant pour la préserver de tout enregistrement, si elle se trouve subitement à découvert et à défaut, confrontée à une puissance qui l'excède, mais surtout à une image subliminale non immédiatement reconnaissable (et souvent s'autant moins reconnaissable que cette image figure un conflit inconscient), elle peut implorer momentanément. C'est ce qu'on appelle un trauma. Traumatisée, la conscience oublie aussitôt ce qui a fait effraction en elle, mais la trace de cette effraction revient alors sous la forme de la hantise et de l'angoisse. La conscience revit alors sous des formes plus ou moins hallucinatoires et plus ou moins douloureuses le souvenir de l'effraction.

Ces remarques de Freud sur le trauma et les névroses de guerre ainsi que l'analyse des techniques de guerre utilisées lors de la première guerre mondiale, et directement issues de cette révolution technologique, sont à la source des réflexions de Benjamin au sujet des techniques d'enregistrement. Ces techniques d'enregistrement et les techniques de guerre. Le revolver astronomique s'inspire de l'arme revolver inventée en 1861, la carabine chronophotographique de l'inventeur du cinématographe, Jules Etienne Marey suit de peu et l'histoire de la caméra se confond avec celle de l'arme automatique. C'est sur le même modèle que sont inventés simultanément la machine à viser et la machine à photographier et que sont conçus en même temps le transport des cartouches et celui des images. Comme l'écrit Friedrich Kittler dans son ouvrage « Grammophon, Film, Schreibermaschine » : « Pour pouvoir cibler et fixer des

objets mouvants dans l'espace, il y a deux méthodes : filmer et tirer. Au principe du cinéma, on trouve la mort mécanisée telle que le dix-neuvième siècle l'a inventée : une mort qui n'est plus celle de l'ennemi, mais de « non-humains » sériels. ... Avec la carabine chronophotographique la mort mécanisée devint parfaite : sa transmission coïncidait avec son enregistrement. Ce que l'arme détruisait, la caméra le rendait immortel.... Un seul MG anéantit (d'après la remarque de Jünger) la jeunesse héroïque de tout le régiment de Langemarck de 1914, tandis qu'une seule caméra suffisait à reproduire les scènes de massacre. Les documentaires sur les deux guerres mondiales avec leurs scènes de destruction filmées depuis les avions de chasse témoignent parfaitement de ce développement conjoints : de ce que notamment les avions militaires étaient équipés de caméra destinées à filmer les effets meurtriers des tirs.

L'intrication de la guerre et du cinéma est ainsi clairement dénotée par le fait qu'en 1916 est fondé en Allemagne un bureau de l'image et du film « dont la création et les méthodes devaient rester ignorées autant que possible » mais dont sait malgré tout qu'il avait pour mission de « fournir le pays et le front en films, d'établir des cinémas militaires, d'installer des reporters de guerre, la censure de tous les films qui entraient ou sortaient des camps militaires, et la communication à tous les subordonnés de ces passages censurés. » (F. Kittler). Et il cite à la suite de ces données une lettre du général en chef Ludendorff destiné au ministère de la guerre daté de Juillet 1917.

« La guerre a montré le pouvoir extraordinaire de l'image et du film comme moyen de communication et d'influence. malheureusement nos ennemis ont pris un tel avantage en ce domaine qu'il s'en est suivi pour nous de grands dommages. Ainsi tant que durera cette guerre le film ne perdra pas sa puissante signification comme moyen d'influence politique et militaire. C'est pourquoi il est nécessaire si nous voulons une issue heureuse à cette guerre que le film soit partout là où il est encore possible à l'Allemagne d'intervenir, et soit employé de la manière la plus active possible. »

Il faut entendre cette « influence » non seulement comme une manipulation idéologique, mais comme une véritable manipulation de l'appareil sensoriel des soldats. Si l'on installe des cinémas sur les fronts de guerre, ce n'est pas seulement pour remonter le moral des troupes mais pour créer physiologiquement cet état à la fois d'amnésie et d'oubli traumatique qui les acclimata aux chocs de plus en plus violents de la guerre moderne. Le cinéma est une manière d'entraînement au champ de bataille ou à la vie dans les tranchées ou encore aux bombardements. Ainsi, comme le note Walter Benjamin dans son essai sur Le narrateur, « n'avait-on pas constaté, au moment de l'armistice, que les gens revenaient muets du champ de bataille – non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable ? » (tome 3, p.116). L'expérience traumatique de la guerre peut revenir par saccades lors des cauchemars ou des hallucinations liées aux névroses de guerre. Elle est muette parce qu'elle est purement et simplement oubliée : la conscience déchirée s'est reformée autour du point d'impact lequel demeure insensible, même pour celui qui l'a vécu.

## 2-De l'histoire à la politique

Ce dont témoigne la corrélation entre technologie militaire et technologie de l'image est que les techniques de représentation ne modifient pas seulement la ou les représentations que nous nous faisons du monde mais ce dont nous faisons l'expérience comme « monde ». Dans les romans où il évoque la première guerre mondiale, Ernst Jünger décrit parfaitement la manière dont l'ennemi n'est plus perçu comme un adversaire réel au sein d'un espace lui aussi réel, l'espace de la bataille rangée qui jusqu'à la guerre de 1870 demeure celui du théâtre de la renaissance ou du tableau perspectif (cf les tableaux et descriptions littéraires de scènes de bataille). C'est l'espace fantômatique de l'image mouvante, dans lequel l'ennemi est devenu une ombre insaisissable, un double tandis que la guerre elle-même est vécue comme un rêve ou un cauchemar irreprésentable dans les conventions de l'imagination narrative ou théâtrale.

Une des pistes qu'ouvre Walter Benjamin à la réflexion philosophique et par quoi il l'ouvre sur de nouvelles perspectives est l'idée que les représentations que nous nous faisons du monde, comme de nous dans le monde sont déterminées par les techniques d'enregistrement et de reproduction, autrement dit que la manière dont se constituent les objets à l'ère du cinématographe est elle aussi cinématographique. Qu'avec le cinéma l'expérience du monde est devenue cinématographique. Ou encore, pour poursuivre dans le même ordre d'esprit, qu'à l'heure de la généralisation de l'information, et de l'internet, notre expérience est en quelque sorte moulée par l'échange numérisé d'information. La caméra tendue au bout du bras du cameraman, le serveur sur lequel le chercheur surfe à la recherche d'informations, ne sont pas seulement des instruments. Ce sont, comme nous l'avons vu, des prolongements du système nerveux central, des modes d'externalisation de l'humanité qui redéfinissent le

nature de la perception, et la conscience. Et qui influent également de manière considérable sur la constitution de la mémoire.

Leur commune caractéristique, ce qui fait qu'il y a bien une époque du cinéma qui excède le cinématographe proprement dit et qu'on peut y inclure la vidéo comme les outils d'information-communication, est que grâce à la possibilité ouverte de reproduire le monde en 3D, ils construisent progressivement la mémoire à l'extérieur du cerveau, -mémoire de la bande enregistrée des actualités filmées, de l'archive familiale à partir de la vidéo, ou, du disque dur d'ordinateur. Est désormais oubliable tout ce que nous savons enregistrer.

Benjamin dans son recueil autobiographique *Enfance berlinoise* vers 1900 laisse un témoignage passionnant de cette époque à ses commencements lorsque l'expérience de l'image mouvante est d'abord pour l'enfant celle du train d'où il voit le paysage, ou avant encore, de la bicyclette sur la selle de laquelle l'enfant pour la première fois découvre le Tiergarten. Cette expérience cinématographique d'un monde vécu comme un film s'arrache sur l'expérience de l'image immobile qu'est la photographie : celle de la famille hiératiquement réunie lors de dîners bourgeois, ou celle de l'enfant en costume de tyrolien prise à l'occasion de telle cérémonie scolaire. Benjamin évoque son existence et son expérience du monde partagée au départ entre deux technologies qui sont deux modes de constitution de la mémoire. La photographie qui appréhende sous la forme de ce qui doit durer éternellement, le cinématographe sous la forme de ce qui passe fugitivement et n'est pas récupérable.

La théorie du déclin de l'aura est la théorie du passage d'un mode de construction de la mémoire à l'autre. Et lorsqu'il écrit *le Paris, Capitale du dix-neuvième siècle*, Benjamin continue d'explorer ce qu'est l'image de souvenir lorsqu'elle se constitue au fur et à mesure de la mise en mouvement des images, depuis la première photographie, la photographie artistique, jusqu'à la photographie documentaire puis au cinéma. Ce qui s'impose progressivement, à

travers la construction d'un univers audio-visuel parallèle à la conscience, capable de reconstituer notre expérience dans sa tridimensionnalité et sa polysensorialité, c'est l'expropriation de la mémoire. Ce que déjà Marcel Proust évoque sous le nom de « souvenir involontaire » : autrement dit le fait que les souvenirs reviennent comme de l'extérieur, et que lorsqu'ils surgissent c'est sous la forme de flashes, disparus aussitôt qu'apparus, d'images irrécupérables, qui doivent être saisies à l'instant de leur apparition. Comme Proust, Benjamin insiste également sur le caractère souvent dérisoire, insignifiant, infantile, de ces images de souvenir. Le souvenir ne surgit plus sous la forme épique ou dramatique ou sublime du tableau ni sous la forme immémoriale que revêt la photographie avant l'invention du négatif, -par exemple les photographies de Schelling ou de Baudelaire, mais sous la forme du détail que l'œil accroche dans le défilé des images du film, et qui fait que d'un film, nous nous souvenons d'abord de scènes isolées, d'un regard, d'un détail de toilette, d'une intonation de phrase, d'une réplique et qu'à partir de ces fragments nous reconstituons une linéarité vraisemblable, une hypothèse d'histoire que le film dément si nous le revoyons car ce que notre œil y projette ce sont d'autres détails infimes, dérisoires, insignifiants etc...

“ L'appareil-photo se fera toujours plus petit, plus apte à retenir des images fugitives et secrètes dont le choc suspend, chez celui qui les regarde, le mécanisme de l'association. ” (tome 2,p.320). De même pour la caméra. La conscience traumatisée, c'est-à-dire dépassée par l'acuité de l'appareil photo ou de la caméra, ne peut effacer automatiquement ces chocs microscopiques et néanmoins violents comme elle le fait pour une expérience usuelle. Transpercée, elle oublie, jusqu'au moment où à la manière d'un cauchemar ou d'une hallucination, ces images refont surface : flashes subits, qui traversent et disparaissent aussitôt. D'un côté la conscience une fois qu'elle a été déléguée à cet appareillage mémoriel externe, se déshabitude de son rôle de filtre et perd de sa vigilance. Tandis que de l'autre, elle est surprise par des attaques visuelles

aussi puissantes que minuscules que lui inflige cette mémoire externe. Le souvenir revient depuis l'effraction, telle une effraction lui-même. « En vérité, note Benjamin dans le *Passagenwerk*, l'éveil est l'exemple même du souvenir ; le cas où nous avons la chance de nous souvenir de ce qui est le plus proche, le plus banal, le plus évident. »

Rien ne peut mieux exprimer cette instantanéité traumatique du souvenir que l'expérience du réveil où la vie présente semble s'arracher du gouffre du passé de sorte que nous avons le sentiment de revenir de loin, ou que plus exactement tout ce qui constitue notre cadre émerge de très loin. Par cette image quotidienne, Benjamin note à quel point les nouvelles conditions de production de la mémoire transforment notre expérience du temps et font du présent lui-même une acquisition périlleuse et savante. Du fait même de l'externalisation des processus mémoriels, nous n'avons désormais accès qu'à un passé reconstitué au travers d'une écriture abstraite, qu'elle soit visuelle et sonore, à partir duquel nous appréhendons ce que nous appelons « le présent ». Celui-ci, pour autant qu'il n'est présent que de passer et de devenir passé, se constitue sur la base même de ce que nous appelons passé, il emprunte la grammaire du passé, et en ce sens est, comme ce passé, constitué de l'extérieur.

Un des poèmes publiés par Walter Benjamin sous le titre de *Ausgraben und Erinnern* (littéralement : déterrer et se souvenir ou les fouilles et le souvenir). « La langue explicite ce fait : que la mémoire n'est pas un instrument qui servirait à la reconnaissance du passé, mais qu'elle en est plutôt le médium. Elle est le médium du vécu, comme le sol est le médium dans lequel les villes antiques gisent ensevelies. Celui qui cherche à se rapprocher de son propre passé enseveli doit se comporter comme un homme qui fait des fouilles. Avant toute chose, qu'il ne s'effraie pas de revenir toujours sur le même et unique contenu – qu'il l'épande comme on épand la terre, qu'il le retourne comme on retourne la terre. Car les contenus sont de simples strates qui ne livrent l'enjeu de la fouille

qu'au prix de la recherche la plus minutieuse. Images qui se lèvent, détachées de tous liens anciens, telle des bijoux dans les chambres dépouillées de notre intelligence tardive, telles des torsos dans la galerie du collectionneur. Il est utile, certes, pendant les fouilles, de procéder selon les plans ; mais la bêche prudente... ».

L'enjeu de la fouille n'est donc pas de se souvenir de ce qui était mais du lieu où l'on se trouve, exactement comme au moment du réveil la question pour celui qui s'éveille est de ramasser autour de lui les objets qui l'entourent et de réactualiser ce contexte, de le rendre présent. L'image qui traverse subitement la conscience et qui témoigne de l'effraction qui a eu lieu ne peut rien dire d'un temps qui n'a pas été vécu au sens où il allait en quelque sorte plus vite que la conscience qu'il a perforée. Elle est comme ces « images qui se lèvent, détachées de tous liens anciens, telles des bijoux dans les chambres dépouillées de notre intelligence tardive » (où nous retrouvons cryptée l'image du réveil). Autrement dit, elle n'a de sens que de permettre par association la reconstitution d'une temporalité articulée à partir du présent de la fouille. L'enjeu du souvenir est la constitution du présent, comme si le trauma de l'image reproductible ne concernait pas seulement la possibilité de se souvenir du passé, mais celle d'être au présent.

Avec l'image immobile et l'image mouvante techniquement reproductibles, une fois la mémoire déléguée aux appareils d'enregistrement et de reproduction, le souvenir ne consiste plus à rappeler ce qui aurait été, il a pour fonction de construire la possibilité du présent. « Irrécupérable, écrit également Benjamin dans le texte *Sur le concept d'histoire* (tome 3), est toute image du passé qui menace de disparaître avec le présent qui en elle ne s'est pas reconnu visé ». Ces bijoux dont parlait le texte *Ausgraben und Erinnern* sont perdus pour le présent à moins que leur vue ne le mette en jeu c'est-à-dire ne lui fasse éprouver un certain danger, un certain péril. Le souvenir n'advient qu'à l'instant du péril ou plus exactement encore que comme péril présent, comme prise de conscience de

l'urgence, de l'imminence du danger. Ou, pour le dire encore autrement : en constituant le présent en situation périlleuse. A l'image de ce défilé d'images dont se souvient en un instant celui qui comprend qu'il va mourir.

De même, pour le souvenir historique : « Articuler historiquement le passé ne signifie pas le « connaître tel qu'il a été effectivement » mais bien plutôt devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant du péril. Au matérialisme historique il appartient de retenir fermement une image du passé telle qu'elle s'impose au sujet historique à l'instant du péril. » (tome 3, sur le concept d'histoire).

S'il est vrai que le passé est le passé enregistré et que donc il se limite à l'archive ou aux archives, s'il est vrai d'autre part que ces machines d'enregistrement et de reproduction n'ont rien de personnel mais sont les outils anonymes de la mémoire et de la conscience, le souvenir n'a rien de subjectif. Le souvenir de chacun en tant qu'il dépend d'une construction collective du temps à travers ces instruments appartient à tous, même si tous ne se le figurent pas. Il n'y a de passé que collectif. Et le souvenir qui brille à l'instant du péril ne désigne pas un péril individuel mais un péril collectif. Ce péril nous est communiqué par le retour d'une image qui ne peut être retenue que si nous prenons conscience qu'elle est non pas simplement une image, mais une image enregistrée et donc reproductible, une archive. Tel est le matérialisme historique dont parle d'abord Benjamin : le savoir que l'histoire n'est pas le déploiement de l'Esprit au-dessus des avatars de l'histoire de l'humanité, mais une bibliothèque, une vidéothèque, ce qu'on appellerait aujourd'hui une médiathèque, dont nous reviennent des documents, des objets matériels, datant d'une certaine époque de l'enregistrement, et par conséquent plus ou moins reproductibles, plus ou moins disponibles pour l'analyse et la lecture. Par ailleurs cette archive et en ceci elle n'est pas une bibliothèque ni une médiathèque n'est pas ouverte à l'investigation arbitraire de qui voudrait y

« faire des recherches » comme on dit dans le langage académique. L'archive ne revient que par instant et par fragment, sans que nous puissions maîtriser ce retour. Il y a en effet une vie autonome de l'archive qui en se constituant ne cesse de se réécrire, de se constituer en méta-archive de ce qu'elle intègre en son sein, de revoir ses catégories au fur et à mesure que les documents s'entassent. Leur sédimentation n'est en effet pas univoque, elle opère par coupures successives en fonction de la différenciation des modes d'enregistrement et de reproduction, de telle sorte que la nature de ce document se transforme, transformant aussitôt la nature de son information. De cette vie secrète de l'archive, nous ne sommes pas les maîtres, mais seulement les opérateurs et les dépositaires. Elle dépend directement du développement autonome de la mémoire externalisée.

La seule chose qui soit en notre pouvoir est de « nous reconnaître visés par elle », autrement dit de reconnaître que ce qui constitue un hasard pour nous (son retour) possède une signification actuelle que nous devons retrouver, décrypter à même l'archive. Là encore ce ne sont pas les bijoux de la mémoire qui sont importants, autrement dit l'archive en tant que telle, mais la conscience qu'elle est scellée, que son sens est en partie caché et exige une lecture, un déchiffrement approprié. Ce déchiffrement est politique et non historique dans la mesure où son objectif n'est pas « le » passé, mais la compréhension des enjeux, de la situation présente, autrement dit du péril présent. Il est politique en ce sens que le but de ce décryptage de l'archive est l'action politique : quel est le danger et par conséquent, comment faire front ? Ce point sera développé dans le troisième chapitre du cours.

« L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps. Car un tel concept définit justement le présent dans lequel pour sa part, il écrit l'histoire. L'historicisme compose l'image « éternelle » du passé, la matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec ce passé. »(tome 3, p.440-441)

(On pourra lire sur la base de ces analyses les notes « sur le concept d'histoire » dans le tome 3).

### 3-Image et écriture

Ce n'est pas parce que tout est enregistrable et reproductible, ou l'est potentiellement, que pour autant tout est à disposition. En effet enregistrement et reproduction ont lieu à l'extérieur de la conscience, dans des appareils mémoriels non anthropomorphes, de telle sorte qu'ils ne signifient pas automatiquement appropriation. La quantité de mémoire morte ou inactive pour parler dans des termes contemporains est considérable et surtout, et là est le point important, sa réactivation ne dépend pas de nous. La communicabilité du passé dépend du medium lui-même qui précède tout message et toute intention de signifier, ou plus exactement, comme nous l'avons vu à propos de ce que nous avons appelé « la vie » de l'archive, du processus de construction de l'archive au fur et à mesure que se multiplient les medias d'enregistrement et de reproduction, complexifiant la nature du document et de sa matérialité. Une lettre manuscrite et scellée du treizième siècle n'a pas le même statut documentaire qu'une lettre faxée du vingtième siècle. La communicabilité du passé dépend du système des medias eux-mêmes et de la manière dont est constituée cette mémoire externalisée, indépendante désormais de notre volonté et qui possède sa logique de fonctionnement interne. Pourquoi telle image du passé remonte plutôt que telle autre ? Cela dépend de l'enchevêtrement de l'information et de la manière dont se sédimente l'archive. C'est ainsi que le mouvement décrit si souvent par Benjamin de remontée de ce qu'il appelle l'Autrefois vers le Maintenant n'est pas purement arbitraire : il dépend de ce module externe qu'est devenue la mémoire de l'humanité. Il est fonction de la réécriture de l'archive par elle-même, autrement dit de la manière dont de nouveaux moyens d'enregistrement et de reproduction transforment rétroactivement le sens de medias anciens de telle sorte que la matière dont ils sont le véhicule, ce qu'on appelle le document réémerge.

Ainsi l'existence de l'écriture informatisée (celle de nos ordinateurs) a donné une nouvelle signification à l'écriture manuscrite avec ses ratures, marges, dessins, gommages etc.... La rature jusque-là métonymique du manuscrit et considérée comme simple obstacle à la lisibilité prend une matérialité différente et remonte à la surface du manuscrit dès lors que nos sorties d'imprimantes excluent ce geste ou l'immatérialisent. La rature devient visible et signifiante dans un corpus de ratures, là où jusqu'à présent seule la lettre était signifiante dans un système de lettres, comme en témoigne le fait que ce corpus de ratures par exemple devienne un objet d'études pour le présent. Le manuscrit qui semblait matériellement monologique devient polylogique, au sens où il est regardé comme une surface constellée de signes de natures différentes parmi lesquels un grattage ou la forme d'un ajout devient aussi important qu'une lettre. Il ne s'agit plus seulement de lire la lettre et de l'interpréter. Il s'agit également d'interpréter les versions, étapes, remords, réécritures comme autant de strates autonomes. Le manuscrit, ce document ainsi transformé par le réaménagement de l'archive, revient à la surface et questionne la surface lisse de nos documents. Ou plus exactement sa surface soudain grumeleuse, salie, où l'écriture prend soudain l'aspect d'une sorte de dessin préhistorique fait image avec cette surface blanche, douce, glissante sur laquelle les signes filent sans accrocs. Les deux surfaces soudainement accolées s'interrogent réciproquement. Et cet effet de diptyque est ce que Benjamin appelle une image. Bild en allemand qui vient du verbe bilden (to built en anglais) : former, construire, signifie non pas « picture » ou comme image en français « reflet » (du mimeisthai grec, imago latin), mais bâti.

« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image au contraire est ce en quoi l'Autrefois rencontre le maintenant dans un éclair pour former une constellation. » (Le livre des passages, p.487)

Nous tenons ainsi le sens du début de ce fragment du *Passagenwerk*. Le concept d'archive signifie que nous n'avons pas accès au passé mais à son enregistrement. Le concept de choc et de trauma explique pourquoi cette mémoire externalisée traverse la mémoire dans un « éclair », son caractère subit. Et la notion de « vie » de cette archive externalisée explique pourquoi le mouvement de va pas du présent vers le passé, d'un présent qui comme on dit se « pencherait » sur son passé, mais d'un autrefois qui rencontre le maintenant, l'un et l'autre se rencontrant à la faveur de la dynamique d'archivage. Cette rencontre prend la forme d'une constellation : aucun des éléments n'annule l'autre, ils se rendent bien plutôt lisibles l'un l'autre, et leur réunion dessine une matérialité nouvelle au sein de l'archive.

Benjamin poursuit ainsi dans le même fragment : « En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. » Cette image saccadée évoque naturellement la beauté « convulsive » célébrée par André Breton et le surréalisme. Mais là où le terme de convulsif évoque la pathologie, ou en tout cas, l'hystérie, -cf l'intérêt des surréalistes pour la psychiatrie et notamment les clichés réalisés par Charcot et ses disciples- le terme de saccadée renvoie à la production mécanique de l'image, et évoque bien plutôt les films muets comiques de Laurel et Hardy ou encore de Charlie Chaplin. Elle est opposée ici explicitement à l'image cinématographique : celle qui se déroule sans heurts en nous donnant le sentiment d'un écoulement linéaire du temps. L'image saccadée se déroule aussi mais plan par plan, comme un montage au ralenti et qui se présenterait coupure par coupure, davantage encore qu'image après image. Elle apparaît comme une synthèse entre l'image immobile du photographe et l'image mobile du cinématographe. Encore que le terme de synthèse s'accorde assez mal avec l'idée de la saccade pour autant que la synthèse dit l'unité là où la saccade dit le

déphasage, la non-coïncidence. Là où l'Autrefois rencontre le Maintenant, cette rencontre ne prend pas la forme d'une unité harmonieuse et facile, mais bien plutôt d'une déhiscence, d'une césure, d'une déchirure encore sensible : d'un accordement dans le désaccordement. C'est ce que Benjamin appelle par oxymore : une dialectique à l'arrêt. Ce qui caractérise en effet la dialectique c'est le mouvement. Tandis que cette image montre un mouvement immobile. C'est l'image immobile du mouvement pour reprendre la formule de Marcel Duchamp à propos de son célèbre tableau de 1912 : Nu descendant l'escalier. Le terme de dialectique ne vient pas par hasard dans ce texte et fait référence clairement à la vision hégélienne de l'histoire et à la procession continue par quoi elle prétend décrire le processus historique avec sa succession de positions, de négations et de négations de la négation au fur et à mesure du déploiement de l'esprit. Ce que montre cette image duelle, cette constellation dans laquelle Autrefois et Maintenant restent en tension, c'est une dialectique interrompue, brisée dont les moments au lieu de dessiner une révolution continue demeureraient simplement juxtaposés, collés, non identifiés, non dialectisés ou encore non transubstantiés en une troisième image. Ou pour le dire autrement, c'est une image cinématographique dont le montage demeurerait visible, comme il arrive parfois, notamment dans le cinéma expérimental où ce qui est donné à voir est davantage le montage que l'image (depuis le cinéma dadaïste jusqu'à Jean-Luc Godart pour ne citer que des références célèbres). Ainsi cette rencontre entre Autrefois et Maintenant ne produit pas une troisième image ou une nouvelle image qui les réconcilierait. Elle détruit au contraire ce par quoi nous pouvons avoir l'illusion d'un rapport dialectique entre le passé et le présent, le présent répétant le passé pour le dépasser. Cette image saccadée détruit cette illusion de dépassement : que demain sera plus beau qu'aujourd'hui, ou encore que le fascisme est impensable à l'heure des social-démocraties pacifistes. Elle détruit l'illusion du progrès. Elle expose la destruction d'un modèle de compréhension de l'histoire.

La fin de ce fragment s'énonce ainsi : « Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques ie/archétypiques/originaires ; et l'endroit où on les rencontre est le langage ». Autrement dit ces images que Benjamin appelle là encore oxymoriquement « dialectiques » (dans la mesure où le concept hégélien de dialectique renvoie à l'idée du temps comme processus ontologique et non à cet artefact qu'est l'image) sont à lire et à interpréter. En tant qu'archive, l'image est l'effet d'un enregistrement, autrement dit d'un processus d'inscription. Elle est écriture. Elle s'énonce. Et ce n'est pas dans les images qu'il faut les chercher, mais dans le langage, autrement dit dans ce qui fait parler les images : la légende photographique, ou le montage qui est une sorte d'écriture au sein de l'image cinématographique et qui la déconstruit de l'intérieur. Ce qu'indique ainsi Walter Benjamin c'est que l'externalisation de la mémoire, la constitution d'une vie de l'archive qui n'a rien à voir avec la vie de l'Esprit et qui est bien plutôt un processus d'industrialisation de la pensée par les techniques d'enregistrement et de reproduction exhibe dans à travers cette « image dialectique » où Autrefois et Maintenant se rencontrent, à travers son caractère artificiel, saccadé comme d'une machine qui se détraque et qui donne son mécanisme à lire parce qu'elle se détraque, le caractère lui-même artificiel, construit de ce que nous appelons le présent. Ce présent est le résultat d'un déchiffrement de ce qu'on appelle histoire du progrès, devenue soudain lisible, pour autant qu'avec le fascisme, elle révèle soudain son caractère mythologique.

« 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 de ses 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 suivant une spirale ou une ligne droite). 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 ces 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 fondement à la critique de l'idée de progrès en général. »  
(tome 3, p.438-439)

### PARTIE III : ESTHÉTISATION DE LA POLITIQUE

Avec la notion d'archive et de texte, et plus précisément avec cette idée que l'archive est vivante et qu'elle ne cesse de se réécrire, Benjamin met au centre de sa réflexion la question de la transmission, et du caractère non seulement technique mais désormais poly-technique de cette transmission. Ce qu'on appelle culture est l'effet non seulement du génie des hommes particuliers mais également de la technique de transmission qui nous le lègue. Telle est la première prise de conscience à quoi Benjamin nous invite. Il écrit ainsi dans le *Passagenwerk* : « La barbarie est cachée dans le concept même de culture, comme un trésor de valeurs qui est considéré indépendamment, certes non du processus de production dans lequel elles sont nées, mais indépendamment du processus dans lequel elles survivent. Elles servent de cette façon à l'apothéose de ce dernier processus, quelque barbare qu'il puisse être » (*Le livre des passages*, p.485). La barbarie est d'abord liée à un certain oubli méthodologique et elle est souvent en premier lieu la barbarie de l'historien lui-même. Il écrit dans le même ordre d'idées p. 487 : « Il est important pour l'historien matérialiste de faire une distinction très rigoureuse entre la construction d'un état de fait et ce qu'on appelle sa reconstruction. La reconstruction dans l'identification est homogène. La construction suppose la destruction. » Si la production de l'objet historique suppose une part de destruction, qui consiste à l'arracher à son aura patrimoniale, sa reconstruction comme objet de culture, autrement dit comme objet transmissible ou comme tradition ignore la manière dont cet objet lui a été légué ou fait comme si ce legs n'avait pas à être examiné. La reconstruction oublie ainsi qu'entre l'objet et l'objet devenu transmissible, il y a non pas un lien continu mais une succession d'abîmes. C'est pourquoi le désir de sauver le passé est ambigu. Il oublie que « le » passé n'est pas seulement une réalité destructible mais aussi une réalité reconstruite à partir de l'hypothèse de l'innocence de sa transmission.

Benjamin ajoute : « De quel péril les phénomènes sont-ils sauvés ? Pas seulement et pas principalement du discrédit et du mépris dans lesquels ils sont tombés, mais de la catastrophe que représente une certaine façon de les transmettre en les “ célébrant comme patrimoine ”. Ils sont sauvés lorsqu’on met en évidence chez eux la fêlure. Il y a une tradition qui est catastrophe. ” (Livre sur les Passages, p.487) Cette tradition qui est catastrophe, et qui est en réalité celle qui vraiment est salvatrice s’intéresse à la fêlure que la transmission patrimoniale ou continue veut ignorer, celle qui tient au mode de transmission lui-même et à la violence que la transmission exerce sur l’objet en le rendant transmissible. Ce qui est resté célèbre en effet ne l’est pas seulement en raison de son caractère génial ou supérieur. Ce qui est resté célèbre et continue d’être transmis tient au fait que ce qui est célébré à travers lui est également l’idée qu’ »il en a bien été ainsi », autrement dit que nous connaissons l’histoire, que nous la tenons en notre pouvoir. Et ce sentiment de savoir ce qui a fait histoire, ce qui est historique, n’est pas différent du sentiment de savoir ce qui a vaincu, ce qui a été victorieux et par conséquent du fait de se tenir du côté des vainqueurs. Le sentiment historique, la conviction que tel objet fait partie du patrimoine tandis que tel autre n’en fait pas partie n’est que le reflet de ce que nous recherchons et nous identifions aux vainqueurs de l’histoire. » Tous ceux qui à ce jour ont obtenu la victoire participent à ce cortège triomphal où les maîtres d’aujourd’hui marchent sur les corps de ceux qui aujourd’hui gisent à terre. Le butin, selon l’usage de toujours, est porté dans le cortège. C’est ce qu’on appelle les biens culturels. Ceux-ci trouveront dans l’historien matérialiste un spectateur réservé. Car tout ce qu’il aperçoit en fait de biens culturels révèle une origine à laquelle il ne peut songer sans effroi. De tels biens doivent leur existence non seulement à l’effort des grands génies qui les ont créés, mais aussi au servage anonyme de leurs contemporains. Car il n’est pas un témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage de barbarie. ». A quoi Benjamin ajoute aussitôt : « Cette barbarie inhérente aux biens culturels affecte

également le processus par lequel ils ont été transmis. » (sur le concept d'histoire, p.432-433) . Les objets que nous regroupons sous le nom de culture n'ont été constitués comme tels que parce que d'autres n'ont pas été reconnus comme tels. Et ce refus de reconnaissance ne fait que perpétuer le refus de reconnaître les modes d'expérience, les conditions de vie, l'existence de ceux qui les avaient créés. Ainsi la culture comme reflet du pouvoir implique-t-elle non moins que celui-ci une certaine domination, une certaine exploitation. En montrant que la constitution du passé comme passé est non pas simplement un fait mais un enjeu politique, Benjamin fait du processus de transmission autrement dit des techniques par lesquelles s'est faite cette transmission un objet de critique. Ce qui signifie d'abord un objet d'études. Et c'est à partir de cette réflexion que se construit son interrogation sur les techniques de reproduction. Il écrit ainsi, toujours dans le *Passagenwerk*, p.486 : « Il faut étudier la relation entre la tradition et la technique de reproduction », citant ensuite Jochmann (je recommande de lire l'essai intitulé *Les régressions de la poésie* consacré à Jochmann) : « Les traditions... ont avec les communications écrites en général le même rapport que les reproductions de celles-ci par la plume avec les reproductions par la presse, les copies successives avec les impressions simultanées d'un livre ». Autrement dit la tradition est reproductible par l'écriture. L'écriture est déjà une forme de reproduction. Et les traditions pour autant qu'elles sont elles-mêmes soumises au développement de la reproductibilité technique sont déjà des modes de reproduction. Tout ce qui est transmis est d'une part reproduit et reproductible par définition. C'est à partir de cet enchaînement que Benjamin construit le concept d'esthétisation.

## 1- La première théorie des medias

### a-le medium ou l'information

On trouve une préfiguration de cette théorie dans le premier texte de Benjamin sur le langage : Sur le langage en général et sur le langage humain en particulier (tome 1 des Œuvres). Dans ce texte aux références théologiques, et aux intonations parfois mystiques, Benjamin produit une théorie de la communication qui évoque la théorie de Mac Luhan ou du moins son axiome le plus célèbre : « le message est le medium ». Benjamin énonce quelque chose de très voisin sous une forme moins directe : « Tout ce qui existe se communique. Et tout ce qui se communique communique une communicabilité. »

Derrière cette formule apparemment tautologique se cache une théorie de ce que Benjamin appelle le medium et qui désigne le langage en tant qu'il est non l'instrument de la communication, ce par quoi nous communiquons, mais ce dans quoi nous communiquons. Autrement dit ce qui « informe » au sens littéral la communication. Ce que nous communiquons en parlant est, à travers ce que nous disons, notre langage.

« Tout ce qui existe se communique ». Et Benjamin étend cette condition au-delà des hommes aux animaux, comme pour contester que l'homme soit seul cet animal doué de langage que la tradition honore. « Et tout ce qui se communique communique une communicabilité ». Avec ce terme de communicabilité, Benjamin ouvre la catégorie de langage, au-delà de la langue, à l'expressivité. Le langage ne se réduit pas à la langue, il implique tout ce qui médiate la langue, tout ce qui l'informe, autrement dit tout ce qui lui permet de se reproduire. Le concept de reproduction participe intimement du langage entendu comme medium. Autrement dit du langage défini non à partir de ce qu'il communique ni à partir de la manière dont il communique, mais à partir de ce

qui l'informe et le rend communicant. Le medium est le nom de cette information qui rend le langage potentiellement expressif avant même qu'il exprime quoi que ce soit ou communicant avant qu'il ne communique quoi que ce soit. Et ce qui rend cette expression, cette communication reproductible. Benjamin pense le medium en amont du langage. Il pense ainsi la communication en fonction de l'information. Et non l'inverse. Il y a communication, autrement dit au sens littéral expression, parce qu'au préalable il y a eu information, impression, et que le langage, tout langage (non seulement verbal, mais gestuel, visuel, affectif etc...) reproduit une certaine information dans laquelle il parle, une certaine impression qu'en parlant il reproduit c'est-à-dire exprime. Comprendre un langage, une expression revient ainsi à comprendre l'information qu'il reproduit.

L'articulation inaugurale entre information, reproduction et communication, l'idée que toute communication est d'abord la reproduction d'une certaine information est importante : elle montre que la théorie benjaminienne élabore les premiers concepts d'une théorie de l'information, comme d'ailleurs le montre la manière dont son autorité est revendiquée par la plupart des théoriciens contemporains de l'information. L'articulation entre information et reproduction révèle en outre dès ce tout premier essai théorique que la question de la reproduction technique n'est pas une préoccupation du Benjamin de la seconde période mais une préoccupation fondatrice de sa philosophie. Le concept de medium dans lequel nous parlons, ou celui d'information, qui serait la condition de sa communicabilité, autrement dit de sa reproductibilité par autrui, est à la base des réflexions ultérieures de Benjamin sur la reproductibilité technique ou mécanisée, autrement dit de la reproduction en série. C'est à la condition de comprendre que la peinture est un medium, autrement dit que la pratique de la peinture est informée par le medium pictural, que nous comprenons pourquoi un style ou une œuvre peuvent être copiés. Ce qui est copié n'est pas le geste du peintre mort mais l'information par laquelle le medium pictural a permis cette

expression, cette manière de peindre, cet effet pictural, ce rapport de couleurs etc...C'est pourquoi il peut y avoir d'excellentes copies de tableaux géniaux sans que le copiste ait le génie de l'artiste. Le mécanisme opératoire est ailleurs. Il n'est pas dans l'art, il est dans l'information.

b-L'écriture comme technique de reproduction/les techniques de reproduction comme écriture

L'écriture est la première formulation proprement technique de l'information au sens où elle est la première technique qui permette de reproduire à l'identique la langue parlée, en permettant la reconstitution de la succession des phonèmes à partir de l'alphabet. A la différence de la copie peinte qui n'est jamais identique au modèle reproduit, mais qui le répète ou l'imité, l'écriture garantit une reproduction parfaite du mot énoncé et rend celui-ci reproductible par n'importe quel locuteur. C'est ce qui fait du medium de l'écriture une technique de reproduction et non pas seulement un moyen de reproduction. Elle permet d'ajuster parfaitement les moyens aux fins. L'information dans laquelle elle inscrit le langage parlé et grâce à laquelle celui-ci devient reproductible est donnée avec l'écriture elle-même : elle est transparente puisqu'elle se réduit à l'alphabet. Le message et le medium qui l'informent ne sont pas distinguables en fait même s'ils le sont en droit.

Avec les techniques de reproductibilité mécanisée qui se développent au dix-neuvième siècle, l'écriture change de statut au sens où elle n'est plus seulement une technique de reproduction suivie par d'autres comme l'imprimerie, la presse automatique etc...comme l'icône elle-même sera suivie par d'autres modes de reproduction comme la lithographie, la sérigraphie etc.... Elle devient comme mode de mémorisation automatique un modèle de fonctionnement de la machine industrielle. L'icône peut servir de moyen de reproduction et elle a d'ailleurs servi à cela, mais elle ne dispense pas d'interpréter l'image. Elle la transmet sans

pour autant permettre de la reproduire à l'identique. C'est pourquoi il y a une histoire de l'icône. L'écriture en revanche une fois inventée ne varie plus ou dans des proportions infimes. Ce qui varie est son application. Elle est en effet un programme qui permet de reconstituer à tous les coups la parole de même de la machine Jacquard est un métier à tisser qui inclut un programme dans lequel les opérations jusque-là confiées à différentes machines sont mémorisées et directement implémenter dans le métier à tisser. Celui-ci exécute ainsi sans rupture une série d'opérations distinctes comme s'il était doué d'une mémoire propre. Avec la machine Jacquard (milieu du dix-neuvième siècle) les opérations de production et de reproduction s'identifient. La machine produit en reproduisant mécaniquement un certain programme d'action qu'elle a pour ainsi dire mémorisé. La production passe par l'inscription préalable en elle d'opérations successives. Elle passe par une machine informée et dotée avec une certaine mémoire d'un certain langage. Les machines à mémoire produisent ainsi des objets en série dont le caractère sériel constitue une expression de l'impression préalable par la mémoire automatisée. Cette mémoire automatisée est l'équivalent d'une écriture. De même que celle-ci distingue et articule les différentes opérations de la voix pour rendre leur successivité reproductible, la mémoire automatisée distingue et articule des opérations autrefois distinctes pour les linéariser au sein d'un seul processus. La contrepartie de ce processus de production est la sérialité de la production. Les objets en série produits par la machine automatisée sont lisibles au sens où leur programmation ou leur mémoire est inscrite dans leur sérialité. Ils sont comme les mots produits par le même alphabet. Ainsi l'écriture devient-elle dans la théorie benjaminienne le concept de la production ou plutôt de la reproduction de masse, ce qu'il appelle la « reproductibilité mécanisée ».

c-La reproduction automatisée, l'information et l'image

Si l'écriture constitue un paradigme pour comprendre les techniques de reproduction mécanisée, ce n'est pas seulement en tant qu'elle ren le message reproductible à partir de la reproduction de l'information. C'est pour une raison encore différente que Benjamin illustre à travers la pratique de la copie issue directement de la doctrine théologique de l'écriture. Cette pratique de la copie d'abord due à la nécessité de diffuser l'interprétation orthodoxe de la foi dans un contexte de lutte contre l'hérésie est également liée à la nécessité d'édifier le clergé, souvent analphabète. Le copiste reproduit, mais reproduisant il fait plus que reproduire, il incorpore à ce qu'il reproduit à travers son geste, sa calligraphie, le dessin que suppose l'écriture, même la plus simple, le souvenir d'images qu'il connaît. Copiant il reproduit (souvent les copistes ne savaient pas lire) mais il figure également. Ainsi la copie comme on le voit dans l'enluminure religieuse comporte une figuralité propre et l'écriture se double d'une image. Cette image, issue du souvenir de l'image qui a guidé le geste du copiste, est ce qui permet de mémoriser l'écriture, elle est ce que nous avons appelé précédemment information. Elle est le code plastique à partir duquel l'écriture prend vie avant même que nous la lisions. Et au-delà la physionomie de la page qui nous indique la nature du texte avant même que nous le déchiffrions. Ce sans quoi nous pourrions le déchiffrer mais pas le lire à proprement parler. Un article de journal présenté comme un poème en vers est d'abord un poème en vers et ne sera lisible comme tel.

Ce dédoublement intime de l'écriture entre la fonction de reproduction et la fonction figurative qui est le support de mémorisation se retrouve à l'identique dans les techniques de reproduction automatisées. En effet dans ces machines à mémoire, la (re)production ne dissocie plus étapes et conduit directement du matériau au produit fini sérialisé. Elle suppose deux types d'opérations : l'une consiste dans la séquentiation de la production suivant un schéma linéaire. C'est l'équivalent de la grammatisation, la décomposition de la parole en chaîne parlée. L'autre consiste dans le design du produit qui doit s'opérer en même

temps que cette linéarisation. Le design correspond à ce que pour l'écriture nous avons appelé la figuration. Il est ce qui informe. Ce qui permettra de reconstruire le produit alors même que l'on aura perdu le brevet de fabrication. Il est ce qui conditionne la reproductibilité au-delà de la reproduction elle-même. Ceci suppose que l'automatisation et le design soient étroitement articulées de sorte que chaque étape du processus de production soit en même temps une étape du design de l'objet futur. Ce qu'on appelle design comme source de la standardisation naît d'ailleurs du moment et du processus même d'automatisation. Cette fusion entre les deux dimensions du processus se répercute dans l'appréhension de l'objet de sorte que l'usage de l'objet et le standard semblent se signifier mutuellement. Benjamin décrit ainsi comme nous l'avons vu dans le texte sur l'œuvre d'art la passion du standard comme passion de comprendre comment les choses fonctionnent, comme passion épistémologique.

#### d) design et esthétisation

Avec le développement de l'automatisation, cette fusion change de nature. En effet les objets reproduits en série du fait même des progrès de l'industrie et de l'ingénierie perdent assez vite tout usage et sont remplacés par des produits plus « performants ». Ils n'existent plus que par leur design et celui-ci demeure ainsi, flottant au-dessus de ces objets inutiles avant d'être customisé pour d'autres objets qui revêtiront une tenue nostalgique et en tant que telle désirable. Les appareils changent ainsi de fonction mais ils changent peu de forme ou de design car c'est cette esthétique qui les rend désirables. Avec le développement du consumérisme, les objets sont progressivement spectralisés par leur design : ce que le consommateur achète, c'est avant tout un design ou un standard. C'est ce qui fait de cet objet une image photographiable ou filmable, ce qui en fait une publicité pour un mode de vie, une culture, un statut social, un désir de statut social etc... ce qu'achète le consommateur avec la marchandise c'est en réalité

le film d'une vie où il serait celui qui dans la publicité consomme ce produit. Ainsi les industries de reproduction de l'image prennent place au cœur du dispositif de la consommation et du système de la marchandise que Marx avait analysé sous le concept de fétichisme et que Benjamin reprend dans la même optique. On lira à ce moment là du cours la section du Passagenwerk consacrée à Marx et dans laquelle l'analyse du texte de Marx sur le fétichisme de la marchandise (lire Capital, tome 1, livre 1, dernier chapitre) est reprise et commentée. Le capitalisme en vient ainsi non seulement à échanger sous le nom de marchandises du design, et de la customisation, autrement dit à déplacer intégralement la sphère de l'échange sur l'écran de cinéma, ou, désormais sur l'écran de l'ordinateur qui sitôt mis en marche se transforme en écran publicitaire. Cette condition cinématographique de l'échange est ce que Benjamin appelle l'esthétisation. Elle est la progressive aliénation de la production à l'image de la production par le biais de la reproduction automatisée, autrement dit la progressive aliénation de la technologie au design. L'esthétisation de la politique est directement la conséquence de ce phénomène.

## 2-Médias et politiques

Cette analyse de l'esthétisation à partir des modes de reproduction est au fondement de la philosophie politique de Walter Benjamin, de ses prises de position politiques comme de sa conception politique de l'écriture philosophique. Pour Benjamin, comme on l'aura compris, le cinématographe est non seulement une technique de reproduction automatisée mais le nom d'une époque de la communication, laquelle correspond à un mode d'externalisation et de médiation de la mémoire, comme l'imprimerie ne désigne pas seulement une technique de reproduction du livre mais, au-delà, une autre époque des médias et un autre mode d'externalisation et de médiatisation de la mémoire. C'est ainsi que Benjamin pense les fascismes et les social-démocraties européennes et notamment allemande comme des politiques déductibles de cette époque de la communication laquelle est comme nous venons de le voir aussi une certaine époque du développement du capitalisme généralement désigné du nom de consumérisme. Fascismes et social-démocraties sont les régimes politiques induits par cet état de l'économie et de la communication, ou plus exactement, comme nous allons le voir, ce sont des régimes politiques qui traitent et résolvent par ce que Benjamin appelle l'esthétisation les questions que posent le développement des technologies de reproduction automatisée. Ce sont aux yeux de Benjamin des régimes politiques qui indépendamment de leurs origines idéologiques apparemment opposées, ou du moins différentes du point de vue de la philosophie politique classique, de leur conception de l'état et de la souveraineté, puisque les uns se prononcent contre la démocratie et la république que les autres au contraire revendiquent, partagent la même position à l'égard des conditions sociales nouvelles offertes par ces technologies et peuvent être épinglés au nom de la même critique de ce que Benjamin appelle donc l'esthétisation de la politique. L'esthétisation désigne donc à la fois la condition

esthétique des objets et les relations entre les sujets déterminées par cette condition esthétique des objets ( leur absorption dans le design).

Avant de nous engager dans le parallèle que fait Benjamin entre ces régimes, comment définir à partir des prémices que nous avons développés précédemment cette notion d'esthétisation de la politique ? Elle désigne évidemment l'importance prise dans les sociétés modernes occidentales par ce que nous avons appelé précédemment le devenir-cinématographique de l'expérience. Benjamin est contemporain non seulement de l'avènement du cinéma parlant et du développement d'Hollywood avec les phénomènes adjacents de starisation de l'acteur et du chef, ou de colonisation de l'espace urbain par la publicité, c'est-à-dire par la photographie et le cinéma, mais également de l'exploitation de l'art à des fins de propagande par les nazis : que ce soit sous la forme de l'utilisation de l'image du Führer dans la mise en scène politique, de l'exploitation du cinéma pour la glorification de l'homme nouveau, de la dramatisation de la vie publique sous la forme de parades, ou encore de l'invention d'un art nazi qui ne se définit que de n'être pas de l'art « dégénéré ». Cette mobilisation de l'esthétique aux fins de la politique ou plus exactement aux fins de la communication politique prend une telle ampleur d'un côté comme de l'autre de l'Atlantique que déjà la politique se confond avec la communication dans la recherche du slogan. Les expositions universelles, les débuts du tourisme de masse, de l'industrie culturelle, leur transmission nécessaire par le biais des actualités filmées sont non pas simplement des phénomènes sociaux liés au développement de l'économie mais des expressions du devenir culturel ou du devenir communicationnel de la politique que partagent social-démocraties occidentales et fascismes italien ou allemand. L'esthétisation de la vie, la conversion de l'expérience collective en consommation de masse, n'est le privilège d'aucun camp. La propagande non plus si l'on songe à la politique de Roosevelt ou de la fin de la troisième

république, prête à devenir le régime de Vichy et célébrant le « travail », la « famille » et la « patrie » à travers l'organisation de la jeunesse et avec l'appui de l'église catholique.

C'est de ce constat que part Benjamin : la communauté de ces régimes indépendamment de leur attachement ou non à la démocratie ou à la légitimité républicaine se trouve dans la manière qu'ils ont de mettre en scène les masses, de les organiser en les donnant à voir : en créant des occasions de voir la masse et par conséquent des occasions pour la masse de se voir. Masse des baigneurs sur les plages récemment colonisées, masse des sportifs dans les stades, masse des manifestants ou des supporters etc... C'est l'époque des manifestations de tous ordres. Cette masse et les comportements qui la caractérisent font partie de ces visions inconscientes pour lesquels l'œil humain a besoin d'être suppléé par l'appareil d'enregistrement. Par définition ou comme œil, il est dans la masse et ne la voit pas. Pour qu'il la voie, il lui faut la prothèse de l'appareil. Une note à l'épilogue de la version ultime de l'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée est particulièrement éclairante (III, p.313-314) : « Il faut le souligner ici, par référence surtout aux actualités filmées, dont la valeur de propagande ne saurait être sous-estimée : à la reproduction en masse correspond en effet une reproduction des masses. Dans les grands cortèges de fêtes, dans les monstrueux meetings, dans les manifestations sportives qui rassemblent des masses entières, dans la guerre enfin, c'est-à-dire en toutes ces occasions où intervient aujourd'hui l'appareil de prises de vues, la masse peut se voir elle-même face à face. Ce processus, dont il est inutile de souligner la portée, est étroitement lié au développement des techniques de reproduction et d'enregistrement. En règle générale, l'appareil saisit mieux les mouvements de masses que ne peut le faire l'œil humain. Des centaines de milliers d'hommes ne sont jamais aussi bien saisis qu'à vol d'oiseau. Et si le regard humain peut les atteindre aussi bien que l'appareil, il ne peut agrandir comme le fait l'appareil, l'image qui s'offre à lui. En d'autres termes, les mouvements de masse, y

compris la guerre, représentent une forme de comportement humain qui correspond tout particulièrement à la technique des appareils. » Autrement dit : la masse est un objet d'expérience produit par l'usage de ces techniques d'enregistrement et de reproduction. Ce sont les reporters des actualités filmées qui permettent à la masse de s'appréhender, et donc de se réaliser comme masse, qui créent ainsi une nouvelle conscience politique.

Ce dont prend conscience le sujet qui se voit ainsi projeté sous la forme de la masse est son pouvoir potentiel. Il saisit par l'image la force matérielle du déchaînement humain. Par ailleurs celui qui se voit aux actualités filmées comprend que comme sujet à l'image, au film, à la photographie, il est l'égal de n'importe quel homme politique puissant. Comme celui-ci il a une image, voire il est une image sur l'écran. Et ces images ont potentiellement un pouvoir équivalent à partir du moment où elles sont identifiables. Le sujet de la masse envisage ainsi son propre pouvoir à la fois comme sujet pris dans la déferlante collective et comme sujet dont l'existence pour être reconnue doit être reconnue à travers l'image, dont l'identité politique a désormais les moyens de s'incarner sous la forme de l'image. (Il faut se souvenir du succès de l'instamatic Kodak à la même époque lequel devient un accessoire de mode). La question de la reconnaissance politique de l'individu et du collectif se transforme donc à partir de ces nouveaux moyens d'enregistrement et de reproduction. Se développe une conscience accrue chez ceux que Benjamin appelle les prolétaires de la reconnaissance publique et donc des pouvoirs nouveaux que pourraient leur conférer ces techniques de reproduction en tant que soudain celles-ci peuvent leur donner un visage dans l'espace public (ce qui n'était le cas jusque-là que de quelques-uns).

Les techniques de reproduction sont ainsi des vecteurs de conscience politique et d'égalitarisme social. Par ailleurs elles mettent en valeur par l'image publicitaire

le standard, le produit standard, la sérialisation de la production qui fonctionne comme une métaphore de la massification de la société. A ces humains égaux dans la masse correspond la masse des marchandises égalisées par le design publicitaire. L'automatisation de la production et sa reproduction visuelle collaborent ainsi pour créer le sentiment d'une masse d'objets équivalents qui revient de droit à la masse des hommes égaux en droit. Ces techniques créent donc de facto une revendication sociale et politique considérable qui s'expriment dans des mouvements de masse qui prennent alors la place des mouvements révolutionnaires du siècle passé. La manifestation prolétaire prend la place de la conspiration révolutionnaire bourgeoise. Le fascisme et les social-démocraties sont deux manières de gérer ces mouvements de masse dont l'énergie de départ est directement issue du déploiement de force technique, qui est l'émanation de cette force. Deux manières que Benjamin analyse en parallèle. Le fascisme détourne cette énergie dans l'entraînement des masses pour la guerre et finalement dans la guerre. Les social-démocraties la détournent de manière apparemment plus pacifique dans l'historicisme. Apparemment seulement car l'historicisme est une forme de guerre, une guerre dans l'archive. Ainsi la provocation majeure de la pensée politique de Benjamin, ce qui l'exclut de tous les camps à son époque est la manière dont il met sur le même plan guerre et historicisme, dont il fait de l'historicisme l'équivalent de la guerre fasciste. Or comme on sait, l'historicisme est au fondement de la foi révolutionnaire communiste, sinon marxiste : cette thèse ne peut donc être rejetée que par les communistes, comme elle doit l'être non moins nécessairement par les fascistes. Par les deux grands pôles politiques de l'alternative politique des années trente. C'est une des raisons de l'isolement de Benjamin.

### 3- La résolution fasciste ou la guerre

La fin de l'essai sur l'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité analyse très clairement la manière dont la préparation de la guerre constitue pour les fascistes italiens et allemands le seul usage possible de l'énergie à la fois recanalisée et potentialisée de manière exponentielle par les moyens de reproduction automatisée de l'image. Dans la mesure en effet, où ils ne sont pas disposés à reconnaître le sens politique de ces mouvements de masse et de la conscience qu'elle exprime, ils ne peuvent que détourner cette expression, où la puissance de la masse revendique ses droits, en la destinant à des buts autres. Par ailleurs le déploiement objectif d'énergie technologique dont ces mouvements de masse ne sont qu'une expression parmi d'autres, et notamment le potentiel productif soudain déchaîné s'il n'est pas utilisé à démocratiser la consommation ne peut l'être qu'à fabriquer des biens non consommables, des biens liés à la mise en valeur du territoire, mais surtout des armes : des autoroutes conçues tout d'abord comme des armes. La logique de la production se trouve ainsi indexée à la logique militaire et la préparation de la guerre est la conséquence matérielle d'un niveau de production et d'une énergie reproductive qui ne veut pas trouver son débouché dans ce qui serait effectivement le débouché « classique » : la production de biens et le développement de la consommation (comme on le verra en partie dans certains pays occidentaux après la seconde guerre mondiale). La logique consumériste du capitaliste n'étant pas reconnue, elle se transforme en logique militaire laquelle conduit « naturellement » à la guerre. La guerre devient ainsi le débouché logique de la production industrielle.

« Tous les efforts pour esthétiser la politique culminent en un seul point. Ce point est la guerre. La guerre, et la guerre seule, permet de fournir un but aux plus grands mouvements de masses sans toucher cependant au régime de la propriété. Voilà comment les choses peuvent se traduire en langage politique. En langage technique, on les formulera ainsi : seule la guerre permet de

mobiliser tous les moyens techniques de l'époque actuelle sans rien changer au régime de la propriété. » (tome 3, p.314) Et un peu plus bas : « Voici comment se présente à lui l'esthétique de la guerre contemporaine : lorsque l'usage naturel des forces est paralysé par le régime de la propriété, l'accroissement des moyens techniques, des cadences, des sources d'énergie, tend à un usage contre nature. Il le trouve dans la guerre qui, par les destructions qu'elle entraîne, démontre que la technique n'était pas assez élaborée pour dominer les forces sociales élémentaires. La guerre impérialiste, en ce qu'elle a d'atroce, se définit par le décalage entre l'existence de puissants moyens de production et l'insuffisance de leur usage à des fins de production (autrement dit le chômage et le manque de débouchés). La guerre impérialiste est une révolte de la technique qui réclame sous forme de matériel humain la matière naturelle dont elle est privée par la société. »(315-316)

Si les techniques de reproduction modernes étaient utilisées à des fins de production, les biens de consommation issus de cette production perdraient toute valeur, car ils excèderaient largement les besoins individuels. Les posséder n'aurait plus grande signification. Par ailleurs elles pourraient être également destinées à des modes de consommation collectifs ou à des installations collectives gratuites. Un nombre important de biens, tous ceux qui répondent à la nécessité de la vie, ne devraient plus être acquis. La production relèverait ainsi du service et la notion de propriété perdrait toute signification. Benjamin reprend la critique marxiste de la propriété sous la forme traditionnelle : la collectivisation des moyens de production. Le régime de la propriété indépendamment des inégalités matérielles qu'il crée entre les individus a cette propriété que chacun ne travaille que pour soi et sa famille, et limite ainsi son potentiel productif à ses possibilités de consommer. Si ce frein était levé, tel est l'argument de Benjamin, le potentiel productif de la société serait démultiplié et pourrait servir à transformer la nature aussi bien qu'à la dominer. Benjamin

reprend donc également le rêve du phalanstère fouriériste . Si le travail social était bien ordonné, selon Fourier, on verrait quatre lunes éclairer la nuit terrestre, les glaces se retirer des pôles, l'eau de mer s'adoucir, les bêtes fauves se mettre au service de l'homme. »(Tome 3, p.437 in Sur la philosophie de l'histoire, XI)

Au lieu de cela, d'une émancipation de la nature qui est aussi bien une émancipation de l'homme, l'appareil productif entravé par les intérêts de la propriété cherche à exploiter au maximum les ressources naturelles pour en tirer le maximum de profit. Il sert à l'exploitation de la nature, quitte à appauvrir cette nature (bien commun de tous) plutôt que de l'enrichir de potentiels nouveaux qui profiteraient à tous. A cette exploitation contre nature correspondent les buts contre nature de la guerre : destruction de la nature et des hommes qui la font, appauvrissement économique, régressions sociales, traumas politiques etc...Les moyens de production sont utilisés à des fins de destruction, ce qui relance le système sur les mêmes bases économiques.

La dernière phrase citée dans laquelle la technique apparaît comme un opérateur dans ce processus, un opérateur qui réclame en quelque sorte du sang frais pour fonctionner et pourquoi pas du sang humain s'il ne reste plus que cela, à défaut de matière première est très intéressante. Elle montre l'autonomie du processus de production qui en réalité échappe totalement à la volonté politique, comme le désir échappe à la raison. « Le coeur a des raisons que la raison ne connaît pas », disait Pascal ; en des termes extrêmement différents, Freud montrait que la conscience est impuissante à contrôler l'appareil pulsionnel. Par cette phrase Benjamin souligne le fait que la technique n'est pas simplement matérielle, et issue des connaissances de l'humanité, ce n'est pas un moteur à produire abstrait qui pourrait être rationalisé par la logique du savoir économique et politique. La technique est le prolongement de l'organisme humain, en elle ce sont les facultés humaines qui sont déléguées, de telle sorte qu'elle est un prolongement de l'homme hors de l'homme, et une expression de son désir, aussi incontrôlable que ses pulsions. Benjamin consacre dans cette perspective un chapitre entier à

Charles Fourier dans le Passages : chapitre dans lequel il insiste sur la dimension érotique de l'imagination fouriériste concernant l'organisation utopique de la production qu'il programme. Il oppose implicitement cette production érotisée dans la technique et par la technique à la pulsion de mort mise en scène dans la mode, dans la féminité comme dans la masculinité programmées par la marchandise, autrement dit par le régime de la propriété. Dans ces pages sur Fourier que l'étudiant lira avec profit, Benjamin se montre autant le disciple de Fourier que celui de Karl Marx.

#### 4-La résolution social-démocrate ou l'historicisme

Benjamin non sans provocation met en parallèle fascisme et social-démocratie comme deux manières d'utiliser les potentialités du système de la production de manière à ne pas tirer les conséquences de son accroissement lié aux techniques modernes de reproductions : à savoir la suppression de la propriété. Le fascisme utilise à cette fin directement la guerre en mettant la production au service de la destruction. La social-démocratie apparemment moins radicale mais peut-être plus efficace dans la durée utilise une certaine représentation de l'histoire appelée historicisme en mettant la production au service d'une fiction qu'elle appelle « le progrès ». Elle agit strictement, semble-t-il, sur le plan de l'idéologie, mais comme le montre Benjamin dans son analyse de la République de Weimar, elle n'en verse pas moins de sang sous la forme plus raffinée du chômage et de la destruction des relations sociales. Cette analyse de la social-démocratie comme équivalent du fascisme du point de vue de la problématique et des fins, ne différant du fascisme que par les moyens employés est au cœur du recueil de textes en prose : *Sens Unique*, de même que de l'essai sur le surréaliste : « le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », (tome II), dans la section du *Passagenwerk* consacré à la théorie du progrès ou encore dans l'essai *Sur le concept d'histoire*.

Le but de la social-démocratie comme celui du fascisme est de contourner la conséquence logique du développement des techniques de reproduction : la suppression de la propriété. Plutôt que d'y consentir, quitte à léser les intérêts des industriels il préfère faire comme si le travail mise au service de ces moyens de reproduction étaient destinés non pas à augmenter le profit de quelques-uns mais à générer un progrès illimité dont l'humanité pourrait attendre le bonheur pour tous. Autrement dit au lieu de libérer hic et nunc la technique du frein de la propriété qui l'empêche de développer son potentiel, il préfère projeter dans

l'avenir l'image d'une production apte à libérer l'humanité pour toujours. La garantie que cet avenir existe est une certaine philosophie de l'histoire comme histoire du progrès ainsi qu'une certaine idée du progrès comme progrès à la fois universel et total. La valeur à promouvoir pour faciliter cet espoir prométhéen est le travail. Le moyen d'imposer la croyance dans cette garantie ainsi que dans cette valeur est le discours publicitaire. Benjamin attaque la social-démocratie sur ces différents fronts dans les textes que j'ai mentionnés (notamment et principalement). Nous en poursuivrons le développement dans le dernier texte écrit par Benjamin Sur le concept d'histoire puis dans l'essai sur le surréalisme.

La critique de l'histoire comme histoire du progrès , telle qu'elle est au cœur de l'idéologie social-démocrate, est formulée dans le chapitre XIII de cet essai : « 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 de ses 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. « (438) Benjamin autopsie simplement en la décrivant cette idéologie du progrès définie comme dogmatique car de ces postulats, aucun n'est scientifique, aucun n'est même théoriquement fondé. Le progrès accéléré des techniques de reproduction comme de la science ne signifie rien de plus que la mobilisation d'une énergie productive croissante en terme quantitatif aussi bien que qualitatif ( au niveau des potentiels de recherche). Il ne signifie rien quant à l'état moral de l'humanité, et il n'est pas nécessairement destiné à se poursuivre au même rythme, l'équation potentiel productif/potentiel créatif étant

inconnue. Enfin l'histoire connaît des périodes d'oubli et de régression, des pas de côtés, des dérives qui montrent très simplement qu'il n'y a pas d'ascension automatique, ne serait-ce que de ce progrès technique.

Comme toute croyance, cette croyance doit s'étayer d'une liturgie, et cette liturgie est le travail. Benjamin reprend les thèses de Max Weber sur L'esprit du capitalisme pour critiquer la valeur travail comme corrélative du progrès. « Rien n'a plus corrompu le mouvement ouvrier allemand que la conviction de nager dans le sens du courant. A ce courant qu'il croyait suivre, la pente était selon lui donnée par le développement de la technique. De là il n'y avait qu'un pas à franchir pour s'imaginer que le travail industriel, qui s'inscrit à ses yeux dans le cours du progrès technique, représente un acte politique. Chez les ouvriers allemands la vieille éthique du travail réapparut sous une forme sécularisée. »(p.436) En réalité, comme l'avait déjà vu Marx que cite Benjamin, la question est de savoir si ce travail sert les intérêts du travailleur, ce qui est loin d'être le cas dans un système de production où ce travailleur est seulement l'énergie ou la force de travail mise au service de la machine. Le travail est un instrument de qualité inférieure à toute activité techniquement développée et en ce sens il est le contraire d'une valeur puisqu'il ne vaut rien. La valeur travail est comme la valeur guerre, à ceci près qu'il ne produit pas la même esthétique que la guerre.

A l'esthétique expressionniste de la guerre, Benjamin oppose ainsi l'esthétique métaphorique de la social-démocratie avec laquelle une partie du surréalisme a flirté à travers sa fascination pour la magie, la parapsychologie, le rêve, etc... La social-démocratie aime la métaphore, car la métaphore est le règne du « comme si ». Il faut revenir au texte sur le surréalisme dans lequel Benjamin note : « Pour le socialiste « l'avenir meilleur de nos enfants et de nos petits-enfants », c'est que tous se conduisent « comme s'ils étaient des anges », que chacun

possède « comme s'il était riche », que chacun vive « comme s'il était libre ». d'anges, de richesse, de liberté, aucune trace.rien que des images. Et le stock d'images de ce club de poètes de la social-démocratie , leur gradus ad parnassum ? l'optimisme... On respire assurément un autre air dans l'ouvrage de Naville qui fait de l'organisation du pessimisme l'exigence du jour... Organiser le pessimisme ne signifie rien d'autre qu'exclure de la politique la métaphore morale... »(tome II, p.132-133) La métaphore optimiste de la propagande sociale-démocrate fait la publicité du progrès : elle utilise les méthodes d'esthétisation de la rhétorique publicitaire pour mieux taire ses choix. Et si l'on met en relation son utilisation du travail et cette rhétorique publicitaire, il est clair qu'elle n'est pas très loin du « Arbeit macht frei » qui ornait le fronton des camps de concentration. Et donc que la propagande elle-même révèle la proximité d'intérêts entre fascisme et social-démocratie.

## CONCLUSION

En conclusion à ce cours, je me conterai de souligner l'actualité des questions posées pour la première fois de manière synthétique par Walter Benjamin. Et je déclinerai les questions qui s'imposent et qui donneraient autant de matière à réflexion et à recherche.

Si nous acceptons l'hypothèse de l'« esthétisation » telle qu'elle décrite par Benjamin, quel rapport pourrions nous approfondir entre cette esthétisation et l'historicisme ? Autrement dit dans quelle mesure cette esthétisation suppose patrimonialisation ? Quel rapport entre la patrimonialisation elle-même et la mythologie nazie ? Quelle différence établir entre esthétisation et esthétique ? Quel rôle a ou pourrait avoir le design, dont nous avons vu l'importance cruciale pour notre sujet, dans la conception de cette frontière ?

Telles sont les questions esthétiques et politiques que nous transmet Benjamin à travers un texte constamment en quête de cette fêlure qui à travers l'histoire des vainqueurs dessine l'écrasement des vaincus.