

**ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES**

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'EHESS**

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre  
l'École des hautes études en sciences sociales et l'Università degli studi di Pisa**

**Discipline : Philosophie**

présentée publiquement par

**Veronica Ciantelli**

***Mythe et objet chez Walter Benjamin***

*Thèse dirigée par : M. Bruno KARSENTI et M. Alfonso Maurizio IACONO*

Soutenue le 11 décembre 2012

**Jury :**

**Carlo ALTINI**, Professeur, Fondazione Collegio San Carlo di Modena (rapporteur)

**Marc CREPON**, Directeur de recherche, CNRS (rapporteur)

**Marc De LAUNAY**, Chercheur, CNRS (président du jury)

**Alfonso Maurizio IACONO**, Professeur, Università di Pisa (directeur de thèse)

**Bruno KARSENTI**, Directeur d'études, EHESS (directeur de thèse)

*« Et rien de tout ce que nous disons ici n'a vraiment existé.  
Tout cela n'a jamais vécu : aussi vrai que jamais un squelette a vécu.  
C'était toujours un être humain »*  
**W. Benjamin**

# Table des matières

<i>Introduction</i> .....	7
---------------------------	---

## **Chapitre I : Sur la perception**

<b>1 « Cachettes » : la magie de la matière</b> .....	<b>13</b>
<b>2 Les notes sur la perception</b> .....	<b>17</b>
2.1 Une théorie inachevée.....	17
2.2 Perception et imaginaire social.....	18
<b>3 « Percevoir c'est lire »</b> .....	<b>21</b>
3.1 La genèse des fragments : le séjour à Berne et l'amitié avec Noeggerath.....	21
3.2 Déchiffrer le réel : le monde comme un texte.....	24
3.3 La lecture comme un acte de reconnaissance : Benjamin et Wittgenstein.....	26
<b>4 Surface et configuration</b> .....	<b>29</b>
4.1 La notion d'espace chez Kant.....	29
4.2 La critique de Cohen à Kant.....	32
4.3 La surface comme configuration absolue.....	33
<b>5 Perception et « höherer Erfahrung » : vers une nouvelle définition de l'expérience</b>	<b>37</b>
5.1 La couleur : l'ivresse du pur voir.....	37
5.2 Sur le seuil de l'irrationnel.....	38
5.3 « Lire ce qui n'a jamais été écrit ».....	41
5.4 La métaphore de la lecture chez Kant et Cohen.....	43
5.5 Le criticisme comme mythologie.....	45
5.6 « Expérience » et « connaissance de l'expérience ».....	48
<b>6 Le monde partagé</b> .....	<b>50</b>
6.1 Perception et corporalité : <i>Leib</i> et <i>Körper</i> .....	51
6.2 Perception et communauté.....	55

## **Chapitre II : La langue des choses**

<b>1 Un cosmos linguistique</b> .....	<b>59</b>
1.1 Le verbe créateur.....	59
1.2 L'essence langagière du réel.....	62
1.3 La magie du langage.....	68
<b>2 Expression</b> .....	<b>74</b>
2.1 Les paroles et les choses.....	74
2.2 La prose du monde : ressemblance et <i>signature</i> .....	80
2.3 Son et silence : Benjamin lecteur de Böhme.....	89
2.4 La kabbale des lettres.....	97
<b>3 Nom</b> .....	<b>104</b>
3.1 La nomination.....	104
3.2 Nom et traduction.....	108
3.3 Langage et révélation.....	116
<b>4 Physiognomonie</b> .....	<b>122</b>

4.1 Benjamin physiognomoniste du langage.....	122
4.2 Questions de style : Humboldt et Hamann.....	125
4.3 La fonction symbolique de la parole : Benjamin et Klages.....	130
<b>5 Connaissance.....</b>	<b>135</b>
5.1 Le nom propre.....	135
5.1.1 Le nom humain.....	136
5.1.2 Le nom des rues.....	140
5.2 Jugement et bavardage.....	143
5.3 Le langage comme médium de la connaissance.....	148
5.4 Le silence de la nature.....	153

### Chapitre III : *Le monde à l'inverse*

<b>1 Klage et tristesse.....</b>	<b>155</b>
1.1 Sur la lamentation.....	155
1.2 Usage profane et usage magique de la parole.....	157
1.3 Tristesse et langage.....	160
<b>2. La puissance secrète des objets.....</b>	<b>166</b>
2.1 Les prémisses gnoséologique du <i>Trauerspiel-Buch</i> .....	166
2.2 L'esprit mis en échec.....	167
2.3 <i>L'accessoire</i> .....	172
2.4 Destin et culpabilité : l'influence de la théologie baroque.....	176
<b>3 Automates et marionnettes : l'histoire comme <i>Trauerspiel</i>.....</b>	<b>180</b>
3.1 Cadavres et spectres.....	180
3.2 « <i>La créature est un miroir</i> ».....	184
3.3 Sacre et profane : le reflet de la grâce.....	189
<b>4 La <i>facies hippocratica</i> de l'histoire-nature.....</b>	<b>193</b>
4.1 Tragédie et <i>Trauerspiel</i> .....	194
4.2 <i>Naturgeschichte</i> : l'histoire comme une tête de mort.....	203
4.3 <i>Trauerspiel</i> : uno spectacle pour gens tristes.....	209
4.4 La tristesse de la parole.....	216

### Chapitre IV : *Le silence des Sirènes*

<b>1 Ulysse et les Sirènes.....</b>	<b>217</b>
1.1 Les Sirènes de Kafka.....	217
1.2 Mythe et <i>vormythische Welt</i> .....	221
1.3 Le silence du mythe.....	226
<b>2 Allégorie.....</b>	<b>229</b>
2.1 L'allégorie : brève histoire d'un malentendu.....	229
2.2 Le caractère expressif de l'allégorie.....	232
2.3 La notion de <i>Darstellung</i> dans la « Préface épistémo-critique ».....	237
2.4 Le cabinet du magicien.....	247
2.5 L'objet comme emblème : allégorie et hiéroglyphe.....	250
2.6 La ruine.....	260
<b>3 Symbole et mythologie.....</b>	<b>270</b>
3.1 La <i>Symbolik</i> de Creuzer.....	270
3.2 La triade de la <i>Symbolik</i> : symbole, mythe et allégorie.....	274
3.3 Benjamin lecteur de Creuzer.....	285

<b>4 Mythe et archaïque.....</b>	<b>302</b>
4.1 « <i>Dire bien des choses qui nous tiennent à cœur</i> » : l'essai sur Bachofen.....	302
4.2 La prophétie scientifique de Bachofen.....	306
4.3 Le silence des tombeaux : une prophétie muette.....	309
4.4 Entre symboles et mythe : le mystère des origines.....	316
4.5 Le monde des Mères.....	318
4.6 Images mouvantes : l'archaïque est ses fantasmes.....	323
4.7 Matière et geste : le monde des aides.....	337

## **Chapitre V : Mythe collectif et mythe individuel**

<b>1 Le sex-appeal de l'anorganique.....</b>	<b>351</b>
1.1 « <i>La mode : Monseigneur la Mort ! Monseigneur la Mort !</i> ».....	353
1.2 <i>L'autre monde</i> de Grandville.....	358
1.3 Les fleurs flétries.....	361
1.4 Les lubies de la marchandise.....	365
<b>2 Fantasmagorie et conscience collective.....</b>	<b>371</b>
2.1 L'estomac du dormeur.....	371
2.2 Structure et superstructure : un lien expressif.....	375
2.3 L'objet rêvé.....	379
<b>3 Mythe collectif.....</b>	<b>384</b>
3.1 Petite histoire d'une rencontre.....	384
3.2 Le regard de la mante.....	388
3.3 Mimésis et phylogenèse.....	391
3.4 La trace effacée.....	396
<b>4 Mythe individuel.....</b>	<b>399</b>
4.1 Langage et onomatopée.....	399
4.2 Éveil .....	405

<b><i>Conclusion</i>.....</b>	<b>407</b>
-------------------------------	------------

<b><i>Bibliographie</i>.....</b>	<b>412</b>
----------------------------------	------------



## Introduction

« *Les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus* »

M. Proust

Lorsque l'on se plonge dans l'œuvre de Walter Benjamin, on ne peut qu'être étonnés par la quantité d'objets qui peuplent les pages de ses écrits. Des jouets pour enfants aux éléments architectoniques, des poupées aux petits objets de la vie quotidienne dans *l'Enfance berlinoise* – l'armoire, le pot de confiture, la chaussette-pochette – en passant par l'automate qui joue aux échecs dans la première des « *Thèses sur le concept d'histoire* », la pensée benjaminienne semble fascinée par le monde de la matière et y revient sans cesse. Cachés, oubliés, perdus, rêvés, les objets qui parsèment ses textes sont l'indice de cet intérêt pour le concret, pour le détail, qui constitue un des traits caractéristiques de la réflexion benjaminienne. À ses yeux, l'horizon de la matière, derrière son mutisme, son apparence figée, recèle une magie par laquelle lui-même se laissera emporter tout au long de sa vie. Collectionneur dès sa jeunesse, il aimera s'entourer de pièces rares, d'objets étranges – en particulier de jouets et de livres aux sujets curieux – auxquels il vouait une tendre affection. Dans *Histoire d'une amitié*, Scholem nous parle aussi de cette passion qui, chez Benjamin, était plus qu'un simple trait de caractère : « *La relation intime de Benjamin avec les objets qu'il possédait, qu'il s'agît de livres, d'œuvres d'art ou de produits de l'artisanat d'art, souvent d'origine paysanne, était évidente. À toutes les époques où je le fréquentais, et encore au cours de ma dernière visite à Paris, il aimait montrer de tels objets, les mettre dans les mains de son visiteur et faire toutes sortes de commentaires à leur propos, en se laissant aller à sa fantaisie un peu à la manière d'un pianiste* »<sup>1</sup>.

Cette « *relation intime* » avec les objets – attitude propre au collectionneur face à ses trésors – nous la retrouvons dans ses écrits, comme une volonté de se perdre dans l'univers de la

---

1 G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, Paris, Calmann-Lévy 1980, p. 50

matière, dans le concret, pour s'emparer ainsi des secrets que les choses abritent au cœur de leur structure. Si l'on en croit Adorno, c'est justement dans le monde pétrifié de la matière que se trouve la voie d'accès aux coulisses de la philosophie benjaminienne pour qui l'expression « *nature morte* » pourrait bien figurer en exergue<sup>2</sup>.

Mais comment les choses se transforment-elles en objets de réflexion au sein de l'œuvre benjaminienne ? Pourquoi sa pensée semble-t-elle leur accorder un rôle prééminent dans la compréhension du réel ?

Pour saisir l'acception que recouvre l'horizon de la matière chez Benjamin, il faut se le représenter à la manière d'un terrain ou d'un rocher : au premier regard, rien dans l'apparence des objets ne rappelle la dimension temporelle dans laquelle ils s'inscrivent, l'évolution de leur vie matérielle : les traces des modifications subies dans le temps sont absentes. Leur aspect est figé dans une immobilité silencieuse, comme s'ils se plaçaient en dehors de toute temporalité. Néanmoins, lorsqu'on essaie de sonder plus en profondeur leur structure, c'est bien sous un autre jour qu'ils se montrent à l'observateur : les stratifications qui se dérobent à la vue sous la fixité de la surface sont les dépôts du temps, les marques qui retracent l'histoire de leur existence matérielle, la déclinant justement au sein d'une évolution. Ainsi, pour le géologue, les couches qui se superposent pour finalement former la structure du terrain ou du rocher, tels que nous les voyons, portent-elles non seulement la trace des changements survenus dans leur composition au fil du temps elles sont aussi un indice précieux pour élucider les facteurs déclenchant ces mêmes changements.

Il en va de même pour l'univers des objets chez Benjamin ; la parole fossile est probablement le terme qui décrit le mieux l'objet, comme élément de sa réflexion. Au cœur des choses, enfouies sous les couches épaisses de la matière, les images du passé, les correspondances secrètes entre les objets, les habitudes et les significations qui ont rythmé leur vie, se dérobent à première vue. Pour ceux qui ne prennent pas le temps d'aller au-delà des apparences, les objets ne reflètent rien de plus que leur valeur fonctionnelle, que l'usage auquel ils se prêtent. Mais en les observant de plus près, c'est un tout autre univers que l'on découvre : les objets gardent la trace des mots qui les décrivent et des significations qui accompagnent leur vie matérielle. En ce sens, ils s'apparentent à un substrat dans lequel le temps laisse ses marques, la trace d'un vécu qui, bien que de façon souterraine, persiste au sein du présent. À l'instar d'un terrain, il faudra explorer les dessous de leur apparence figée et silencieuse, pour exhumer les signes de leur histoire matérielle. Mais tout comme les stratifications présentes

---

2 T.W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Allia, 1999, p. 12

dans ces objets d'observation qui nous renseignent autant sur les changements externes à ces mêmes objets que sur leur existence matérielle, l'horizon de la matière chez Benjamin se charge d'une signification qui dépasse largement la dimension de l'inanimé. Dans le visage figé de l'inorganique, le philosophe décèle l'accès possible à une forêt de significations, dans laquelle les traces de l'histoire se mêlent aux représentations symboliques et mythiques. Telles des reliquats, les choses témoignent à la fois d'une présence et d'une disparition : une présence, car, à l'instar des fossiles, elles exhibent des strates de significations qui, au cours de leur vie matérielle, se superposent, en fixant leur statut et leur apparence au sein du réel à travers des formations symboliques qui les désignent au sein d'une époque, c'est-à-dire des représentations qui leur correspondent. Mais, en même temps, les objets sont aussi l'indice d'une disparition, dernier souvenir du monde dans lequel ils ont vu le jour, expression d'un imaginaire désormais révolu, plongé dans l'oubli. C'est justement de cette double signification propre au monde des objets que les considérations benjaminienne autour des jouets russes, achetés lors de son voyage à Moscou en 1926, donnent un aperçu saisissant.

Le charme qu'exercèrent ces jouets sur le philosophe relève justement de leur puissance évocatrice : ils matérialisent un monde, notamment celui de l'artisanat paysan du XIX<sup>e</sup> siècle qui, à l'époque de Benjamin, commençait progressivement à disparaître. À travers ces objets, c'est tout un univers de symboles, un imaginaire qui se donnait à voir. Autrement dit, c'est toute la culture populaire des campagnes russes qui était figée, comme un instantané, dans ces objets. Il suffit de jeter un regard sur les écrits benjaminien à ce sujet, pour saisir la valeur que le philosophe accordait à ces jouets, dont l'acquisition suscita son plus grand enthousiasme : pour chaque objet, il rédige une notice où, à côté des informations relatives aux matériaux utilisés et à la provenance du jouet en question, il note soigneusement la signification qu'il revêtait dans la culture paysanne, ses liens avec les légendes ou les traditions populaires<sup>3</sup>.

Et c'est justement en relation avec les constellations de symboles et de croyances qui composent l'imaginaire d'une époque que l'univers de la matière révèle toute son importance. Les stratifications qu'il présente lorsqu'on l'examine de plus près ne sont pas seulement les dépôts du temps, la trace du passé « tel qu'il fut », mais encore le reflet d'un système d'images et de symboles propres à un contexte social déterminé. Dans les objets, c'est la mémoire matérielle qui parle à l'observateur, c'est un langage du passé qui l'invite, tel un archéologue, à creuser au-delà de leur apparence figée. Car le passé n'est pas seulement l'enchaînement

---

3 Cf. Walter Benjamin Archiv (ed.), *Walter Benjamin. Archives*, Paris, Klincksieck 2011, p. 100-101

régulier des événements marquant les phases du devenir historique. Chez Benjamin, le passé est aussi ce qui n'est pas advenu, les promesses qui n'ont pas été tenues, les instants dans lesquels la vie aurait pu prendre un tout autre chemin, les rêves et les espoirs ensevelis sous la poussière de l'habitude. Or, ce sont justement ces images qui reposent dans le monde de la matière, en attendant d'être déterrées. Une autre remarque d'Adorno met particulièrement bien en lumière la valeur que Benjamin accorde à cette fouille du point de vue du présent : « *Ce qui l'intéresse, – écrira Adorno dans son *Portrait de Walter Benjamin – ce n'est pas seulement de réveiller la vie fossilisée [...], mais encore de considérer des choses vivantes comme si elles appartenaient à un passé lointain, à l'histoire primitive, pour qu'elles dévoilent ainsi brusquement leur signification* »<sup>4</sup>.*

Fouiller au cœur de la matière ne signifie pas seulement montrer l'objet comme un reliquat relevant d'un âge révolu, – « *l'histoire primitive* » –, c'est également en reconnaître la valeur au sein du présent, c'est-à-dire comprendre comment celui-ci s'inscrit dans des nouvelles constellations symboliques. Car, il véhicule justement des significations, des images et des symboles qui s'incrument silencieusement au sein du présent, comme la trace de l'ancien qui ne côtoie pas seulement le nouveau, mais s'y mêle. C'est pourquoi, en dernière instance, le véritable intérêt de cette fouille réside moins dans la possibilité d'y embrasser le passé, tel une vie fossilisée, qui se réveille lorsqu'on en retrace les contours, que dans l'acuité d'un regard capable de reconnaître dans le nouveau les formes de fossiles vivants. En ce sens, l'étude de l'inanimé ouvre la voie à une compréhension plus profonde du présent.

Matière malléable l'objet, dans les formations symboliques qui le recouvrent, reflète selon Benjamin, les rêves, les craintes, les espoirs de l'époque dans laquelle il a vu le jour ; il est le réceptacle de ses images et symboles, en un mot : de ses mythes. En plongeant dans le monde pétrifié de l'inanimé, c'est bien au cœur de la sphère du mythe que l'on pénètre.

Chez Benjamin, la physionomie du monde des choses devient un instrument pour sonder l'âme d'une société, d'une époque, car c'est en tant que mémoire matérielle que les images et les symboles mythiques survivent au cours du temps. L'horizon de la matière en est à la fois le réceptacle et le médium qui véhicule les symboles du passé au sein du présent. Ceci n'est néanmoins possible que s'il existe un lien concret entre ces deux sphères, inanimé et mythe, un élément commun qui puisse transformer l'objet en réceptacle. Chez Benjamin, c'est le langage qui a scellé ce rapport. En effet, si la matière peut à la fois accueillir les significations que l'imaginaire lui accorde et se présenter comme le reflet des images, des pulsions, des

---

4 T.W.Adorno, *Sur Walter Benjamin*, op. cit., p. 12

rêves qui traversent la conscience collective, c'est bien parce qu'ils demeurent en elles sous forme de langage.

Or, en dépit d'une réception qui ne manque jamais de souligner le rôle fondamental accordé au monde de la matière dans les dernières œuvres benjaminienne et particulièrement dans le livre des *Passages*, il est rare que cette observation, toutefois fort juste, aille au-delà du simple constat. Si, comme beaucoup de commentaires, on attribue cette attention pour le détail, pour le concret, seulement à la méthode matérialiste de l'historien Benjamin, l'on encoure, à notre avis, le risque de compromettre la véritable signification que revêt ce thème au sein de la pensée benjaminienne. Car, s'il ne fait aucun doute que le choix benjaminien de se tourner vers des formes architecturales – les passages, les panoramas, les premiers magasins de luxe – ou encore vers le plan urbanistique de la ville, correspond à une volonté de faire ressortir, à partir de ces configurations concrètes, la morphologie d'un siècle entier, ses rêves et ses craintes, le philosophe ne recourt cependant pas uniquement à la théorie matérialiste du rapport entre superstructure et infrastructure. Comme en témoignent bien les critiques d'Adorno, Benjamin faisait preuve d'un matérialisme très peu orthodoxe, qui reste incompréhensible, tant que l'on ne tient pas compte de sa réflexion sur le mythe et surtout de sa théorie du langage, élément clé pour comprendre la pensée benjaminienne. D'autre part, ce sont justement les écrits sur le langage de la fin des années 1910 – « Sur le langage en général et sur le langage humain », les deux textes préparatoires au livre sur le drame baroque ainsi que les nombreux fragments sur la perception – dans lesquels transparaît, pour la première fois, cette attention pour la matière. Et ce n'est en rien une coïncidence que dans ces écrits l'horizon de la matière soit considéré en première instance en rapport avec la sphère du mythe. L'inanimé apparaît à Benjamin comme le lieu privilégié pour observer les complexes dynamiques qui régissent la formation des mythes dans le cadre de l'imaginaire social.

Or, adoptant le point de vue de la matière, cette recherche se propose en premier lieu de reconstruire au fil des textes la réflexion benjaminienne sur le mythe, thème qui, malgré sa centralité au sein de la pensée de cet auteur, a été souvent délaissé par les études critiques à cause de son caractère fragmentaire. La relation que les écrits sur le langage du jeune Benjamin établissent entre les paroles et les choses nous servira en ce sens de fil conducteur. D'autre part, la prééminence que la pensée benjaminienne semble accorder à l'inanimé pour la saisie des images et des symboles mythiques fait ressortir aussi le rôle ambigu que cette présence joue au sein du réel. Monde silencieux et figé, l'horizon des objets cache en lui les fantasmes qui hantent la conscience, mais aussi la richesse d'un savoir qui renvoie à d'autres

formes d'interaction avec le réel. C'est avec cette ambivalence que le sujet doit se confronter lorsqu'il plonge dans ce labyrinthe des signes et d'images qui modèlent la physionomie du réel, tentant de ne pas plonger proie des lubies et des caprices de ces symboles qui a lui-même créé, mais qu'il ne sait plus reconnaître.

## Sur la perception

*« Ceux qui veillent ont un monde commun, mais  
ceux qui dorment se détournent chacun dans  
son monde particulier. »*

Héraclite

### 1

#### *« Cachettes » : la magie de la matière*

Dans un fragment d'*Enfance berlinoise*, « Cachettes », Benjamin plonge le lecteur dans le monde à la fois mystérieux et magique qui apparaît au regard de l'enfant lorsqu'il joue à cache-cache. Explorant l'appartement à la recherche des cachettes, des coins familiers où il sait pouvoir se dérober à la vue des autres, l'enfant pénètre dans le monde de la matière. Il devient lui-même matière.

*« Mon cœur battait, je cessais de respirer. Ici, j'étais enfermé dans le monde de la matière. Celui-ci se montrait à moi de manière prodigieusement nette, il s'approchait silencieusement de moi. Ainsi celui-là seul qu'on peut comprendre ce que sont la corde et le bois. L'enfant caché derrière la portière devient lui-même quelque chose de blanc et qui flotte, un fantôme. La table de la salle à manger sous laquelle il s'est accroupi fait de lui l'idole de bois du temple et ses pieds sculptés sont quatre colonnes. Et derrière une porte il est lui-même porte; il la porte comme un masque pesant et, devenu magicien, il jettera un sort à tous ceux qui entreront sans se douter de rien .<sup>5</sup>»*

L'enfant qui se déplace dans l'appartement, tel que le présente Benjamin, n'est pas dans une attitude de découverte : il maîtrise déjà les secrets de cet espace, il en connaît déjà les

---

<sup>5</sup> W. Benjamin, « Cachettes », *Enfance berlinoise*, dans *Sens unique, précédé d'Enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par J. Lacoste, Paris 10/18, 1978, p. 36

cachettes, car elles sont *ses* cachettes à lui, il y retourne, nous dit Benjamin, avec la certitude que tout sera à sa place, que rien n'aura changé entretemps : « *je connaissais déjà dans l'appartement toutes les cachettes et j'y retournais comme dans une demeure où l'on est sûr de tout retrouver à son ancienne place* »<sup>6</sup>.

Il ne s'agit pas donc d'un monde nouveau et inconnu, mais bien de l'univers familier dans lequel l'enfant a sa demeure, dont il connaît déjà les recoins les plus secrets.

D'où vient alors la magie qui semble s'emparer de l'enfant, lorsqu'il se plonge à nouveau dans cet univers parsemé de cachettes ? Jouant à cache-cache, l'enfant fait une expérience tout à fait particulière : il ne se déplace pas seulement dans l'espace, il s'y intègre, il se transforme en objet parmi les autres objets. Ainsi, il devient une partie de la table, lorsqu'il se cache en dessous d'elle, ou une porte quand il se place derrière la porte. L'enfant va à la rencontre des objets, il se mêle avec le monde de la matière, et les objets de leur côté lui répondent, le laissant pénétrer dans leur univers.

Le secret de la matière, qui se dérobe à la vue ordinaire, éclot aux yeux de l'enfant qui glisse dans l'espace peuplé d'objets : « *Celui-ci se montrait à moi de manière prodigieusement nette, il s'approchait silencieusement de moi.* »<sup>7</sup> ». Entre les objets et l'enfant se forme par les jeux une communauté qui a quelque chose de magique et en même de temps de mystérieux : la matière entoure l'enfant, elle se dévoile sous son regard, lui permettant de saisir ses secrets. Se changeant en objet parmi les autres objets, l'enfant effleure le noyau le plus profond de la matière, il en perce l'essence, car il est capable de se perdre en elle. S'oubliant dans la matière, se transformant lui-même en matière, il connaît ce qui se dérobe au regard du sujet connaissant qui observe les objets d'un point de vue externe.

L'image du monde des objets qui ressort de ce fragment d'*Enfance berlinoise* est significative : c'est un corpus homogène, un véritable univers de la matière qui fait face à l'enfant dans son jeu. Le regard y pénètre, se dissout dans les objets, partageant ainsi les secrets de la matière. De telle manière que, entre l'enfant et le monde des choses s'établit une sorte de communauté, à partir de laquelle l'expérience de l'objet devient possible. À ce rapport, Benjamin donne en effet une valeur cognitive : l'enfant qui est « enfermé » dans la matière comprend ce qu'est la matière, il la connaît. C'est donc un concept de connaissance qui émerge entre les lignes de ce petit texte, bien qu'il s'agisse d'une forme tout à fait particulière.

---

6 *Ibidem*, p. 36

7 *Ibid.*, p. 36

D'après ce passage, l'on comprend bien que le type d'expérience vécue par l'enfant à travers le jeu ne peut pas être encadré dans le modèle de connaissance rationnelle. Ce savoir qui se construit sur la base d'une communauté avec les objets suit en effet des schémas qui n'appartiennent pas à la représentation traditionnelle du processus cognitif. Perception et imagination jouent ici un rôle de premier plan : l'expérience que l'enfant fait des objets est immédiate et essentiellement perceptive. Dans cette immédiateté réside, d'après Benjamin, sa magie.

Dépasant toutes les limites qui semblent définir le rapport cognitif du sujet au monde, cette forme d'expérience peut de ce point de vue être considérée comme magique : la connaissance de l'objet se fonde sur un savoir intuitif de la matière, qui se montre au regard de l'enfant « *de manière prodigieusement nette* ». De sorte que, abandonnant la sphère de la pure rationalité, ce modèle d'expérience se rapproche de la dimension du mythique. C'est là que repose, en effet, un savoir de l'objet qui se dérobe à la simple observation. L'enfant comprend l'objet, car il devient ce même objet, il en fait l'expérience d'une façon différente, plus profonde, qui va au-delà d'une connaissance rationnelle. Ainsi, son regard perce la couche subtile que dans le monde des objets sépare l'apparence superficielle d'une signification plus profonde, expression de leur appartenance à un univers mythique, un univers dont les choses portent sur elles-mêmes les traces.

En ce sens, l'expérience décrite par Benjamin dans ce passage n'est point celle qui se déroule au quotidien entre un sujet et un objet quelconque. Au contraire, elle est presque l'antithèse de celle-ci : dans le jeu de l'enfant, il n'est pas question d'un sujet qui se confronte avec le monde des objets, mais plutôt d'une interaction entre les deux, acteurs à égale mesure du processus en question. L'écart qui définit l'expérience, tel qu'elle est conçue dans la philosophie des modernes, le dualisme sujet/objet, où seulement le premier aurait un rôle actif dans le processus cognitif, n'appartient pas à la façon dont l'enfant se rapporte à ce qui l'entoure.

Or, c'est précisément à ce type de modèle cognitif que Benjamin songe quand, dans ses écrits de jeunesse, il parle d'une *höherer Erfahrung*, une expérience capable d'aller au-delà des limites du monde sensible et de la rationalité jusqu'à englober les sphères du mystique et de l'histoire. La critique benjaminienne faite au modèle de connaissance de Kant et, plus généralement, à une conception d'expérience fondée sur le dualisme sujet/objet trouve en effet dans ce fragment d'*Enfance berlinoise* un écho évident. Dans l'image du jeu qui est au centre de ce petit texte, le concept d'expérience qui est mobilisé est le même que Benjamin essayera de définir à plusieurs reprises – cette recherche l'accompagnera tout le long de sa vie – sans

toutefois jamais parvenir à le formuler d'une façon systématique. Malgré le caractère inachevé de cette réflexion, qui n'atteint pas la forme d'une véritable théorie, différents textes benjaminien nous offrent pourtant des exemples concrets qui permettent de comprendre ce que vise l'auteur d'*Enfance berlinoise* quand il écrit dans « Cachettes » que seul le pendu comprend vraiment ce que sont la corde et le bois.

De ce point de vue, pour éclaircir de quelle manière la signification mythique des objets peut se dévoiler au regard du sujet, comment donc les symboles et les images du mythe interviennent dans la connaissance, il faudra se tourner vers les textes benjaminien qui traitent précisément de cette forme d'expérience. En effet, déceler le lien que les objets entretiennent avec le mythe implique nécessairement une interrogation du modèle d'expérience qui émerge dans les écrits benjaminien, car c'est là que se fonde, d'après Benjamin, ce rapport. A la signification mythique que la pensée benjaminienne discerne dans le monde de la matière correspond en effet, sur le plan épistémologique, un modèle de connaissance capable de saisir ce savoir immédiat des choses auquel a accès le regard de l'enfant dans « Cachettes ». La perception en est là clé.

C'est au niveau perceptif que le jeune Benjamin conçoit la possibilité d'un savoir qui, au-delà des limites imposées par la connaissance sensible, atteint les sphères de la religion et de l'histoire, dans lesquelles s'inscrit le mythe. Il s'agit évidemment d'une utilisation *sui generis* de la notion de perception de la part du philosophe berlinois : il reconnaît dans le processus perceptif non pas une étape au sein de la connaissance, mais plutôt le niveau sur lequel se construit un savoir immédiat des objets, qui atteint cette couche profonde de signification, insaisissable par l'expérience purement rationnelle. Or, analysant certains textes qui datent des années 1915-1920, il est possible de reconstruire le parcours théorique qui mène Benjamin à identifier dans la faculté perceptive l'élément clé à la fois d'un modèle d'expérience différent de celui propre à la philosophie des modernes et d'un savoir qui se veut autre par rapport à la connaissance rationnelle.

Il s'agira donc de montrer comment l'auteur d'*Enfance berlinoise* parvient, à travers une confrontation serrée avec la pensée kantienne et néo-kantienne, à une redéfinition du modèle d'expérience à partir de la faculté perceptive. Une opération théorique qui découle de l'exigence, revendiquée à maintes reprises par Benjamin, de pouvoir inclure au sein de la connaissance tout ce corpus d'images et symboles mythiques, dont le savoir appartient à la sphère du spirituel.

## *Les notes sur la perception*

### **2.1 Une théorie inachevée**

Lorsqu'on s'approche de l'analyse benjaminienne de la perception, l'on se trouve confronté avec un matériel très fragmentaire et qui embrasse une thématique assez vaste. Dans le cadre de sa tentative de révision du modèle kantien de connaissance, Benjamin, lors de ses études à l'université de Munich et de Berne dans les années 1915-1920, rédige en effet plusieurs notes dédiées à la perception. Il s'agit d'un corpus de textes, souvent des fragments et de courtes notes, qui entament une analyse de la faculté perceptive, à partir de son rôle au sein du processus cognitif autant que de sa valeur dans le cadre des productions symboliques de la conscience. L'intérêt que revêtent ces textes dans le cadre de cette recherche réside précisément dans le lien qu'ils envisagent entre perception et production symbolique, un lien qui, d'après la lecture benjaminienne, ouvre la voie d'une conception d'expérience différente par rapport à celle kantienne. Ainsi, à travers l'analyse de ces notes, je me propose de montrer de quelle manière la relation entre mythe et objet, tel que Benjamin l'envisage, s'inscrit légitimement dans le discours plus ample d'une mise en question des dynamiques qui président à la formation d'un imaginaire collectif et de l'influence que ce même imaginaire a sur la conscience individuelle et collective.

En dépit de leur brièveté et de leur caractère souvent inachevé, les notes des années 1915- 1920 posent en effet un problème qui sera central dans les œuvres benjaminienes des années 1930, notamment la présence dans la matière, dans l'horizon des objets, d'une signification qui appartient à l'ordre du symbolique. Enseveli sous la poussière de l'habitude, du regard rationnel incapable d'aller au-delà du sens que la vie quotidienne attribue aux choses, cet aspect secret de la matière, chargé de significations mythiques, peut être saisi seulement lorsqu'on abandonne les schémas de la connaissance qui se veut rationnelle et scientifique. Ce sera donc dans ce cadre que nous essayerons d'examiner les considérations benjaminienes autour de la perception, tout en tenant compte de l'importance qu'auront ces mêmes questions au sein de la théorie de la connaissance mobilisée dans les œuvres des années 1930.

Les analyses développées dans les fragments sur la perception sont assez hétérogènes, car elles présentent des approches très différents et parfois même contradictoires. En ce sens, elles laissent plus d'une question ouverte. Tandis qu'un groupe de fragments s'efforce, à partir d'une confrontation serrée avec le modèle kantien de connaissance, de définir la perception en tant que schéma qui dépasse la division entre sujet et objet, les notes restantes, au contraire, soulignent l'importance que revêtent la communauté et le contexte social sur le processus perceptif, adoptant un point de vue sur la question qui n'est pas très loin d'une approche anthropologique. Les idées qui reviendront constamment dans la réflexion benjaminienne sur la connaissance sont toutefois déjà là ; certaines positions exprimées dans les fragments des années 1915-1920 seront la base sur laquelle se fondera dix ans plus tard l'attitude matérialiste de l'historien Benjamin.

À cet égard, il ne sera pas inutile de rappeler l'avis de Scholem sur ces textes, dont la rédaction coïncide d'ailleurs avec une période d'intense fréquentation entre le jeune Benjamin et le futur expert de la Kabbale. Dans *Histoire d'une amitié*, commentant les recherches entamées par son ami pendant leur séjour commun en Suisse, Scholem souligne l'importance que revêt au sein de la pensée benjaminienne le lien entre monde mythique et sphère cognitive et perceptive – relation qu'il commence à envisager précisément à cette époque. C'est à ce moment, selon Scholem, que prennent forme certaines constellations fondamentales de la pensée benjaminienne : « *Dès cette époque il était préoccupé par le problème de la perception qu'il concevait comme une lecture dans les configurations de la surface plane, sous la forme de laquelle l'homme des origines voyait le monde environnant, en particulier le ciel. Dans ses réflexions se trouvaient déjà en germe les idées qu'il allait exposer bien des années plus tard dans son écrit "Théorie du semblable"* <sup>8</sup> »

Benjamin d'ailleurs, était le premier à souligner le lien existant entre sa conception du langage, ses considérations sur la perception et les réflexions sur l'importance du mimétisme chez les êtres humains, dont s'occuperont les essais sur le pouvoir mimétique.

## 2.2 Perception et imaginaire social

À travers une opération interprétative qui côtoie sous plusieurs aspects l'analyse anthropologique, les fragments des années 1915-1920, dédiés à l'analyse de la perception,

---

8 G. Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, Calman-Levy, Paris 1981 p. 78

établissent un lien profond entre l'adaptation des facultés perceptives humaines aux transformations du réel, d'un côté, et les changements au niveau de l'imaginaire social et individuel, de l'autre. De telle sorte que, les images et les symboles mythiques, propres à une époque et à un contexte social, seraient le résultat de la façon qu'ont les individus, à cette même époque et dans ce même contexte social, de percevoir le monde.

En ce sens, examinant la notion de perception, Benjamin n'interroge pas seulement le processus cognitif chez les êtres humains, mais il se pose aussi la question du rôle joué par la communauté au sein de l'acte perceptif. Ce qui prend forme dans ces notes est l'idée que la perception ne soit pas concevable comme l'acte d'un sujet isolé : percevoir implique toujours le fait d'être inscrit dans un contexte social, qui en même temps intègre et influence la perception de l'individu, engendrant ce complexe de symboles et d'images qui passe chez Benjamin sous le nom d'*imaginaire*.

La valeur épistémologique de la perception irait donc au-delà de la sphère individuelle pour s'inscrire dans l'horizon plus ample de la conscience collective, organisant la façon de se rapporter au monde propre au contexte social pris en examen. La question de la perception est liée en ce sens à la vision du monde exprimée par une collectivité, qui se formerait donc à travers une élaboration au niveau symbolique des données perceptives. En ce sens, il est indispensable, d'après Benjamin, de comprendre la dialectique qui s'instaure entre perception individuelle et imaginaire collectif, pour saisir les processus qui mènent à la formation d'une vision commune, d'une *Weltanschauung*. De ce point de vue, analyser le fonctionnement de la perception, son évolution au cours de l'histoire signifie interroger les formes qui permettent une élaboration au niveau symbolique des données perceptives, mais aussi le pouvoir qu'ont ces mêmes symboles d'orienter le processus perceptif individuel. Du moment que l'imaginaire collectif est défini comme l'expression d'une façon de se rapporter au monde propre à un contexte social déterminé, il faut alors se poser la question de l'influence que ce corpus de symboles a sur la perception du sujet.

Dans ce processus interagissent trois éléments : le monde, l'individu et l'ensemble de symboles et images mythiques, expression de la conscience collective. Les modifications qui affectent un de ces trois éléments se répercutent immédiatement sur les deux autres. Avec une intuition étonnante, Benjamin jette ici les bases théoriques de celle qui sera quinze ans plus tard sa méthode d'historien matérialiste hétérodoxe, méthode qui sera tant critiquée par Adorno<sup>9</sup>. Car, postuler l'existence d'un lien entre l'histoire de la perception et celle des mythes,

<sup>9</sup> La définition benjaminienne du rapport entre superstructure et infrastructure en termes de reflet trouve ici sa fondation théorique. En effet, c'est en supposant que la façon de l'individu de s'adapter aux changements du

comme le font ces fragments, signifie affirmer la nécessité pour l'historien de se tourner du côté des objets, du monde des choses, pour comprendre la signification profonde des représentations élaborées par le sujet et les descriptions du monde qui en émergent.

Avant d'examiner en détail la théorie qui émerge des notes sur la perception, une petite remarque concernant le choix de se tourner vers ses textes ainsi que la méthode d'analyse adoptée me semble indispensable.

En premier lieu, il faut préciser que dans le panorama des études benjaminienne il n'existe guère de débat autour de ces notes<sup>10</sup>. Parlant de perception, la littérature critique se tourne le plus souvent vers les travaux des années 1930, en particulier la *Petite histoire de la photographie* et *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, y voyant formulé clairement la position benjaminienne à l'égard du processus perceptif et de ses effets sur l'individu. Les fragments des années 1915-1920 sont souvent relégués à la marge et ils ne sont presque pas mentionnés quand il s'agit de reconstruire la réflexion de Benjamin autour de la faculté perceptive, son fonctionnement et son évolution. Et pourtant, si les textes des années 1930 aboutissent à une théorie de la perception, c'est bien dans les fragments rédigés quinze ans avant qu'on peut entrevoir les lignes principales de cette même théorie. De ce point de vue, il me semble qu'une analyse de la notion de perception ne puisse faire abstraction des fragments des années 1915-1920, sans risquer de ne pas saisir vraiment la portée au sein de la pensée benjaminienne de la théorie de la connaissance qu'on trouve ici à l'état d'ébauche.

Toutefois, ces notes doivent être considérées et analysées pour ce qu'elles sont, des réflexions inachevées et fragmentaires, souvent obscures, qui doivent être contextualisées dans l'horizon théorique où elles prennent forme, notamment dans le cadre de la tentative benjaminienne d'une redéfinition du concept d'expérience. En ce sens, il serait également une erreur d'attribuer à ces notes le statut d'une véritable théorie. Au sein de la pensée benjaminienne,

---

réel qui l'entoure ait comme conséquence directe une transformation des codes et des images à travers lequel le sujet se représente le monde, que Benjamin peut lire la superstructure comme une expression des formes sociales et économiques. Ce qui lui vaudra les âpres critiques d'Adorno, Benjamin étant coupable à son avis de laisser trop facilement d'un côté les complexes dynamiques socio-économiques en faveur d'un lien immédiat entre le système économique et les structures sociales et culturelles. Nous reviendrons par la suite sur cette discussion.

10 Les seuls textes qui se réfèrent spécifiquement aux fragments sur la perception, et plus en particulier au 17 « Sur la perception en soi », sont les études de D. Giuriato et T. Lang : tandis que Giuriato analyse, à partir de la définition benjaminienne de la perception en termes de lecture, la valeur de l'écriture au sein de cette même pensée, Lang, au contraire, lit ce fragment dans le cadre de la théorie de la mimesis. T.Lang, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis*, Göttingen 1998 et D. Giuriato, « Wahrnehmen und Lesen. Ungelesenes in Walter Benjamins Notiz "Über die Wahrnehmung in sich" », in D. Giuriato et S. Kammer (ed.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main/Basel, Stroemfeld 2006, p. 183-199. Dans l'article « Ahnlichen » des *Benjamins Begriffe*, Opitz aussi cite le fragment 17 y voyant la première formulation d'une théorie de la ressemblance chez Benjamin. Cf. M. Opitz- E. Wizysla (ed.), *Benjamins Begriffe*, v. I, Suhrkamp, Francofort/M, 2000 p .5- 10

elles jouent un rôle fondamental en raison de la conception du rapport entre sujet et monde, dont elles jettent les bases. De ce point de vue, la référence au cadre théorique, aux lectures et à la recherche qui occupaient Benjamin à l'époque de la rédaction de ces fragments, me semble indispensable à un double niveau : d'un côté, elle nous permet d'éclaircir certains points qui, s'en tenant seulement aux textes en question, restent obscurs, car ils font partie d'un discours plus ample qui reste souvent sous-entendu dans l'argumentation développée. D'autre part, elle fait ressortir leur portée philosophique, les inscrivant légitimement au sein de la réflexion benjaminienne sur les formes de connaissances et des mécanismes qui règlent la production de symboles et mythes au niveau de l'imaginaire collectif.

Sans vouloir donc inférer une théorie là où évidemment il n'en y a pas, cette recherche partage le point de vue de Scholem à l'égard des notes sur la perception, leur reconnaissant néanmoins une valeur qui dépasse largement le cadre des textes sur le pouvoir mimétique, pour s'élargir à la méthode d'analyse du réel adoptée par Benjamin dans les *Passages* et dans les œuvres des années 1930.

### 3

#### « *Percevoir c'est lire* »

Les fragments 16 et 17, *Percevoir c'est lire* et *Sur la perception en soi* renferment en quelques lignes ce qui sera le noyau central de la conception benjaminienne de la perception.

Le caractère hermétique et la nature d'esquisse, que présentent ces deux courts textes, n'empêchent pas le lecteur d'y déceler les deux idées clés qui structureront la réflexion de Benjamin sur la faculté perceptive. D'un côté, la conviction que dans le rapport entre sujet et monde, il faut songer plus à une interaction qu'à une relation univoque, où l'individu se tournerait vers une réalité inerte et ouverte à son regard. De l'autre, la mise en question du rôle joué par la communauté, par le contexte social, au sein de la perception : le processus perceptif n'est jamais l'action d'un sujet isolé.

#### **3.1 La genèse des fragments : le séjour à Berne et l'amitié avec Noeggerath**

Tout d'abord quelques mots sur la rédaction de ces deux fragments. Retrouvés parmi les cahiers de notes benjaminien, il n'y a pas de certitude sur les dates de leur rédaction<sup>11</sup>. Il est

---

<sup>11</sup> C'est utile, en ce sens, la précision de l'édition allemande à propos du critère adopté pour dater ces textes.

vraisemblable de penser qu'ils sont liés aux deux recherches menées au cours des années 1916- 1918 par Benjamin, à savoir l'analyse de la relation entre langage et connaissance, développée par l'essai de 1916 « Sur le langage en général et sur le langage humain », ainsi qu'à la critique au concept kantien d'expérience, entreprise dans « Sur le programme de la philosophie qui vient », texte rédigé à la fin de 1917.

Comme on l'a déjà souligné, le système complexe de rapports qui lient perception, connaissance et expérience est au centre des études benjaminien à cette période. Les séminaires qu'il suivait à Munich en 1916 et à l'université de Berne à partir de 1917 ont sûrement alimenté et encouragé son intérêt à l'égard des questions liées à l'épistémologie et à la philosophie cognitive. Initié à la phénoménologie avec les cours de Moritz Geiger ainsi qu'au néo-kantisme et aux recherches de l'école de Marbourg<sup>12</sup>, Benjamin verra, dans l'articulation et la fondation d'un nouveau concept d'expérience, la tâche à accomplir pour chaque philosophie qui veut être considérée comme telle. L'amitié avec Noeggerath, le « génie universel », comme Benjamin l'appelait dans sa correspondance, jouera en ce sens un rôle important. Rencontré lors d'un séminaire de l'américaniste Lehmann à l'université de Munich, le jeune élève de Hensel partageait avec le philosophe berlinois la position critique à l'égard de la théorie kantienne de la connaissance ainsi qu'un intérêt pour le mythe et son rapport avec l'histoire<sup>13</sup>. Dans sa thèse de doctorat, Noeggerath essayait, à partir du concept

---

Comme c'est souvent le cas chez Benjamin, les matériaux utilisés (papier et encre) représentent le seul élément qui peut aider les chercheurs à établir une date, bien qu'approximative, de rédaction. Fidèle aux règles d'écriture qu'il s'était fixées, les qualités indispensables d'après lui pour être un bon écrivain, Benjamin aimait utiliser toujours les mêmes types de papiers pour y noter ses pensées. Or, pendant les années 1916- 1918, le matériel utilisé pour d'autres textes benjaminien correspond à celui des fragments sur la perception. La calligraphie, avec des lettres plus lisibles et plus espacées par rapport à ce que sera son écriture dans les années successives, permet également de les considérer comme étant rédigées autour de 1918 au plus tard. L'écriture benjaminienne, vrai cauchemar pour ses exégètes, changera, en effet, au cours des années, devenant de plus en plus minuscule et presque illisible dans les notes des années 1930. La passion benjaminienne pour la micro-écriture autant que son attention dans le choix des matériaux pour la rédaction de ses textes font l'objet d'intéressantes remarques dans deux sections de l'ouvrage sur les archives de Benjamin, Archives Walter Benjamin (ed.), *Walter Benjamin. Archives. Images, textes et signes*, trad. par P. Ivernel, Paris, Klincksieck, 2011, p. 54-57 et 148-151

12 À Munich, Benjamin participe au séminaire sur la troisième partie de la *Critique du jugement* de Kant, dirigé par Geiger, dont l'œuvre „*Beiträge zur Phänomenologie des ästhetische Genusses*“ venait de paraître. Avec l'étude de la "théologie kantienne", Benjamin se convainc encore plus de la nécessité d'une remise en question de la notion kantienne d'expérience et donc de son modèle de connaissance.

13 Pour le rapport entre Benjamin et Noeggerath, cf. G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, Suhrkamp, Francofort-sur-le-Main, 1983. Scholem dédie un chapitre du texte à l'amitié entre Benjamin et Noeggerath, dès leur rencontre à Munich, jusqu'au séjour de l'auteur des *Passages* à Ibiza, chez le « génie universel » dans les années 1930, esquissant un portrait très minutieux du « génie ». Le chapitre n'est pas traduit dans la version française, *Walter Benjamin et son ange*, Paris, Payot-Rivages 1995. A. Deuber-Mankowsky, dans son étude sur Benjamin et Cohen, souligne également l'influence eue par Noeggerath sur la réflexion benjaminienne à l'époque de ses années universitaires et la position critique, commune aux deux auteurs à l'égard de la *Théorie de l'expérience kantienne* du philosophe de Marbourg, cf. A. Deuber-Mankowsky, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Vorwerk8, Berlin 2000. T. Tagliacozzo, dans son étude sur le concept de tâche infinie chez Benjamin,

kantien de synthèse formulé dans la *Critique de la raison pure* et dans la *Critique du jugement*, de parvenir à une redéfinition du système des catégories kantienne. Critique vis-à-vis de l'école de Marbourg, incapable à son avis de mener jusqu'au bout les conséquences de la théorie kantienne de l'expérience, il se proposait avec son travail d'achever l'œuvre laissée inaccomplie par Cohen, à savoir le dépassement d'une notion de connaissance qui repose sur les principes des sciences mathématiques. Comme Benjamin, le « génie universel » considérait indispensable pour une philosophie qui veut se qualifier comme telle la possibilité d'inclure dans la sphère de la connaissance toutes ces disciplines qui ne peuvent pas être expliquées par la science.

C'est dans cette optique qu'il faudra interpréter la tentative benjaminienne de définir la notion de perception à travers la métaphore de la lecture, entreprise dans les fragments 16 et 17, « Percevoir c'est lire » et « Sur la perception en soi ». Ils apparaissent sous la forme de notes complémentaires : la deuxième développe l'idée qui donne le titre au fragment 16, c'est-à-dire la représentation de l'acte perceptif en termes de lecture : « *Percevoir c'est lire* ». Dans les intentions de l'auteur, les deux phrases qui suivent cet énoncé devraient contribuer à l'élucider. Et pourtant, cela n'advient pas vraiment, car, parmi les deux fragments, le 17 est sans doute le plus obscur : la réflexion qui y est esquissée laisse entrevoir les germes de la théorie benjaminienne sur la perception, sans toutefois la formuler clairement.

Sans vouloir considérer ce fragment comme l'énonciation d'une véritable théorie de la perception chez Benjamin, ce qui serait tout à fait injustifié vu son obscurité et sa brièveté, il faudra tout de même lui reconnaître sa valeur dans l'ensemble des textes benjaminien dédiés à cette question<sup>14</sup>. L'idée que la perception soit comparable à une lecture, noyau central de

---

souligne aussi à plusieurs reprises, l'importance de Noeggerath dans l'évolution de la critique benjaminienne à Kant, cf. T. Tagliacozzo, *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*, Quodlibet, Macerata, 2003, p. 251-300

14 Parmi toutes les notes sur la perception, rédigées entre 1917 et 1920, le fragment 17 est le seul pour lequel on peut parler d'un débat au sein de la critique benjaminienne. La question soulevée par les interprètes à l'égard de ce texte concerne principalement le statut que l'on peut accorder à la réflexion qu'y est développée : faut-il considérer ce fragment comme l'énonciation d'une théorie sur la perception chez Benjamin ? Par son travail sur le concept de mimesis, T. Lang répond affirmativement à cette question. D'après sa lecture, le fragment 17, nonobstant sa brièveté et sa forme inachevée, représente au sein de la pensée benjaminienne une étape fondamentale pour la genèse du concept de perception, tel qu'il est présenté dans les textes sur la faculté mimétique des années 1930. Dans son article sur ce texte benjaminien, D. Giuriato se montre, au contraire, très critique face à cette lecture, niant au fragment la valeur de théorie. D'après lui, l'excessive herméticité du texte, ainsi que la présence d'une partie graphique presque indéchiffrable, le rapproche plus de l'esquisse, dont la vraie signification échappe au lecteur, que du texte énonciatif. Or, en accord avec Giuriato, il me semble qu'on ne puisse pas considérer « Sur la perception en soi » comme l'expression d'une théorie de la perception chez Benjamin. Toutefois, lisant le texte dans le cadre des notes rédigées à la même époque sur la perception, l'on y trouve tout de même esquissée une idée qui restera centrale au sein de la réflexion benjaminienne sur la connaissance, notamment la description du processus perceptif en termes de lecture. Conception qui est certainement à la base de la théorie de la ressemblance des années '30, comme le montre justement Lang, mais que revêt une valeur qui va au-delà de l'analyse sur le pouvoir mimétique. C'est là que,

cette courte note, joue en effet en rôle déterminant au sein de la plus ample réflexion de l'auteur des *Passages* autour de la notion d'expérience et donc dans son analyse de la faculté perceptive.

### 3.2 Déchiffrer le réel : le monde comme un texte

Analysons le fragment plus en détail : « *Percevoir, c'est lire / Seul ce qui apparaît à la surface est lisible / <...> / La surface qui est la configuration est – connexion absolue* »<sup>15</sup>.

Deux points sont mis en évidence par ces quelques lignes : en premier lieu, l'assimilation entre perception et lecture, énoncée au début du fragment. Le processus perceptif doit être considéré comme une sorte de déchiffrement d'une écriture, par un sujet qui se tourne vers le monde à la manière d'un lecteur qui s'approche d'un texte. Le fragment explicite aussi à quelle condition cette relation devient possible : la perception et donc la lisibilité du réel dépendent de cette interaction que le sujet établit avec l'objet le regardant comme s'il s'agissait d'un signe, d'un élément qui se donne à voir pour être lu. C'est là le deuxième élément qu'il faudra retenir. Une perception peut avoir lieu seulement si l'objet se montre, se dévoile au regard de son observateur. C'est en ce sens qu'il faudra interpréter le recours de Benjamin à l'image de la lecture, comme métaphore de l'interaction entre individu et monde : la simple présence de

---

à mon avis, réside l'intérêt du texte. Pour ce débat, cf. T.Lang, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen?*, *op. cit.*, p. 212-222 et D. Giuriato, « Wahrnehmen und Lesen », *op. cit.*, p. 183-199

15 « *Wahrnehmung ist Lesen/Lesbar ist nur in der Fläche {E}rscheinendes/Fläche die Configuration ist – absoluter Zusammenhang* », W. Benjamin, « Wahrnehmung in sich », dans *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1980 v. VI, p. 32 tr. fr. C. Jouanlanne et J.F. Poirier, dans *Fragments*, *op. cit.*, p. 33. Dans sa version manuscrite, le texte en question comporte aussi une série de signes, lettres et formes géométriques, qui s'interposent entre les deux premières phrases et la dernière, graphiquement isolée du reste. Malgré l'importance qu'un déchiffrement de cette partie pourrait avoir pour une vision et compréhension d'ensemble de la note en question, les signes restent pour la plupart assez obscurs sur le plan de l'écriture autant que du point de vue de leur possible interprétation. Ils font penser plus aux croquis d'une pensée confuse, qui n'est pas encore saisie pleinement, plutôt qu'à des vrais compléments pour le texte rédigé à côté. D. Giuriato essaye, en ce sens, d'éclaircir la signification de la partie 'graphique' du fragment 17. D'après cette lecture, les lettres et les signes géométriques constitueraient un élément indispensable pour bien comprendre la signification du texte, cf. D. Giuriato, « Wahrnehmen und Lesen », *op. cit.*, p. 183- 199: « *die Notiz "Über die Wahrnehmung in sich" nicht nur aus linear angeordneten Buchstaben besteht, sondern auch schwer entzifferbare Bildelemente enthält. Unternimmt man nun einen ersten Blick auf die Handschrift, so findet man auf ihr Schemata und bildliche Zeichen, denen allen gemeinsam ist, dass sie Relationen aus drei Elementen darstellen[...]. Bildliche und alphabetische Zeichen weisen somit Korrespondenzen auf, deren Ausblendung gegen das von der Aufzeichnung selbst in der ersten Zeile ausgesprochene Postulat verstößt* ». [ Le fragment "Sur la perception en soi" ne se compose pas seulement d'une série de lettres ordonnées linéairement, mais elle contient aussi des éléments figuratifs difficile à déchiffrer. Il suffit d'un premier regard au manuscrit, pour détecter ses schèmes et signes graphiques, dont les traits communs est de présenter des rapports à partir de trois éléments [...]. Ainsi, signes graphiques et signes alphabétiques présentent des correspondances, dont l'effacement du dessin contrevient au postulat énoncé par le remarque de la première ligne]

l'objet est déjà, du point de vue perceptif, la présentation d'un élément signifiant que le sujet doit lire, déchiffrer.

Or, ces deux points témoignent de ce qu'on pourrait appeler le double mouvement qui caractérise l'acte perceptif chez Benjamin : s'il y a un sujet qui se tourne vers le monde, il y de l'autre côté un monde qui s'ouvre à son regard, qui demande à être déchiffré. L'un ne se donne pas sans l'autre, postulant ainsi à la base du processus perceptif une dynamique d'interaction entre sujet et objet, plutôt qu'un rapport à sens unique de l'individu vers le monde. Ainsi, la question à laquelle la réflexion benjaminienne essaye de donner une réponse concerne précisément la nature et les modalités de cette interaction. Pour atteindre une définition de la faculté perceptive en soi, il faut, d'après Benjamin, interroger et le monde et le sujet, explorant les mécanismes qui se déclenchent chez l'un et chez l'autre dès lors qu'ils se confrontent.

La particularité de la conception benjaminienne réside en effet en cette attention portée à l'objet, conçu comme un élément qui prend part activement au processus perceptif. Le fragment 17 radicalise cette idée quand il affirme que « *Seul ce qui apparaît à la surface est lisible* »<sup>16</sup>. Sans l'entrée de l'objet dans la sphère de la visibilité, il n'y aurait guère de perception pour le sujet. De ce point de vue, la véritable nouveauté par rapport aux modèles épistémologiques traditionnels, auxquels Benjamin se confronte, ne réside pas dans sa définition de la perception en termes de lecture, mais plutôt dans l'idée qu'il existe à la base de ce processus une interaction entre les éléments qui en sont les protagonistes dont le processus de lecture pourrait être considéré comme le paradigme.

D'ailleurs, l'image du monde comme un texte dont le sujet serait le lecteur, appartient déjà à la tradition mystique et à la philosophie alchimique, deux courants de pensée auxquelles Benjamin s'approche de plus en plus au cours des années 1915-1920<sup>17</sup>.

Toutefois, avant d'être une allusion explicite à une certaine tradition de pensée, le recours à l'image de la lecture se fonde aussi sur des raisons strictement linguistiques. Étymologiquement, le verbe allemand '*lesen*' ne signifie pas seulement 'lire', mais aussi '*auflesen*' (ramasser), '*sammeln*' (recueillir), '*auswählen*' (sélectionner). Significations qu'on

16 W. Benjamin, *Fragments*, *op. cit.* p. 32

17 L'influence de la tradition mystique, juive et chrétienne, sur la formulation d'un nouveau concept d'expérience chez Benjamin, sera examinée en détail dans le prochain chapitre. Ici, il suffira de dire que le jeune philosophe berlinois commença à s'intéresser à la pensée mystique et en particulier à la Kabbale dans ses années d'études à l'université de Munich. Le début de son amitié avec Scholem date aussi de la même époque et ce n'est en rien un hasard ; le futur expert de la Kabbale aura en effet un rôle fondamental pour l'initiation de Benjamin à cette tradition de pensée. Au contraire, pour ce qui concerne son intérêt à l'égard de la philosophie alchimique, sera sa passion et sa curiosité vers les sciences mantiques, vers toutes les courants de pensée qui frôlent l'exotérique, à le guider. Passionné dès sa jeunesse par les sciences 'non-conventionnelles', Benjamin entre en contact avec la pensée alchimique à travers la lecture de Novalis, mais surtout grâce à l'étude de la mystique chrétienne et notamment de Böhme.

retrouve aussi parmi les nombreuses acceptions du verbe latin ‘percipere’, qui étymologiquement veut dire aussi ‘saisir’, ‘collecter’, ‘choisir’.

Ainsi, la comparaison avec le processus perceptif, dont la tâche principale serait de recueillir et sélectionner les données sensorielles, pour les réélaborer par la suite, n'est en rien une coïncidence. C'est précisément autour de cette idée de collection, d'une sélection de données, que se construit la conception benjaminienne de perception. Lire ce qui apparaît en surface signifie opérer un choix et établir des liens entre ces mêmes données. De ce point de vue, le processus perceptif, tel que Benjamin le conçoit, semble postuler avant tout un acte de reconnaissance de la part du sujet, qui rendrait donc possible la lecture et la sélection de ces mêmes signes sous lesquels les choses se donnent à son regard. Le préalable sur lequel repose une pareille conception est néanmoins l'existence d'un élément commun au sujet et à l'objet, qui permettrait la reconnaissance et donc le décryptage de ces données.

Dans son hermétisme, le fragment ne semble pas donner des indications sur ce qui pourrait être l'élément partagé au sein de cette relation, le schéma commun. Un détour hors de la pensée benjaminienne peut être à cet égard instructif.

### 3.3 La lecture comme reconnaissance

Les dynamiques qui sous-tendent la relation sujet/objet dans le processus perceptif, tel qu'il est présenté par le fragment 17, s'approchent, sous plusieurs points, de celles que Wittgenstein décèle au centre de l'expérience de lecture<sup>18</sup>. Or, il s'agit là d'une affinité que, utilisant une définition particulièrement aimée par Benjamin, on pourrait appeler « élective » entre ces deux auteurs qui accordent au langage un rôle prééminent au sein de la réalité. Chez l'un autant que chez l'autre, le processus de lecture acquiert une valeur paradigmatique dans le cadre de l'interaction entre sujet et monde, en raison du rôle central qu'ils accordent au langage au sein du réel. Ainsi une confrontation entre ces deux auteurs devrait-elle nous permettre d'aller plus loin. La référence à Wittgenstein peut être utile, en effet, pour

---

18 Les affinités entre la conception benjaminienne du langage et celle du premier Wittgenstein, en particulier dans le *Tractatus*, ont été plusieurs fois thématiques par les interprètes. L'identité structurelle entre langage et réalité est centrale en effet pour ces deux auteurs qui inscrivent le rapport du sujet au monde dans l'ordre langagier. Ce qui est connaissable appartient à la sphère du langage, qui serait donc le vrai médium de l'expérience. A ce sujet, je renvoie à l'étude de P. Gabrielli, *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, Peter Lang, Bern 2004. Cf. aussi, L. Wiesenthal, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Athenäum, Francofort/M, 1973 et S. Cavel, « Benjamin and Wittgenstein. Signals and affinities », in *Critical Inquiry*, v. 25, 1999 n°2, p. 235-246

comprendre où faudra-t-il chercher le fondement théorique de la lisibilité du visible, car c'est là une question à laquelle le passage benjaminien ne semble donner point de réponse.

Dans les *Recherches philosophiques*, Wittgenstein s'interroge sur le fonctionnement de l'acte de lecture, focalisant son analyse sur le rapport que le sujet entretient avec les signes qui lui font face sur la page blanche. Son point de départ est la constatation d'une sorte d'autonomie que comportent les lettres au sein de ce processus :

« *Qu'est ce donc qui est caractéristique de l'expérience de la lecture ? Je répondrais volontiers: "Les mots que je prononce se présentent d'une façon particulière". En effet, il ne se présentent pas comme ils le feraient si je les inventais par exemple – ils se présentent d'eux-mêmes* »<sup>19</sup>.

Loin de faire l'objet d'une simple réception, les lettres semblent, au contraire, en mesure d'influencer le sujet lors de sa lecture. Comment faudra-t-il alors interpréter la relation qu'entretiennent sujet et objet dans le cadre de l'expérience de lecture ? D'après Wittgenstein, ce processus se décline en termes de reconnaissance : lisant, le sujet se laisse guider par les lettres qui lui font face, selon des chemins qui se répètent toujours, dont il reconnaît en lui le fonctionnement. L'idée que le sujet se laisse guider par les lettres est centrale. La comparaison entre les différents processus qui correspondent à la lecture d'une série de lettres douées de sens et à celle d'un signe arbitraire en est, selon Wittgenstein, la confirmation :

« *Je dirais volontiers : Pendant que je lis, je sens une certaine influence des lettres sur moi – mais je ne sens aucune influence sur ce que je dis de cette suite de fioritures abstraites – [...] Nous n'aurions jamais eu l'idée que nous sentons, pendant que nous lisons, l'influence que les lettres ont sur nous si nous n'avions pas comparé le cas de lettres avec celui des marques arbitraires. Et alors nous remarquons effectivement une différence que nous interprétons comme une différence entre une influence et une absence d'influence* »<sup>20</sup>.

Si l'expérience de lecture peut être représentée en termes de reconnaissance, comme la capacité des lettres à orienter la lecture du sujet, à laquelle correspondrait nécessairement chez ce même sujet un pouvoir réceptif, il reste toutefois encore à établir la base sur laquelle la reconnaissance devient possible. Wittgenstein reconnaît dans le son le schéma qui déclenche le processus de reconnaissance lors de la lecture : « *Nous imaginons percevoir par un sentiment une sorte de mécanisme reliant l'image d'un mot au son que nous prononçons. Car lorsque je parle de l'expérience d'une influence, d'un lien de causalité, où d'un guidage, cela*

---

19 L. Wittgenstein, *Recherches philosophiques*, Gallimard, Paris 2004, p. 108

20 *Ibidem*, p. 110-111

*est censé vouloir dire que je sentirais en quelque sorte le mouvement d'un levier qui relie la vue des lettres à la parole<sup>21</sup>».*

Or, si l'on revient maintenant au fragment 17, nous verrons que le processus perceptif implique aussi un acte de reconnaissance de la part du sujet vis-à-vis des signes qui apparaissent à la surface. Mais, alors que chez Wittgenstein le préalable pour que cette reconnaissance puisse effectivement avoir lieu repose sur un sens interne – le son – chez Benjamin, au contraire, c'est un schéma externe – la surface – qui fonde théoriquement cette même possibilité. En dernière instance, c'est donc l'espace, auquel la notion de surface renvoie, qui se présente comme ce schéma externe, commun au sujet et à l'objet, qui configure le processus perceptif comme un acte de reconnaissance, une lecture justement.

Benjamin nous donne une indication en ce sens avec la phrase qui clôt le texte : « *La surface qui est la configuration est – connexion absolue* ». Ce qui est au centre de l'acte de lecture est donc la configuration du visible qui se présente comme surface.

Toutefois, qu'est-ce qu'il faut entendre par là ? La surface en tant que configuration représenterait-elle la forme pure de l'espace, en sens kantien, ou bien serait-elle cet élément commun au sujet et à l'objet qui rend lisible le visible ? Ni l'un ni l'autre ou, il faudrait peut être dire, et l'un et l'autre. Car, si d'un côté la surface en tant que configuration est présentée dans l'argumentation comme un élément qui affecte et l'objet et le sujet, d'autre part elle n'appartient ni à l'un ni à l'autre, elle est une forme qui dépasse ce dualisme pour s'inscrire dans une sphère plus haute, commune aux deux pôles du rapport perceptif. En ce sens, il a le caractère purement formel d'un schéma.

Cependant, la position benjaminienne à ce sujet n'est pas formulée d'une manière claire et systématique. Il faut la reconstruire à partir des notes rédigées à la même époque autour des notions de connaissance et d'expérience, tout en prenant en considération la critique benjaminienne des théories kantienne et néo-kantienne à ce sujet. En effet, l'on voit bien que la note 17, définissant la surface en termes de configuration et de connexion absolue, évoque d'une manière assez explicite la terminologie kantienne de la *Critique de la raison pure*. De sorte que, Benjamin inscrit son analyse de la perception dans la lignée de la recherche kantienne d'un élément commun qui, au sein de l'expérience, permet au sujet de lire la configuration qui constitue la surface. Il ne faut pas entendre ce terme dans un sens empirique : il n'est pas question ici de la façon dont un objet s'inscrit dans l'espace ou bien des rapports spatiaux existants dans le réel. Ainsi, ce n'est pas la phénoménalité de l'objet perçu

---

21 *Ibid.* p. 111-112

qui est en question dans la note 17, mais les conditions de possibilité du processus perceptif en soi, au-delà de tout conditionnement empirique.

C'est à une expérience pure que Benjamin songe. En ce sens, ce n'est pas la matérialité d'un objet quelconque qui est visée, mais la présence de la chose en tant que telle, sa possibilité de se configurer d'une manière absolue sur la surface. Suivant la pensée kantienne, il attribue à l'espace la valeur d'une forme pure qui, au-delà des déterminations empiriques, s'affirme comme la condition même de la visibilité et donc de la perceptibilité des objets. Et pourtant, se démarquant à la fois de Kant et de l'interprétation de Cohen de *l'Esthétique transcendantale* de la raison pure, il considère cette forme comme propre et à l'objet et au sujet, du moment qu'il affirme que ce qui apparaît à la surface se présente en tant que configuration.

Pour comprendre la position benjaminienne et l'écart qu'elle marque par rapport à la théorie kantienne et néo-kantienne, il faudra se tourner vers les textes auxquels ce fragment implicitement se confronte, notamment la *Critique de la raison pure* et la *Théorie kantienne de l'expérience*.

#### 4

### ***Surface et configuration : la confrontation avec Kant et Cohen***

#### **4.1 L'espace comme schémata chez Kant**

Dans *l'Esthétique transcendantale*, Kant, s'interrogeant sur la valeur qu'il faut attribuer à l'espace au sein de la connaissance, distingue un concept relatif d'espace, conçu à partir des sensations et donc conditionné par la matière, d'une notion pure, absolue et indépendante de tout rapport avec la sphère empirique. Au-delà des rapports spatiaux qui existent entre les choses dans la réalité, il y a aussi une idée d'espace qui n'est pas tirée des expériences externes et qui dans la connaissance sensible joue en rôle de premier plan. « *L'espace n'est pas un concept discursif, ou, comme on dit, un concept général, mais il est une intuition pure* »<sup>22</sup>. Ainsi, il n'est pas une détermination qui dépend des phénomènes, mais au contraire il est leur condition de possibilité. L'espace en tant que schémata n'est pas un concept général, c'est-à-

---

22 I. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, Puf, p. 56

dire, il n'est pas le résultat d'une addition des notions d'espace contenue dans des représentations différentes, mais bien il contient en lui une infinité de représentations qui coexistent en même temps. En ce sens, il n'est pas une forme qui appartient à l'objet, mais un principe a priori de la sensibilité, au travers duquel l'objet peut être intuitionné par le sujet lors de la connaissance sensible. Condition subjective de la sensibilité, chez Kant l'espace est avec le temps un de deux « schémata » sous lequel l'objet est donné à l'esprit. Car, ce n'est qu'en tant qu'objets externes de l'intuition interne que les phénomènes sont pris en examen dans le cadre de la théorie kantienne de la connaissance.

Or, comme le remarque justement Cohen dans son commentaire à la *Critique de la raison pure*, la condition préalable à la définition d'espace en termes de « schémata » est l'existence d'un sujet, car selon Kant « nous ne connaissons à priori des choses que ce que nous y mettons nous-mêmes<sup>23</sup> ». Hors de l'intuition, donc, l'objet reste indéterminé. En ce sens, l'attribut de l'espace doit être, selon Kant, accordé aux choses seulement du moment qu'elles sont intuitionnées par un sujet ; il est donc une qualité de l'objet extérieur en tant que représentation pure de la sensibilité. Cela implique que le niveau le plus haut d'objectivité qu'on puisse trouver dans l'expérience devra être cherché dans les sujets, dans l'apriorité de l'intuition que construit son objet. Ainsi, l'objet externe est assimilé à l'intuition interne, par laquelle il est déterminé :

« Or, comme la réceptivité en vertu de laquelle le sujet peut être affecté par des objets, précède, d'une manière nécessaire, toutes les intuitions de ces objets (Objecte), on comprendre facilement comment la forme de tous les phénomènes peut être donnée dans l'esprit (Gemüthe), antérieurement à toutes les perceptions réelles, – par conséquent a priori, – et comment avant toute expérience, elle peut, comme une intuition pure, dans laquelle tous les objets doivent être déterminés, contenir les principes de leurs relations »<sup>24</sup>.

La forme, qui est donc détermination, est indépendante de la matière, car en tant qu'intuition pure elle est ce qui permet aux phénomènes d'être déterminés et donc ce qui, en dernière analyse, constitue la condition préliminaire des objets de l'expérience. « Si nous sortons de la condition subjective sans laquelle nous ne saurions recevoir d'intuitions extérieures, c'est-à-dire être affectés par les objets, la représentation de l'espace ne signifie plus rien »<sup>25</sup>.

Ainsi, ce n'est pas l'objet qui se présente sous la forme d'une configuration, mais le sujet qui est affecté par une représentation de l'objet déterminé au travers de l'espace, en tant que forme a priori de la sensibilité. La référence au sujet témoigne toutefois d'un résidu empirique que,

---

23 *Ibidem*, p. 19

24 *Ibid.*, p. 58

25 *Idem*

tout en adoptant un point de vue transcendantal, le système de Kant ne parvient pas à éliminer. Une interprétation psychologique des catégories kantienne – que certains passages de la *Critique de la raison pure* semblent toutefois suggérer – compromettrait selon Cohen la véritable signification de l'entreprise kantienne, la transformant en philosophie de la conscience. Pour éviter toute chute dans le psychologisme, la *Théorie kantienne de l'expérience* de Cohen, œuvre de référence de l'école de Marbourg, invite donc à repartir du criticisme kantien pour en mener jusqu'au bout les prémisses.

La révision cohénienne affirme l'idée que le système kantien, à travers sa méthode rigoureuse, contient déjà les clés pour dépasser les limites de ce même modèle d'expérience qu'il théorise. Une conviction que partage Benjamin, convenant avec Cohen des conséquences fécondes qui découleraient de la théorie kantienne de la connaissance, une fois dépouillée de tout élément psychologique<sup>26</sup>. Ainsi, la distinction entre sensation et entendement, qui infirme d'après eux la théorie kantienne, doit-elle être le point de départ pour la fondation de l'expérience dans une sphère supérieure, au-delà de l'objet et du sujet, qui puisse donc garantir le caractère purement formel de la connaissance. Pour Cohen ainsi bien que pour Benjamin, il est indispensable donc de dégager l'instance transcendantale de tout lien avec un sujet empirique, pour atteindre cette sphère de la connaissance pure que le criticisme envisage sans pourtant réussir à la fonder théoriquement. Tout en adressant la même critique à Kant, les positions de ces deux auteurs divergent toutefois radicalement sur la nature de cette nouvelle forme d'expérience qui ressortirait de la révision du modèle proposé dans la *Critique de la raison pure*. Tandis que Cohen verra dans le caractère purement formel des connaissances mathématiques l'intuition théorique qui n'a pas été menée jusqu'au bout par Kant et de laquelle il faut donc repartir pour une redéfinition de la notion d'expérience, Benjamin, au contraire, tâchera de réviser cette notion à partir du langage.

---

26 Dans son étude, Deuber-Mankowsky souligne aussi l'affinité entre les critiques de Benjamin et Cohen: Cf. A. Deuber-Mankowsky *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen, op. cit.*, p.77 « Benjamin ist die Kritik Cohens an Kant und dessen Erfahrungstheorie also nicht nur bekannt, er schliesst sich ihr auch an. Die für Kants Erkenntnistheorie konstitutive Unterscheidung von Anschauung und Verstand deutet Benjamin selbst in Anlehnung an Cohen als „primitive Elemente einer unfruchtbaren Metaphysik“. Zwar lehnt er dessen Uminterpretation von Kant – nämlich die Darstellung der Erfahrung als System der Wissenschaften – als „noch mangelhaft“ ab, folgt Cohen jedoch in der Auffassung, dass sich die Aufgabe der Philosophie in der Nachfolge Kants aus der Frage ergibt: Wie kann die Forderung nach Autonomie des Denkens in Einklang gebracht werden mit dem Projekt der Philosophie als Kritik? ». [Ainsi, Benjamin n'avait pas seulement une connaissance de la critique de Cohen à Kant et de sa théorie de l'expérience, mais il s'y rallie aussi. Suivant la lecture de Cohen, la distinction entre intuition et raison, fondamentale pour la théorie kantienne de la connaissance, est interprétée par Benjamin comme "les principes rudimentaires d'une métaphysique stérile". Bien qu'il rejette sa réinterprétation de Kant – à savoir la représentation de l'expérience comme système des sciences – considérée "encore insuffisante", il suit néanmoins Cohen dans l'idée que, après Kant, la tâche de la philosophie découle de la question : Comment est-il possible d'accorder l'exigence d'une autonomie de la pensée au projet de la philosophie comme critique ?]

Analysons donc, ces deux positions vis-à-vis de la question de l'espace.

#### 4.2 La critique de Cohen à Kant

Commentant la définition de cette notion formulée dans *l'Esthétique transcendantale*, le philosophe de Marbourg remarque que cette forme n'appartient pas aux objets, mais seulement au sujet. « *L'espace n'est pas une détermination inhérente aux substances ou un rapport entre les choses qui leur appartiendrait également en elles-mêmes, si elles étaient intuitionnées* »<sup>27</sup>. Or, cela implique la présence au sein de l'argumentation kantienne d'un résidu empirique, qui risque de faire chuter la théorie dans le psychologisme. L'erreur de Kant est, d'après sa lecture, de n'avoir pas distingué d'une manière suffisamment explicite la représentation psychologique et la connaissance méthodologique, laissant donc une marge d'interprétation dangereuse à l'affirmation que l'espace, en tant que forme pure, *est dans l'esprit*<sup>28</sup>. L'exposition métaphysique de l'espace de *l'Esthétique*, utilisant des termes connotés en sens empirique, comme celui de sensibilité, pourrait en effet autoriser à penser l'esprit en termes d'organe, à envisager la possibilité pour un sujet psychologique d'être affecté par les choses externes. Ce qui apparenterait donc la théorie kantienne de la connaissance d'une philosophie de la conscience, teintée de psychologisme, l'éloignant donc des prémisses mêmes sur lesquelles repose le criticisme.

En revanche, selon Cohen, l'espace doit être conçu comme la condition de possibilité de la détermination des objets scientifiques, condition qui se lie à la validité apriorique des mathématiques. Dire que les formes de l'intuition pure sont dans l'esprit signifie en réalité affirmer que les objets sont tels seulement, car ils répondent aux principes de la science mathématique : ils n'existent qu'à l'intérieur de la connaissance scientifique. Au contraire des lois de nature, les principes dans l'expérience ne sont pas infinis ; il suffit de constater banalement que les concepts fondamentaux autour desquels s'articulent méthodes et analyses théoriques sont les mêmes d'époque en époque pour s'en apercevoir. Tandis que la loi détermine l'objet en tant que cas particulier, le principe en revanche rend sa *déterminabilité*

---

27 H. Cohen, *Théorie kantienne de l'expérience*, Ed. du Cerf, Paris 2001, p. 218

28 Sur la révision proposée par Cohen du modèle d'expérience kantien, cf. A. Philonenko, *L'école de Marbourg. Cohen, Natorp, Cassirer*, Vrin, Paris 1989. À propos du concept d'expérience de Cohen, Philonenko observe, cf. *Ibidem*, p. 22 : « *Erfahrung est pour Cohen le terme fondamental de la philosophie moderne, précisément là où elle s'éloigne de l'arbitraire spéculatif et parvient à une forme d'expression scientifique. Erfahrung couvre le champ de la sensation et de la réflexion, elle est à la fois la « source » et le « contenu » de la connaissance, le terme polyvalent qui désigne « l'objet » en même temps que la « méthode »*

même possible<sup>29</sup>. Du moment que tous les principes convergent dans le principe suprême de l'unité de la conscience, sur lequel se fonde l'unité de l'expérience, il faudra, selon Cohen, reconnaître que l'unité des objets de l'expérience repose elle aussi sur ce même principe. Étant donné que les objets sont déterminables à partir des principes, l'unité de l'objet est possible seulement dans l'unité de la conscience.

Cohen lit ce rapport sous le signe des mathématiques : la définition d'espace en termes de forme *à priori* garantit la possibilité que les objets de la physique puissent être donnés. L'erreur de Kant est en ce sens, d'après la lecture de Cohen, de n'avoir pas compris que le caractère purement formel de l'espace n'est pas déductible à partir de son rôle dans la connaissance du sujet, mais doit être recherché plutôt dans la valeur que cette notion revêt pour la géométrie et plus en général pour la physique. De ce point de vue, il faut fonder le statut de l'espace en tant que forme *à priori*, sur la base des mathématiques, et non pas se référant au sujet.

L'opération théorique de Cohen vise en ce sens à assimiler la connaissance telle qu'elle est présentée dans la théorie kantienne à la science de la nature, de manière à définir, à travers la référence à l'apriorité des mathématiques, l'expérience en tant que système scientifique.

Or, la représentation de l'expérience en tant que modèle fondé sur l'apriorité de la science, est précisément l'erreur qui, d'après Benjamin, infirme la théorie kantienne, la limitant à une connaissance qui ne peut qu'être stérile. S'opposant à l'argumentation de Cohen, la révision benjaminienne du modèle kantien vise au contraire cette sphère du spirituel que ni le philosophe du Marbourg ni Kant ne sont capables d'inclure dans les notions d'expérience qu'ils proposent. C'est en ce sens qu'il faut lire la définition de la surface en termes de configuration, que Benjamin déclinera sous le signe du langage comme présentation d'une signifiabilité.

### **4.3 La surface comme configuration absolue**

Lorsqu'il parle de surface, Benjamin envisage en réalité l'entrée des objets dans la sphère de la signification : se montrant comme configuration, ils deviennent perceptibles, car ils rentrent dans un schéma de signifiabilité. La visibilité se décline ainsi comme la manifestation d'une significabilité au sein d'un schéma qui serait commun au sujet et à l'objet. De ce point de vue, le processus perceptif accueille la signifiabilité de l'objet : le sujet perçoit l'objet qui se

---

29 Cf. H. Cohen, *Théorie kantienne de l'expérience*, *op. cit.*, p. 615-619

dévoile à son regard en tant qu'objet signifiant. Le fragment 18, *Notes sur la question de la perception*, éclaire encore mieux cette idée, montrant comment la perception se distingue du signe sur la base du rapport différent qu'elle entretient avec la surface. Tandis que le signe est « une configuration sur la surface absolue », la perception au contraire est définie par le fragment comme « la surface absolue configurée ». Cela implique que le premier pourra être affecté d'un nombre en principe infini de significations, dépendantes des coordonnées spatio-temporelles qui définissent son apparition sur la surface – son « occurrence » – là où, au contraire, la deuxième se caractérise pour le nombre infini d'interprétations possibles qu'on peut lui attribuer et non pas sur la base d'une signification. Pourquoi cette différence ? D'après Benjamin, pour la perception l'on ne peut pas parler d'une « occurrence », comme dans le cas du signe, car elle est configuration absolue. Autrement dit, elle est une structure pure, un schéma qui établit seulement la significabilité de ce qui l'affecte et non pas sa signification. Ainsi, elle est ce qui permet au signe de se voir affecté une signification, car elle lui reconnaît une significabilité, mais elle ne peut pas en même temps déterminer le signe en fonction de son « occurrence ». « *La perception, à la différence de l'écrit, ne peut pas se convertir en un signifiant, c'est-à-dire que sa clé n'est pas utilisable. Le problème de la perception rejoint ainsi le problème de la clé "pure"* <sup>30</sup> ». L'attribution d'une signification est une opération interprétative et ne concerne pas la perception en soi. En ce sens, Benjamin distingue la perception de l'interprétation, considérant la deuxième comme le moment où la perception devient perception concrète, perception de quelque chose en particulier.

Alors que la perception se constitue d'une manière absolue comme manifestation d'une significabilité, l'interprétation vise en revanche la sphère de la signification, se constituant comme le modèle qui permet à un signe de signifier quelque chose. « *Dans sa relation à la signification, l'interprétation est déterminée comme schéma de celle-ci, comme canon de la possibilité qui fait qu'un signifiant puisse signifier quelque chose. Ce schéma (le canon de la signification) est la signification d'une significabilité.* <sup>31</sup> » La perception précède donc l'interprétation, elle est sa condition de possibilité, car elle est la forme de la significabilité dont le geste interprétatif détermine la signification. Ainsi, y a-t-il un écart entre la notion de la perception comprise comme structure formelle de l'expérience et celle qui désigne la perception en tant que processus qui appartient au domaine sensible. Cet écart se concrétise à travers l'interprétation, à savoir l'attribution d'une signification à la configuration qui se rend visible. C'est là une opération qui présuppose, d'un côté, la reconnaissance de l'appartenance

---

30 W. Benjamin, *Fragments, op. cit.*, p. 34

31 *Ibidem*, p. 35

du signe à la sphère des signifiants, de l'autre, le choix parmi la gamme infinie de significations possibles. Or, le critère qui oriente l'interprétation dans son choix est la relation du signe avec le contexte et plus en général, le cadre espace-temporel dans lequel le signe se manifeste. En ce sens, pour que la perception devienne perception concrète d'une chose déterminée, la référence au contexte est une étape incontournable.

Pour expliquer ce rapport, l'on pourrait utiliser l'exemple du signe et de l'arrière-plan<sup>32</sup>. Là où la perception serait la pure conscience du rapport entre arrière-plan et signe, l'interprétation au contraire permettrait de distinguer dans cette configuration une figure, lui attribuant une signification<sup>33</sup>.

A la lumière des considérations benjaminienes autour du rapport entre idée et concept, l'on peut comprendre les implications au niveau épistémologique d'une représentation de la perception en termes de schéma de signifiabilité. Dans son commentaire à l'article de P. Linke *Droit de la phénoménologie*, Benjamin critique l'argumentation du phénoménologue qui présente les objets eidétiques comme immédiatement donnés.

L'erreur de Linke est de considérer l'essence et le concept comme deux sphères identiques, à partir du fait qu'elles se correspondent. Leur correspondance, sur laquelle il n'y a aucun doute, n'est pas toutefois suffisante pour établir entre ces deux sphères une relation d'identité. Le concept ne peut pas faire abstraction du factuel singulier de l'objet, c'est-à-dire le fait qu'il soit existant en un lieu de l'espace et dans une unité de temps. Le factuel-singulier fait partie de son contenu, il lui est essentiel, tandis que pour l'essence cela n'a pas de valeur. En d'autres termes, là où le concept doit tenir compte de l'existence concrète de l'objet, la représentation eidétique en revanche vise la sphère de l'essence qui est intemporelle et donc indépendante du factuel-singulier.

Benjamin illustre son argumentation à partir de l'exemple du buvard, considéré en ce qui concerne son essence et son concept :

---

32 La question est abordée également par une courte sur la peinture rédigée en septembre-octobre 1917, dans laquelle Benjamin distingue le signe de la tâche sur la base de la relation qu'ils entretiennent avec l'arrière-plan, cf. W. Benjamin, « Sur la peinture, ou : Signe et tâche », in *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 174-175 : « La première différence fondamentale vient de ce que le signe est apposé de l'extérieur, tandis que la tâche ressort de l'intérieur. Cela indique que la sphère de la tâche est celle d'un médium. Tandis que le signe absolu n'apparaît pas au premier chef sur ce qui vit, mais se trouve également inscrit sur des objets inanimés comme des bâtiments, des arbres, la tâche apparaît principalement sur les êtres vivants ».

33 De ce point de vue, on pourrait voir dans la théorie benjaminienne une affinité avec les théories psychologiques de l'école de la Gestalt, en particulier pour ce qui concerne le rapport entre figure et arrière-plan. À ce sujet, je renvoie au texte de T. Lang, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen?*, *op. cit.*, p. 210-215

« En soi, un concept comme le concept d'essence (conformément à son essence) est naturellement intemporel, mais il appartient au concept de ce buvard que ce buvard existe en ce point du temps effectif, en ce point de l'espace effectif, en d'autres termes le factuel-singulier est essentiel pour le concept, mais précisément inessentiel pour l'essence. Il appartient à l'essence de ce buvard que, quand il est donné dans l'effectivité, il soit factuel-singulier; éidétiquement ce n'est précisément pas un factuel, mais au contraire un existant sur le mode éidétique au sein d'un temps éidétique en un lieu éidétique, peu importe s'il y a factuellement du temps, factuellement un lieu, factuellement un exister »<sup>34</sup>.

La représentation éidétique de l'objet ne concerne pas ce qui est factuel-singulier en lui et de ce point de vue elle se distingue du concept en raison de sa forme qui est structurellement différente de celle du concept.

Or, si l'on lit le fragment 17 à la lumière de ce texte, nous verrons que la définition de la perception en tant que présentation d'une signifiabilité répond précisément aux critères que Benjamin considère comme propres à la représentation éidétique. Comme le souligne le fragment 18, pour la perception on ne peut pas parler d' « occurrence », ce qui équivaut à dire qu'elle fait abstraction du factuel-singulier de l'objet, le représentant d'une manière absolue. Ainsi, la démarche perceptive suit les mêmes chemins que la représentation éidétique, concernant donc l'essence et non pas le concept. De là, sa structure de schéma et son caractère purement formel. En revanche, l'interprétation vise la sphère des concepts, car la détermination de la signification advient précisément en tenant compte des aspects factuels-singuliers de l'objet.

La condition de la visibilité réside donc dans la signifiabilité, dans la possibilité pour la matière d'exhiber au niveau spirituel et symbolique son contenu. La perception est le schéma dans lequel cette signifiabilité apparaît, à savoir la forme où le contenu spirituel de l'objet se manifeste d'une manière absolue, indépendamment donc de son caractère sensible.

Revenant maintenant au fragment 17, il y a encore une question qui reste ouverte dans l'analyse de la perception en termes de lecture.

En effet, si l'espace est la forme dans laquelle cette configuration se rend visible, elle n'est pas, en même temps, l'élément qui en permet la lisibilité. Or, en définissant la perception en termes de signifiabilité de la surface absolue configurée, Benjamin vise une sphère bien précise, notamment celle du langage. C'est là que se fonde, d'après l'argumentation benjaminienne, la possibilité que la configuration soit lue, donc, en d'autres termes, la possibilité de la perception en soi. Inscrire le processus perceptif dans la sphère du langage permet à Benjamin de redéfinir d'une manière radicale la notion d'expérience, dans le sens d'une forme supérieure expérience, l'*höherer Erfahrung*, que le modèle kantien n'avait pas été capable d'atteindre.

---

34 W. Benjamin, *Fragments*, op. cit. p. 31

**Perception et « *höherer Erfahrung* » :  
vers une nouvelle définition de l'expérience**

**5.1 La couleur : l'ivresse du pur voir**

Un fragment de 1915, intitulé *Arc en ciel. Entretien sur l'imagination*<sup>35</sup>, trace en quelques lignes une image très intéressante de ce type d'expérience qu'on pourrait considérer comme une *höherer Erfahrung*. Construit sous la forme de dialogue, il se présente comme le récit d'un rêve: Margarethe, perturbée par ce qu'elle a rêvé pendant la nuit, se confie à l'ami George, peintre, pour lui raconter ce qu'elle a vu, avant que les images ne pâlisent dans sa mémoire. Le rêve est très simple: il s'agit d'un paysage dont ce n'est pas le lieu représenté qui est étrange, mais bien ses couleurs – « un *incendie de couleurs* » – qui ne ressemblent à rien de visible dans la vie éveillée. Les couleurs, étincelantes, se croisent entre elles, pour donner forme à plusieurs paysages au sein de la même image, comme si, remarque Margarethe, la nature « *s'éveillait dans les milles facettes de son état natif* »<sup>36</sup>. George reconnaît dans le récit que lui fait son amie, les couleurs de l'imagination qui le frappent pendant qu'il peint, le plongeant dans un état de légèreté, presque d'ivresse où à l'improviste il se perçoit comme une couleur parmi les couleurs, il se mélange avec elles. C'est l'expérience d'un moi qui s'oublie dans la couleur, une fusion avec l'image qui transforme la perception du sujet en pur voir, où il n'y a pas de place pour les autres sensations : « *C'était ainsi dans mon rêve, je n'étais rien d'autre qu'un voir. Tous les autres sens étaient oubliés, avaient disparu. Moi-même je n'existais plus, ni mon entendement, qui déduit les choses des images de nos sens. Je n'étais*

---

35 Le texte a une histoire très complexe qui est intéressante de rappeler en ce contexte. Considéré comme perdu par les responsables de l'édition allemande des œuvres complètes, il a été retrouvé en 1977 à Rome par Giorgio Agamben, parmi les documents posthumes de Herbert Belmore-Blumenthal, ami très proche du jeune Benjamin. Au fragment s'accompagne un autre texte « L'arc-en-ciel ou l'art du paradis », conservé cette fois-ci par Scholem, qu'en pourrait être un commentaire ou la suite, du moment que cite le dialogue et reprend plusieurs argumentations qu'y sont traitées. Les deux textes reflètent l'intérêt que Benjamin portait à l'époque vers les questions liées à l'expérience et plus en particulier au rôle qui revêt le spirituel dans le cadre du processus cognitif.

36 W. Benjamin, *Fragments*, *op. cit.*, p. 122

*pas quelqu'un qui voit, j'étais pur voir. Et ce que je voyais George, ce, n'étaient pas des choses, mais des couleurs. Et dans ce paysage, j'étais moi-même colorée.*<sup>37</sup>»

Or, l'on n'aura pas de difficultés à reconnaître ici une image très proche de celle de l'enfant qui dans « Cachettes » pénètre dans le monde de la matière<sup>38</sup>, se fusionnant avec elle. Et pourtant, les deux textes en questions, décrivant le même type d'expérience, la *höherer Erfahrung* visée par Benjamin dans ses recherches, n'adoptent pas le même point de vue et surtout insistent sur des aspects différents. Tandis que le récit d'*Enfance berlinoise* met l'accent sur la communauté qui se forme entre enfant et matière lors du jeu, le texte de 1915 fait ressortir de manière évidente la connotation strictement spirituelle de cette expérience.

L'exemple des couleurs laisse paraître les prémisses qui fondent ce nouveau concept d'expérience envisagé par le philosophe berlinois: l'ivresse qui s'empare du sujet lorsqu'il se trouve face à cet « *incendie de couleurs* » tient plus du spirituel que de l'empirique. C'est le sentiment d'être une chose unique avec le paysage qui absorbe toutes les autres sensations physiques pour laisser la place seulement au pur voir.

Or, le pur voir n'a pas comme objet ce qui se présenterait normalement aux sens dans la vie ordinaire – les couleurs du peintre ou du rêve ne sont pas les mêmes que celles du quotidien –, mais il saisit la couleur dans sa dimension absolue, spirituelle, au-delà donc de sa détermination empirique. Dans une expérience qui se veut totalement détachée des conditionnements empiriques, où donc prédomine la sphère du spirituel, sujet et objet arrivent à se confondre, à se perdre l'un dans l'autre, donnant lieu à une sorte d'ivresse où le moi s'oublie.

## 5.2 Sur le seuil de l'irrationnel

Tout le long de sa vie, Benjamin s'efforcera de fonder théoriquement cette forme supérieure d'expérience qui dépasse les dualismes sujet/objet, matière/forme, sensation/entendement les

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 122

<sup>38</sup> En particulier, une remarque de George dans ce dialogue me semble un écho évident de l'expérience de l'enfant racontée dans *Enfance berlinoise*, cf. *Idem.* : « *Je ne percevais en toutes choses que ce par quoi j'étais dans les choses, que les propriétés de ces choses par quoi je le pénétrais. J'étais moi-même une propriété du monde suspendue au-dessus de lui. Le monde était pour moi rempli comme de couleur* ». D'ailleurs, un autre fragment d'*Enfance berlinoise*, « Couleurs », évoque implicitement *Arc en ciel*, décrivant la même expérience d'un fusionnement avec la couleur à travers le regard de l'enfant, qui se perd dans les reflets colorés et dans les jeux de lumière d'un vitrail ou des dessins à l'aquarelle, cf. *Ibidem*, p. 50 « *Quand je passais, à l'intérieur, de vitrail en vitrail, je me métamorphosais ; je me colorais comme le paysage qui, tantôt flamboyant, tantôt empoussiéré, tantôt étouffé comme un feu sous la braise et tantôt luxuriant, occupait la fenêtre. C'était la même expérience que pendant l'aquarelle, lorsque les choses m'ouvraient leur giron dès que je m'emparais d'un nuage humidité* ».

intégrant dans la sphère du spirituel : elle se présente comme la couche de signification profonde qui unit intimement et structurellement ces domaines opposés. La passion de l'auteur des *Passages* pour les sciences occultes, la télépathie autant que la divination<sup>39</sup>, pour toutes ces formes d'expérience marginales, où la limite qui sépare la réalité de l'imagination reste imprécise, indéterminée, est le reflet de la tentative benjaminienne de fonder théoriquement la possibilité d'une connaissance qui ne soit pas ancrée au monde empirique et au modèle des sciences mathématiques. Les états qui caractérisent le rêve ou ceux qui suivent la prise d'une drogue étaient en ce sens des exemples emblématiques, d'après lui, d'un regard qui connaît le monde du *seuil*<sup>40</sup> – comme Benjamin définira dans les *Passages* cette ligne d'ombre de la connaissance. Ils permettent au regard de sonder la réalité hors du visage quotidien qu'elle montre, d'appréhender les choses d'une manière différente, plus profonde qui atteint le spirituel dont elles sont chargées. Mais cela veut dire aussi que le savoir de l'objet, et donc de la réalité, ne sera plus écarté de son histoire : l'expérience, dit Benjamin, doit s'inscrire dans le temps, être connaissance d'un « maintenant ». Le savoir qui éclot dans ces états marginaux de la connaissance, des expériences du seuil, est le seul qui, intégrant à la connaissance les domaines du spirituel, permet une compréhension réelle de l'objet – car seul le pendu comprend le bois, rappelle Benjamin dans « Cachettes ».

Cela dit, il faudra tout de même rappeler que Benjamin n'était pas non plus un défenseur d'une conception irrationaliste de l'expérience. À ce sujet, il est intéressant de se référer à un

---

39 Comme on l'a souligné précédemment, Benjamin partage avec Noeggerath cet intérêt pour les disciplines mantiques et plus en général pour ce qui n'est pas explicable à travers l'épreuve scientifique. Pour ce qui concerne la divination, l'attention que l'auteur des *Passages* portait sur ce phénomène est due en grand partie au lien à l'importance qui revêt le « maintenant » de la connaissabilité dans le geste de deviner. Cf. W. Benjamin, « Madame Ariane, deuxième cour à gauche », in *Sens Unique, op. cit.*, p. 180-181. À propos de la télépathie, la lettre à Gretel Adorno du 9 octobre 1935 est très significative, car Benjamin y exprime son enthousiasme à l'égard un article de Freud concernant justement ce sujet, cf. G. Adorno-W. Benjamin, *Correspondances (1930- 1940)*, trad. par C. David, Gallimard, Paris 2007, p. 236 « *Au cours de ses considérations, Freud construit – en passant, car c'est souvent ainsi qu'il fait siennes les grandes idées – une relation entre télépathie et langue dans la mesure où il présente la première, conçue comme le moyen de l'entente – il fait référence ici à la société des insectes qui sans entente ne peut pas exister –, comme le moment qui a précédé la seconde dans la phylogénèse.* ». En ce sens, conclut Benjamin, la relation que Freud fait ressortir entre télépathie et langue, d'après laquelle la première serait le type de communication immédiate, d'entente, qui précède et jette les prémisses pour la deuxième, rejoignent ses propres considérations sur le pouvoir mimétique. Ainsi, qu'il s'agisse de divination ou bien de télépathie, l'on voit bien au moyen de ces quelques exemples que les raisons profondes de la passion benjaminienne doivent être recherchées dans l'importance qu'il attribuait au lien spirituel entre monde et sujet, ce sur quoi se fonde aussi ce type de disciplines.

40 Dans les *Passages*, Benjamin discernera dans l'architecture de la ville certains lieux qui semblent concrétiser cet état à mi-chemin entre réalité et imaginaire qui appartiennent au rêve, Cf. W. Benjamin, *Paris. Capitale du XXe siècle. Le livre des Passages*, Ed. du Cerf, Paris, 1989 p. 106-125. Pour une étude de la « science des seuils » chez Benjamin, je renvoie à l'article de W. Menninghaus, « Sciences des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin », in H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Ed. du Cerf, Paris, 1986, p. 529- 557

passage de *Histoire d'une amitié*, où justement Scholem essaye de défendre l'ami des reproches d'irrationalisme (et d'addiction aux drogues, d'ailleurs!), auxquels sa théorie pouvait effectivement s'exposer, rappelant quelle était sa conception de l'expérience :

*« Selon lui, cette notion incluait notamment les rapports spirituels et psychologiques qui se créent entre l'homme et l'univers dans les domaines où la connaissance n'a pas encore pénétré.[...] Effectivement, ses notes ultérieures, même celles de la dernière période de sa vie, concernant les expériences occultes incluent encore de telles possibilités, ne fût ce qu'implicitement. C'est à partir de ces perspectives – et non à partir d'une prétendue toxicomanie qui lui était totalement étrangère et qui a été inventée de toutes pièces récemment par certains – qu'il faut expliquer l'intérêt assez vif qu'il manifesta, par moments, pour les expériences d'absorption de haschisch »<sup>41</sup>.*

Ce qui ne l'empêcha pas, toutefois, de s'inquiéter des dérives dangereuses que la conception benjaminienne de l'expérience entraînait, en côtoyant de trop près l'irrationalisme. Plusieurs conversations que les deux amis eurent pendant leur séjour commun en Suisse, entre 1915 et 1918, tournent justement autour de cette question, de la possibilité d'inclure au sein de la notion d'expérience tous ces domaines qui relèvent du spirituel, sans renier pour autant la rationalité. Du point de vue de Benjamin, il s'agissait plutôt de mettre en question l'autorité qu'une conception rationaliste et scientifique de la connaissance s'arrogeait vis-à-vis de l'expérience, restreignant cette notion à ce qui est scientifiquement connaissable. Limiter l'expérience à la sphère du rationnel, entendant par là ce savoir qui emprunte ses méthodes aux systèmes de la science, signifie tout simplement ignorer la capacité qui est propre aux êtres humains d'accéder à une dimension spirituelle de l'existence. Autrement dit, lorsque l'épreuve scientifique devient le seul critère qui fixe les limites du connaissable, la notion même d'expérience ne peut qu'en ressortir appauvrie et stérile. Appauvrie, car elle s'interdit justement l'accès à tous ces domaines – la religion et l'histoire, par exemple – qui ne se soumettent pas aux lois scientifiques, en dépassant le cadre du rationnel. D'autre part, privée de tout lien avec le spirituel, l'expérience ne serait qu'une notion stérile, car elle sacrifie sur l'autel de la rationalité la connexion spirituelle qui régit l'interaction entre sujet et monde. C'est bien cette même pauvreté de la connaissance que Benjamin décelait au sein de sa propre époque, attaquant dans ses textes de jeunesse le « philistinisme »<sup>42</sup>. Ancrée à l'expérience de tous les jours, à la vie du quotidien, l'attitude du « philistin » à l'égard du réel donne, à son avis, une preuve frappante de la stérilité d'un modèle de savoir qui rejette le spirituel. Dans *Erfahrung*, texte rédigé en 1913, Benjamin souligne justement comme, une fois réduite à la

41 G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 75-76

42 Dans son étude sur la formation du jeune Benjamin, Pulliero remarque justement le lien qui noue la critique au philistinisme et la perspective d'une philosophie future, dont on peut apercevoir les germes déjà dans les textes de jeunesse. Cf. M. Pulliero, *Le désir de l'authenticité*, Paris, Bayard 2005, p. 1010-1020

connaissance scientifique et mécanique, la notion d'expérience se vide de sens, perdant tout contact avec la sphère des valeurs : relevant du spirituel, elle resterait en dehors du connaissable. C'est en tenant compte de ces prémisses qu'il faudra interpréter l'affirmation, volontairement provocatrice, avec laquelle Benjamin déclare à Scholem que « *une philosophie qui n'inclut pas, et ne peut pas expliquer, la possibilité de lire l'avenir dans le marc de café n'est pas une philosophie authentique* »<sup>43</sup>.

Dans tous les domaines qui relèvent du spirituel, y comprises donc les doctrines ésotériques, il reconnaissait la possibilité pour le sujet d'atteindre à une connaissance plus profonde du réel, d'aller au-delà de la réalité phénoménale, pour saisir le contenu spirituel et symbolique qui se cache derrière l'apparence de l'objet. Et c'est justement en accord avec cette conviction qu'il insiste dans ce passage sur la nécessité pour une philosophie qui se veut comme telle de refuser le cadre astreignant des sciences mathématiques.

Relisant à la lumière de ces considérations le fragment 17 et la définition de la perception en termes de lecture, l'on pourrait se demander en quoi le processus perceptif qui, comme nous l'avons vu, est censé établir la significabilité d'une configuration indépendamment de toute référence à la sensibilité serait comparable au lire, geste qui apparemment ne peut pas faire abstraction des données sensibles. Parlant de configuration et de connexion absolue comme objet de la perception, Benjamin songe à ce type de lecture capable de percevoir ce qu'on ne peut pas déduire en se fiant seulement aux données sensorielles. C'est là un aspect de la lecture que la note de 1917 laisse seulement apercevoir, un aspect qui sera, au contraire, le noyau thématique autour duquel se construiront les textes sur la ressemblance des années 1930. Benjamin le désignera comme la signification *magique* du mot lire.

### **5.3 « Lire ce qui n'a jamais été écrit »**

Pour lire un texte, les données sensorielles ne sont pas en soi suffisantes. Du moins, elles ne permettent d'accéder qu'à un niveau de signification qui s'arrête aux apparences. Toutefois, il existe une signification plus profonde, qui demeure cachée aux sens, mais qui devient visible et percevable dès qu'on abandonne le chemin déjà tracé par les impressions sensibles. C'est la compréhension des choses à laquelle accède l'enfant des « Cachettes », ou encore celle qu'on

---

43 G. Scholem, *Histoire d'une amitié, op. cit.*, p. 75

atteint dans ces états d'ivresse où le sujet fusionne avec la réalité. La lecture aussi peut constituer un chemin vers ce savoir profond, qui saisit la signification cachée des choses, quand on interprète ce geste non pas du point de vue empirique, mais sous le signe du spirituel.

Ainsi, selon Benjamin, il existe deux différentes façons de concevoir l'acte même de lecture, une qui tient du profane, l'autre du magique. Tandis que la première se limiterait à la réception des données sensorielles, présupposant une homogénéité substantielle entre l'apparence du texte et sa signification, la deuxième au contraire serait une lecture de ce qui n'a pas été écrit, de ce qui n'est pas accessible à travers les sens, mais qui est toutefois percevable à qui sait lire les ressemblances qui se cachent dans le réel. Benjamin en donne un exemple confrontant la lecture de l'écolier et celle de l'astronome :

*« Mais dès lors que la ressemblance non sensible est à l'œuvre dans toute lecture, on accède, à ce niveau de profondeur, à la signification étrangement double du mot lire : profane et magique. L'écolier lit l'alphabet et l'astrologue lit l'avenir dans les étoiles. Dans la première proposition, il n'y a pas de division de la lecture en ses deux composantes. Mais cette division, au contraire, existe dans la seconde, qui met en évidence les deux niveaux de signification du phénomène : l'astrologue lit les configurations astrales en observant le ciel ; il lit en même temps dans celles-ci l'avenir ou le destin <sup>44</sup> ».*

Dans sa version originale, la distinction entre ces deux modes de lecture est marquée à travers les verbes: *lesen*, la lecture conçue comme un geste qui se tourne vers la lettre du texte, ce qui se donne immédiatement à la vue et *herauslesen* – déduire – la lecture qui saisit, à travers la combinaison et le déchiffrement des ressemblances qui émergent dans les lettres, la signification cachée du texte. Impliquant le concours de l'imagination, la lecture s'ouvre à une dimension symbolique qui permet au lecteur de voir ce que les sens ne sont pas capables de saisir.

Ils existent des correspondances, des ressemblances dans le réel, qui échappent à la perception sensible, mais qui peuvent toutefois être lues par le sujet grâce à ce que Benjamin nomme son « *don mimétique* » :

*« "Lire ce qui n'a jamais été écrit". Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses. Plus tard vinrent en usage les éléments intermédiaires d'une nouvelle façon de lire, runes et hiéroglyphes. Tout porte à croire que telles furent les étapes par lesquelles le don mimétique, autrefois fondement des pratiques occultes, trouva accès à l'écriture et au langage.<sup>45</sup> »*

---

44 W. Benjamin, « Théorie de la ressemblance », tr. de M. Vallois, in *Revue d'esthétique*, n°1 (numéro spécial Walter Benjamin), Jean-Michel Place, Paris, 1990, p. 64.

45 W. Benjamin, « Sur le pouvoir d'imitation », in *Œuvres*, t. II, *op. cit.*, p. 363.

Or, c'est précisément la possibilité de la lecture de se rendre autonome par rapport au monde sensible, de se fonder sur un terrain autre par rapport à celui constitué par l'ensemble des données sensorielles, qui a orienté Benjamin vers le choix de cette image.

Pour faire ressortir les implications au niveau de l'expérience de ce deuxième type de lecture, je voudrais comparer la conception benjaminienne à deux passages, l'un de Kant et l'autre de Cohen, qui font appel, bien que sous un angle très différent, à des représentations affines pour expliquer les dynamiques internes du processus cognitif.

#### **5.4 La métaphore de la lecture chez Kant et Cohen**

Parlant des concepts purs de l'intellect et de leur rôle dans la connaissance, Kant aussi utilise dans les *Prolégomènes* l'image de la lecture : « *les concepts purs de l'entendement sont absolument dépourvus de signification dès qu'on prétend les détacher des objets de l'expérience pour les rapporter aux choses en elles-mêmes (Noumena). Ils ne servent en quelque sorte qu'à épeler les phénomènes pour pouvoir les lire comme expérience* »<sup>46</sup>

D'après la théorie kantienne, les données de l'intuition sensible sont ordonnées au travers de catégories, concepts purs de l'entendement qui sont le fondement transcendantal de toute connaissance. Dans les *Prolégomènes*, Kant parle de cette opération en termes de lecture : les catégories sont les formes qui permettent au sujet d'épeler les phénomènes, ce qui ramène à l'unité et l'identité la diversité et la multiplicité des apparences. Ainsi, elles rendent ces mêmes phénomènes lisibles et donc connaissables. C'est à ce niveau que s'inscrit aussi, d'après la lecture kantienne, la possibilité de l'espace, en tant que forme à priori de la sensibilité, de déterminer les phénomènes en tant qu'objets scientifiques. De ce point de vue, argumente Kant, l'expérience peut être comparée à une lecture, dont les concepts purs de l'entendement seraient la condition de possibilité : s'appliquant aux objets, ils les rendent connaissables. En ce sens, connaître un phénomène signifie pouvoir l'épeler, le lire.

Les concepts purs de l'entendement ont besoin du matériel qui leur vient de l'intuition sensible pour donner lieu à une lecture et donc, hors métaphore, à une connaissance de l'objet. De sorte que, l'application des catégories aux choses en elles-mêmes, aux *noumènes*, serait un usage transcendant et donc illégitime, du moment qu'aucune intuition sensible ne peut être adéquate

---

46 I.Kant, *Prolégomènes*, Paris, Vrin 1986, p. 83

pour les représenter<sup>47</sup>. Cela dépasserait les bornes de la connaissance atteignable par le sujet. Ainsi, au contraire des phénomènes, les *noumènes* ne peuvent pas être épelés<sup>48</sup>.

Au sein de la théorie kantienne, les concepts purs de l'entendement représentent donc ce qu'on pourrait définir comme les "lunettes", les instruments qui permettent au sujet de voir les phénomènes et de les lire. Dans cette optique, le schématisme est le terme qui joue un rôle de médiateur face à l'hétérogénéité des intuitions empiriques et des catégories de l'entendement<sup>49</sup>. Le temps est selon Kant la forme qui répond à cette nécessité de médiation, car elle est d'une part universelle et a priori et d'autre part elle est présente dans toute représentation empirique. Encore une fois, dans l'exemple de la lecture, le schématisme serait la grille interprétative au moyen de laquelle le sujet détermine l'objet, ce qui permet à l'observateur de reconnaître les signes sur la page comme des lettres.

Ainsi, chez Kant la question essentielle n'est pas comment les "lettres" se dessinent sur la page blanche, comment elles apparaissent, mais plutôt qu'est ce que le lecteur perçoit des combinaisons des lettres qu'il voit<sup>50</sup>. La signification repose sur ce qui est lu de la configuration de lettres immédiatement visible. La lecture reste un processus qui se tient au sens de la lettre, car chercher une signification au-delà de ce qui est montré, ou bien poser la question de comment les lettres se disposent d'une certaine manière, serait vouloir connaître ce qui relève de la *chose en soi*, limite infranchissable pour la connaissance.

Dans un passage du *Principe de la méthode infinitésimale*, Cohen semble reprendre l'image kantienne, tirant les conséquences de ses prémisses : « *Ce n'est pas dans le ciel que les étoiles sont données, [...] mais dans les raisons de l'astronome*<sup>51</sup> ». La phrase, dont l'affinité avec le

---

47 « *Les principes, qui proviennent de ce qu'on les met en relation avec le monde sensible, ont pour leur seul usage, l'emploi que notre entendement en fait en vue de l'expérience; au-delà, ce ne sont que des connexions arbitraires sans réalité objective, dont on ne peut ni connaître a priori la possibilité, ni confirmer ou même seulement rendre compréhensible par le recours à quelque exemple la relation aux objets, puisque tous les exemples ne peuvent être empruntés qu'à une quelconque expérience possible, et que par conséquent ce n'est également que dans une expérience possible que l'on peut trouver les objets de ces concepts* », *Ibidem*, p. 83

48 D'après Fenves, l'application des concepts purs aux phénomènes peut être assimilée à une lecture, car dans les deux processus la dimension subjective et empirique de la conscience est dépassée sans que soit pourtant surpassée la limite de l'expérience atteignable par le sujet : „*Kant zufolge ist die Anwendung der Kategorien auf Erscheinungen insofern dem Prozess des Lesen vergleichbar, als beide Vorgänge die subjektive Sphäre des empirischen Bewusstsein transzendieren, ohne doch die Schranken möglicher Erfahrung zu überschreiten.*“. Cf. P. Fenves, *Über das Programm der kommenden Philosophie*, dans B. Lidner (ed.) *Benjamin-Handbuch : Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2006 p. 135 [Selon Kant, l'application des catégories aux phénomènes est de ce point de vue comparable au processus de lecture, du moment que tous les deux transcendent la sphère subjective de la conscience empirique, sans toutefois dépasser les limites de l'expérience possible]

49 Ainsi, le *je pense*, en tant qu'unité de la conscience qui accompagne toutes les représentations du sujet, serait donc la condition objective de ce processus de lecture et, hors de métaphore, la condition objective de toute connaissance.

50 À ce propos, cf. Fenves, « *Über das Programm der kommenden Philosophie* », *op. cit.*, p. 132-135

51 H. Cohen, *Le principe de la méthode infinitésimale*, Vrin, Paris, 1999, pp. 149-150

passage de la *Théorie de la ressemblance* est frappante, résume en quelques mots la position du philosophe de Marbourg vis-à-vis de l'expérience. Non seulement elle nie la possibilité d'une lecture qui saisisse la signification de la lettre, dans ce cas le fait d'attribuer aux constellations un sens qui n'est pas de l'ordre du sensible, mais elle affirme aussi que l'objet observé – les étoiles – ne se donne que dans les raisons de l'astronome qui l'étudie. De la sorte que, c'est dans les principes de la physique – les raisons de l'astronome – qu'il faudra chercher et lire la signification des étoiles. Le sens de la conception cohenienne de la connaissance est renfermé dans cette phrase : radicalisant et apriorisant le caractère mécanique du modèle kantien d'expérience, Cohen l'assimile au « fait » de la science physico-mathématique.

### 5.5 Le criticisme comme mythologie

La critique que Benjamin adresse au modèle kantien, la formulation d'une notion d'expérience trop connotée dans un sens scientifique et mécanique, est la même qu'il soulève contre la tentative des néo-kantiens de révision de la pensée de Kant. Le reproche qu'il formule contre Cohen et le cercle de Marbourg est, si possible, encore plus sévère que celui à Kant, puisque parmi les éléments de sa doctrine ils ont récupéré ceux qui étaient les plus faibles et les plus connotés historiquement. De là, leur échec. D'après Benjamin, le choix kantien d'inscrire l'expérience dans le système des lois et des principes de la science physico-mathématique et de décliner donc la connaissance comme un savoir essentiellement scientifique s'accorde, en effet, avec l'esprit des Lumières. Comme essaye de le montrer « Sur le programme de la philosophie qui vient », texte contemporain aux notes sur la perception, la théorie kantienne serait donc profondément conditionnée par la vision du monde propre à son époque, en exprimant « *la représentation de cette expérience nue, primitive et évidente qui a l'homme Kant, en tant qu'il participait de manière ou d'autre à l'horizon de son époque, paraissait la seule donnée, voire la seule possible* »<sup>52</sup>. Ainsi l'erreur du modèle kantien est-il d'élever une forme d'expérience singulière, historiquement conditionnée, au rang d'une notion pure, d'attribuer donc une valeur universelle à une forme qui était en soi une des plus pauvres et stériles de l'époque moderne, sans doute inférieure, du point de vue métaphysique, aux formes qui l'avaient précédée<sup>53</sup>. Selon Benjamin, la conception d'expérience propre au siècle des

---

52 W. Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », *op. cit.*, p. 181

53 En ce sens, Benjamin remarque dans le fragment 19, l'appauvrissement du concept kantien d'expérience à l'égard des philosophies qui l'ont précédé, précisément en raison de sa stricte dépendance avec les modèles scientifiques, cf. W. Benjamin, *Fragments*, *op. cit.*, p. 37 « *Ce concept d'expérience que Kant met en rapport avec le concept de connaissance, encore qu'il ne le fasse jamais sur le mode de la continuité, est très loin de*

Lumières, modelée sur la physique newtonienne et privée de toute valeur spirituelle, est « *une expérience réduite en quelque sorte au point zéro, à son minimum de signification* » ; c'est pourquoi, elle « *n'aurait pu acquérir une signification (nous pouvons dire : une triste signification) qu'en accédant à la certitude* »<sup>54</sup>.

Que la vision kantienne de l'expérience demeure profondément ancrée aux représentations de la connaissance propres à la modernité, cela apparaît évident lorsqu'on songe à son incapacité de se détacher d'une conception axée sur le rapport sujet/objet. Modelée en analogie avec la conscience empirique, la conscience transcendantale kantienne ne se détache pas de l'image du sujet connaissant : « *Car on ne peut douter du rôle primordial que joue dans le concept kantien de connaissance l'idée, fût-elle sublimée, d'un moi individuel, à la fois corporel et intellectuel, qui, au moyen des sens, reçoit des sensations à partir desquelles il constitue ses représentations* »<sup>55</sup>.

La première difficulté qu'il faudrait donc surmonter afin de fonder, à partir des prémisses kantiennes, cette notion supérieure d'expérience que Benjamin vise dans son texte programmatique, serait donc de dépasser l'idée – héritage de la pensée cartésienne – que la connaissance soit un processus entre un sujet et un objet quelconques. Ce qui implique, donc, de reconsidérer le rôle de la conscience empirique dans le cadre de la connaissance et de l'expérience. Seulement en l'affranchissant de tout lien avec la dimension corporelle et psychologique du sujet, d'un côté, et de la nature matérielle de l'objet, de l'autre, l'expérience pourra s'ouvrir, selon Benjamin, aux vérités métaphysiques et au spirituel. Car, du point de vue de son contenu de vérité, la distinction sujet/objet n'a guère plus de valeur que n'importe quelle mythologie de la connaissance. Lorsqu'on songe à d'autres formes de rapports cognitifs n'ayant pas en leur centre une subjectivité, ce modèle doit renoncer à ses prétentions de vérité et d'exclusivité.

*« Nous savons que certains peuples primitifs appartenant au stade dit « pré-animiste » s'identifient aux plantes et aux animaux sacrés, dont ils prennent le nom ; nous savons que certains fous s'identifient partiellement aux objets de leur perception, qui cessent ainsi d'être pour eux des objecta, des réalités situées devant eux ; nous savons que certains malades rapportent les sensations de leur corps non pas à eux-mêmes, mais à d'autres êtres, et que certains médiums, c'est du moins ce qu'ils prétendent, peuvent sentir les perceptions d'autrui comme si c'étaient les leurs. Or la conception commune de la connaissance sensible (et intellectuelle) – celle qui prévaut à notre époque, comme à celle de Kant et à l'époque prékantienne – n'est pas moins mythologique que celles que nous venons de citer<sup>56</sup> ».*

---

*posséder la plénitude du concept d'expérience des philosophes antérieurs. C'est en effet le concept de l'expérience scientifique. »*

54 W. Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », *op. cit.*, p. 181

55 *Ibidem*, p. 185

56 W. Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », *op. cit.*, p. 185

Par ces exemples, Benjamin essaye donc de montrer en quelle mesure le choix de représenter la connaissance sous le signe de la relation sujet/objet soit parfaitement arbitraire. Car, justement, dans d'autres contextes sociaux-culturels ou bien dans des conditions physiques et mentales particulières – le délire, la maladie, la transe – change aussi la manière de concevoir le processus cognitif. Autrement dit, du point de vue de la connaissance, l'idée d'une conscience connaissante qui se distingue, en tant que sujet, du monde que l'entoure n'est qu'une parmi les possibles formes d'interaction avec la réalité. L'identification avec les objets qui caractérise certains types de perceptions prouve que la subjectivité n'est pas nécessairement au centre de l'acte cognitif. D'autant plus que, dans les exemples portés par Benjamin, ce n'est pas question de représentations qui sont le résultat d'un processus de l'imagination, mais bien de modèles cognitifs, qui revendiquent donc le même degré de certitude que le modèle d'une subjectivité connaissante. Lorsqu'on conçoit la connaissance comme un processus axé sur la relation sujet/objet, l'on suit seulement une convention que Benjamin n'hésite pas à définir comme une mythologie moderne. Or, qu'il la qualifie de « mythologie » est de la plus haute importance aux fins de notre analyse. Car, c'est précisément la discontinuité que Kant introduit entre les notions de connaissance et d'expérience qui fait que sa théorie, du point de vue de la forme supérieure d'expérience qu'il s'agit de fonder, n'ait pas plus de valeur qu'une quelconque mythologie. En d'autres termes, le modèle kantien, rapportant l'expérience à une conscience, s'écarte fatalement de la sphère de la pure connaissance, plongeant à nouveau dans l'arbitraire de la connaissance empirique.

*« Aux espèces de la conscience empirique correspondent autant d'espèces d'expérience, lesquelles, du point de vue de leur relation à la vérité de la conscience empirique, n'ont pas plus de valeur que l'imagination ou l'hallucination. Car aucune relation objective n'est possible entre la conscience empirique et le concept objectif d'expérience »<sup>57</sup>.*

L'expérience dont parle Kant dans la *Critique de la raison pure* correspond donc à un des degrés de la connaissance propre à une conscience empirique ; elle est l'expression d'une conception naïve de la manière dont les objets, le monde, affectent le sujet lors de la perception. Une conception qui, selon « Sur la philosophie qui vient », est avec toute évidence tributaire de l'horizon théorique de l'époque dans laquelle elle a vu le jour, auquel il fait justement défaut la distinction entre expérience et connaissance<sup>58</sup>. En ce sens, Benjamin la

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 186

<sup>58</sup> Une expérience privée de tout lien avec le divin, vide et stérile, comme celle que Kant hérite de la pensée moderne, ne peut pas être déductible à partir d'un principe supérieur qui tient du spirituel. Selon Benjamin,

considère comme une mythologie, en indiquant par ce terme le conditionnement historique et culturel dont elle fait preuve, ce qui l'éloigne donc de ce concept objectif d'expérience qu'elle visait au départ. Chez Kant ainsi bien que dans sa reprise par les néo-kantiens, toute expérience est réduite à ce qu'une subjectivité peut connaître, en éliminant de cette manière la question même du spirituel, des rapports spirituels et psychologiques qui se tissent entre l'homme et l'univers. Au contraire, la philosophie future devrait repartir des prémisses kantienne – l'idée que l'expérience soit la condition de la connaissance – pour les mener jusqu'au bout, en élargissant son analyse à toute forme d'expérience qui dépasse le cadre d'une connaissance encore liée à l'empirique et à une subjectivité.

*« Il faut établir comme principe programmatique de la philosophie à venir qu'avec cette purification de la théorie de la connaissance, qu'il est depuis Kant nécessaire d'envisager comme un problème radical, obtiendrait un nouveau concept, non seulement de la connaissance, mais aussi, en même temps, de l'expérience, conformément à la relation découverte par Kant entre les deux. [...] Ce nouveau concept d'expérience qui serait fondé sur des nouvelles conditions de connaissance, constituerait lui-même le lieu logique et la possibilité de la métaphysique »<sup>59</sup>.*

Or, c'est justement dans la tentative de « purification » de la théorie de la connaissance que la réflexion sur la perception pure en tant que perception d'une signifiabilité rejoint la question de l'expérience et d'une redéfinition, que Benjamin considère indispensable, du rapport entre la connaissance et l'expérience.

## **5.6 « Expérience » et « connaissance de l'expérience »**

Pour comprendre en quels termes le jeune Benjamin envisage leur relation, il faudra se tourner vers un petit texte rédigé à la fin de 1917, « Sur la perception », qui peut être considéré comme une note préparatoire à l'essai « Sur la philosophie qui vient » de 1918. Malgré le titre, ce fragment ne discute qu'indirectement la question de la perception, développant l'argumentation autour du rapport entre expérience et connaissance. Et pourtant, il formule une définition de la perception qui, sous plusieurs points de vue, achève celle entamée par le fragment 17.

---

Kant l'aurait compris, postulant ainsi sa non-déductibilité, cf. *Ibid.*, p. 39 « *Pas plus que ses prédécesseurs, Kant n'a reconnu la différence entre "expérience" et "connaissance de l'expérience". Cette « expérience vide et sans Dieu » ne devait plus être déductible, il ne subsistait plus aucun intérêt pour cela, de même qu'en dépit de tout l'intérêt qu'on y porte, l'expérience, même la plus divine, n'a été et ne sera jamais déductible, et parce que Kant ne voulait pas déduire cette expérience vide, il a proclamé la non-déductibilité de l'expérience dans la connaissance.*»

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 187

Le centre du texte s'articule autour de la distinction que Benjamin introduit au sein de la notion d'expérience entre « expérience » et « connaissance de l'expérience ». Tandis que la première se réfère au « *concept immédiat et naturel d'expérience* », la deuxième, au contraire, vise l'expérience en tant qu'objet au sein du système de la connaissance. La différence est de taille, selon Benjamin, car l'expérience en tant symbole de l'unité et de la continuité du divers de la connaissance ne se laisse pas enfermer dans les filets du système. Elle s'exprime seulement comme symbole. Lorsqu'on songe à l'expérience en tant qu'objet de la théorie de la connaissance, ce n'est plus la plénitude du concept d'expérience qui ressort, mais bien le rôle qui revêt ce même concept dans le cadre du système. L'expérience en tant que symbole supérieur de l'unité de la connaissance dépasse l'horizon restreint des connexions propres au système ; elle s'inscrit dans la sphère du symbolique et du spirituel. Pour éclaircir la distinction qu'il opère entre ces deux notions, Benjamin recourt à un exemple très éloquent, notamment celui du rapport existant entre le tableau et le paysage que voit le peintre lorsqu'il peint : « *quand un peintre est assis devant un paysage et que, comme nous avons coutume de le dire, il le peint, ce paysage lui-même n'apparaît pas dans le tableau ; on pourrait tout au plus désigner le paysage comme le symbole du contexte artistique du peintre et on lui conférerait naturellement ainsi une dignité plus haute qu'au tableau, et cela aussi pourrait se justifier* »<sup>60</sup>.

Comme le paysage n'est pas immédiatement dans le tableau, ainsi l'expérience ne sera pas inscrite dans la notion d'expérience en tant que système de la connaissance, mais elle pourra en revanche la représenter d'une manière symbolique. Elle sera le symbole du lien cognitif, la représentation au niveau perceptif de l'unité et de la continuité de la connaissance pure. La partie finale du fragment 18 précise la nature de cette expression, indiquant dans le langage la sphère propre à cette expérience absolue<sup>61</sup>. Sa temporalité, nous dit Benjamin, est le temps logique, le maintenant de la connaissabilité ; ce n'est que dans le « maintenant » qu'il est possible de concevoir l'unité des connaissances dans la continuité.

Un petit texte benjaminien, *Thèses sur le problème de l'identité*, rédigé autour de 1916, nous donne des indications fondamentales pour comprendre à quoi se réfère Benjamin en parlant d'un temps logique. Examinant la proposition « *a est a* », il observe que l'identité de 'a' est inférée sur la base d'une validité intemporelle qui appartiendrait au terme en question. « *Le principe d'identité dit que 'a est a', et non pas que 'a reste a'. Il n'énonce pas l'égalité de*

---

60 W. Benjamin, *Fragments*, op. cit., p. 39

61 *Idem* « *L'expérience absolue est, pour l'intuition de la philosophie, langage ; mais langage compris comme concept systématique et symbolique* ».

*deux stades différents de a dans l'espace ou dans le temps. Mais il ne peut pas dire non plus l'identité d'un a déterminé absolument dans l'espace ou dans le temps, car toute détermination de ce genre présupposerait déjà l'identité. Le a dont l'identité avec a est énoncée dans le rapport d'identité est donc un a au-delà de l'espace et du temps<sup>62</sup>»*

Cet 'au-delà' est donc le 'maintenant' de la connaissabilité, dans lequel l'expérience en tant que symbole se présente comme connexion absolue, c'est-à-dire pour ce qu'en elle relève du spirituel et côtoie la sphère de la vérité. En ce sens, la perception pure, en tant que schéma d'une signifiabilité, participe de ce concept objectif d'expérience qui trouve dans le langage à la fois le système symbolique dans lequel elle s'inscrit et la forme – le symbole – sous laquelle elle s'exprime. L'expérience, en tant qu'unité des représentations au niveau spirituel n'est pas exprimable sous la forme de concept, mais seulement présentée en tant qu'idée. De ce point de vue, elle s'inscrit dans l'ordre perceptif et non conceptuel, en tant qu'exhibition symbolique de l'unité de la connaissance.

Inscrivant la perception dans la sphère symbolique et spirituelle, Benjamin ouvre la voie à une redéfinition du processus perceptif sur la base du rôle qu'elle joue dans la production symbolique au sein de la conscience collective. En effet, si la perception est le schéma d'exhibition du spirituel à travers le symbole, elle est en contact avec ce qui appartient le plus profondément à l'imaginaire d'une époque et d'un peuple. Elle est en contact avec l'esprit d'un moment historique déterminé. Le prochain paragraphe essaiera donc de faire ressortir les liens qui unissent chez Benjamin perception et imaginaire social.

## 6

### ***Le monde partagé***

Avec une opération théorique qui n'est pas à vrai dire toujours supportée par une argumentation systématique et claire, Benjamin récupère dans certaines de ces notes sur la perception tous ces aspects qui, liés apparemment au contexte social et à la sphère empirique, ne figurent pas dans l'analyse menée par le fragment 17. Or, ce qui pourrait, en effet, sembler une aporie au sein de sa pensée ne l'est pas vraiment. La définition de la perception comme schéma d'une significabilité présuppose de considérer cette faculté d'un point de vue purement formel, mais en même temps, l'inscrivant dans une dimension spirituelle et symbolique, il oblige à se poser la question du rôle que revêt le processus perceptif dans la présentation des

---

62 *Ibidem*, p. 29

symboles. En effet, c'est aux symboles, d'après Benjamin, que la perception se rapporte, car l'exhibition d'une signifiabilité est avant tout une opération symbolique. Ainsi, atteignant le niveau spirituel le plus haut, la perception intervient dans le processus qui, au sein de la conscience collective et individuelle, crée cet ensemble de symboles et d'images mythiques qui forme l'imaginaire.

### **6.1 Perception et corporalité : *Leib* et *Körper***

C'est de ce point de vue que Benjamin analyse dans le fragment 46, *Perception et corps*, et dans le fragment 16, *Percevoir c'est lire*, le processus perceptif en tant qu'opération propre à un sujet qui s'inscrit au sein d'un contexte social. À travers la référence au sujet et à la communauté, l'auteur de ces notes semble vouloir fonder son idée d'un lien entre sphère spirituelle et perception sur l'expérience perceptive « concrète ». Sujet et communauté ne sont pas examinés ici d'un point de vue empirique, mais bien en tant que consciences productrices de symboles, donc dans leur dimension spirituelle. Il serait une erreur, en ce sens, de lire ces textes en les détachant de l'analyse du fragment 17, car c'est précisément comme consciences capables de se représenter d'une manière symbolique que le sujet et la communauté sont examinés dans le discours benjaminien sur la perception. Le langage est la sphère qui permet à Benjamin cette opération théorique.

Lorsqu'il parle de corps, Benjamin ne se réfère pas en ce contexte au corps physique de l'individu, mais bien il vise la signification spirituelle propre à la corporalité en tant qu'élément expressif. Pour comprendre bien la distinction qu'il opère entre ces deux différentes façons de concevoir le corps, il est indispensable de se reporter au texte dans sa version originale. Dans la langue allemande existent en effet deux termes pour désigner le corps, *Körper* et *Leib*. Alors que le premier de ces termes est lié à la dimension physique, pouvant indiquer à la fois le corps humain autant que l'ensemble des corps physiques, la signification du mot *Leib* est beaucoup plus nuancée et difficilement traduisible. Il s'agit du corps en tant qu'élément expressif et vivant – car justement le terme *Leib* dérive étymologiquement du verbe *leben*, vivre –, considéré en tant qu'ensemble des processus psychiques, affectifs, émotionnels du sujet. En ce sens, le *Leib*, que l'on pourrait donc traduire par l'expression « corps vivant », renvoie à la corporalité en tant que vécu intérieur de l'individu, à la chair.

Or, dans le fragment 46, ce n'est pas question du *Körper*, mais bien du *Leib*. Toutefois, Benjamin semble accorder à ce terme une acception particulière, associant cet aspect au processus historique et à la collectivité. L'« *organische Leiblichkeit* », la chair désigne le corps individuel en tant qu'élément appartenant à l'humanité, limité dans le temps et dans l'espace et formant un tout avec l'apparence physique. En ce sens, il est au centre de toute analyse concernant la perception en tant que processus concret, rattaché donc à l'empirique, car justement la dimension charnelle de la corporalité est circonscrite aux limites que la connaissance sensorielle ainsi que le contexte social lui imposent. C'est en tant que *Leib*, de par sa nature charnelle, que l'homme interagit d'abord avec le réel, qu'il pénètre dans le monde de la perception.

« *Nous sommes introduits par notre corporalité, et le plus directement, en dernier ressort, par notre propre corps, dans le monde de la perception, c'est-à-dire dans l'une des couches suprêmes du langage. Mais aveugles, impuissants, ici comme ailleurs, à distinguer le corps naturel, l'apparence d'avec l'être* »<sup>63</sup>.

Soumis à l'emprise du factuel et de l'empirique, l'être humain accède au monde de la perception à travers sa corporalité, sa chair, mais d'une manière incomplète, les manques qui affectent sa nature charnelle lui empêchant de saisir la substance de son propre corps, au-delà de l'apparence. Autrement dit, par rapport à une forme supérieure d'expérience, le *Leib* correspond à une sorte d'aveuglement, la condition inséparable à une perception concrète, incomplète et historiquement conditionnée. C'est pourquoi dans le titre du fragment 46, le *Leib* est opposé à la perception, en entendant par là non pas le processus perceptif concret, mais plutôt la perception pure en tant que schéma d'une signifiabilité, dont il était question dans les fragments précédents.

Un autre texte, le fragment 56 « Schémas du problème psychophysique », nous offre des indications ultérieures pour comprendre en quoi consiste précisément le caractère social et historique du *Leib*. La chair y est définie comme « *la fonction de la présence historique en l'homme* »<sup>64</sup> ; sa nature limitée lui empêche de se configurer comme substance : elle reste une simple fonction, touchant à la vie charnelle de l'individu et indissociable donc du contexte social et historique dans lequel elle s'inscrit. A l'opposé du *Leib*, le *Körper* s'apparente chez Benjamin à la notion de créaturalité, ce qui rattache l'existence humaine à son origine divine : par le corps, l'homme appartient à Dieu. Alors que, sous le signe de la chair, la corporalité est limitée et correspond à une perception défailante, le corps « *a une étendue sans limitation de*

---

63 Ibid., p. 74

64 Ibid., p. 86

*forme particulière* »<sup>65</sup> dont les polarités sont représentées par le plaisir et la douleur. « *Il s'ensuit que l'existence individuelle de l'homme perçue par les sens est perception d'une relation dans laquelle il se trouve, mais non perception d'un substrat, d'une substance de ce qu'il est lui-même, comme le corps en présente une aux sens* »<sup>66</sup>.

Au corps correspondent donc tous ces états d'ivresse par lesquels l'on passe de la perception concrète et partielle à cette forme pure de la perception qui relève du spirituel. Or, dans le fragment 46, se référant au *Leib*, Benjamin confronte indirectement ces deux façons de concevoir le processus perceptif, en examinant justement le rapport que l'individu, en tant que *organische Leibchkeit*, dans sa nature charnelle donc, entretient avec le monde.

*« Il est très significatif que notre propre corps nous soit à tant d'égards inaccessible : nous ne pouvons pas voir notre visage, notre dos, pas plus que notre tête dans son entier, c'est-à-dire la partie la plus noble de notre corps, nous ne pouvons pas soulever notre corps de nos propres mains, ni nous éteindre et bien d'autres choses encore. Nous pénétrons pour ainsi dire dans le monde de la perception par les pieds et non par la tête. / D'où la nécessité qu'à l'instant de la pure perception, notre corps se métamorphose pour nous ; d'où le sublime tourment qu'éprouve l'excentrique avec son corps »*<sup>67</sup>.

Bien que le terme *Körper* n'apparaisse jamais dans le texte, c'est bien le corps comme substance, forme qui n'est pas limitée dans l'espace, qui figure comme élément de comparaison dans l'analyse benjaminienne de la perception concrète. Ce qui est important dans ce passage est justement la double perspective sous laquelle Benjamin présente le rôle que la corporalité joue au sein du processus perceptif. Si le *Leib*, la vie charnelle, correspond à une forme limitée de la perception, c'est parce que le corps lui-même n'est pas entièrement maîtrisable par l'homme, comme le sont au contraire les objets du monde. Ce n'est qu'à travers une opération qui relève déjà du symbolique que l'homme, dans l'instant de la pure perception, accède à un savoir plus profond de la corporalité, saisissant la dimension spirituelle qui appartient au corps lorsqu'on le conçoit au-delà de la simple apparence physique. Or, le symbole, la signification spirituelle qui se cache derrière la nature phénoménique du corps, se dévoile seulement dans tous ces états d'ivresse qui s'apparentent de l'extase, mais aussi du délire. C'est pourquoi la référence au « *sublime tourment* » de l'excentrique, pour lequel le corps n'a plus de limites, n'est plus seulement matière, mais il fusionne avec le réel qui l'entoure. A l'instant de la pure perception, le *Leib* se métamorphose en *Körper* : sur le visage de la matière affleure la nature spirituelle de la corporalité.

---

65 *Idem*

66 *Idem*

67 *Ibid.*, p. 74

Or, si l'on ne tient compte que de ce passage, l'on pourrait penser que la vie charnelle et les modalités perceptives qui lui correspondent soient confinées dans les limites de la matière, privées donc de tout rapport avec la dimension spirituelle et symbolique. Ce qui serait toutefois une erreur, car justement la thèse que Benjamin semble avancer dans le fragment 46 est exactement inverse : indépendamment de sa forme, le processus perceptif se rapporte en permanence à la sphère du spirituel, bien que les modalités de cette interaction soient différentes dans le cas de la perception concrète et de la perception pure. Le lien que, dans la partie conclusive du texte, Benjamin établit entre la faculté perceptive et l'histoire des mythes autorise en effet une pareille interprétation.

*« Il y a une histoire de la perception qui est finalement l'histoire du mythe. [...] L'histoire de la perception provient des éléments qui se modifient dans la nature et dans le corps, mais c'est seulement dans le mythe qu'elle leur donne leur signification et leur couronnement spirituels (maîtrise, synthèse) »<sup>68</sup>.*

Le caractère historique et social du *Leib*, ses modifications au cours du temps, mais aussi les changements dans la modalité d'interaction avec le réel, ne se reflètent pas seulement au niveau de l'imaginaire collectif, mais le processus perceptif lui-même trouve là son accomplissement. Autrement dit, bien qu'il s'agisse d'une forme limitée, la perception propre à la chair ne pourrait pas s'achever en faisant abstraction de la sphère du symbolique. Les matériaux perceptifs confluent et alimentent l'imaginaire, trouvant leur expression dans les mythes. Aux évolutions du corps – le passage à la marche en position debout, par exemple – correspondent des changements significatifs de l'imaginaire que l'individu se construit et à partir duquel il se représente le monde qui l'entoure. Les mythes assignent justement une signification à ces changements, par une opération qui traduit au niveau symbolique l'évolution des facultés perceptives au fil du temps. La perception concrète se rapporte donc elle aussi aux symboles et au langage, mais de manière différente, car ce n'est pas à la signifiabilité des phénomènes qu'elle se confronte, mais plutôt au corpus d'images et mythes qui composent l'imaginaire d'un contexte social. A l'instar du *Leib*, elle est également conditionnée historiquement ; elle concerne la communauté et non seulement l'individu. S'interroger sur le fonctionnement de la perception de l'individu en tant que *organische Leiblichkeit* permet donc d'élucider les mécanismes qui régissent la formation des mythes et la production symbolique chez les êtres humains, montrant comment ces images qui relèvent de l'imaginaire sont profondément ancrées au sein d'un tissu social et, par conséquent, liées au

---

68 *Ibidem*, p. 74-75

processus historique. C'est à partir de ces prémisses que Benjamin peut rabaisser la théorie kantienne de la connaissance au rang d'une mythologie quelconque, inséparable de l'horizon culturel dans lequel elle a vu le jour.

Toutefois, cet écart qui existe entre ces deux formes de la perception à l'égard de la sphère du spirituel témoigne d'une impasse qui se profile au cœur même de la faculté perceptive. D'après sa relation avec l'imaginaire, la perception pourrait en effet être jugée selon un critère de vérité qui, en réalité, ne lui appartient pas lorsqu'on la conçoit en tant que processus pur. Le terme allemand pour « perception » *Wahrnehmung*, saisir (*nehmen*) le vrai (*Wahr*), semble également offrir une indication en ce sens. Or, comment la vérité interviendrait-elle dans le cadre du processus perceptif ? Cela se produit lorsque le corpus d'images et symboles qui correspondent à l'imaginaire propre à un contexte social se constitue comme une sorte de « sensus-communis », auquel la perception de l'individu devrait se conformer.

## 6.2 Perception et communauté

Dans le fragment 16, « Percevoir c'est lire », Benjamin essaye donc de dénouer l'impasse, examinant de plus près le rôle joué par la communauté lors de la perception.

*« Dans la perception, l'utile (le bon) est vrai. Pragmatisme. Le délire est une perception étrangère à la communauté./ L'accusation de délire portée contre les grands réformateurs scientifiques. Incapacité de la foule à distinguer la connaissance de la perception. La perception se rapporte aux symboles./ Traitement ancien du délire »<sup>69</sup>.*

Dans une perception orientée pragmatiquement, l'utilité figure comme l'indice, le gage de la vérité du perçu, déterminé d'après le paradigme fixé par la communauté. S'écarter de ce paramètre entraîne donc la perte de toute valeur de vérité pour la perception, mais aussi la renonciation à toute forme de reconnaissance de la perception individuelle dans le cadre communautaire. Comme dans le cas du délire, une perception qui ne se conforme pas à cette sorte de « sensus-communis » exprimé par le contexte social est immédiatement considérée comme étrangère, marginale. Or, cela advient lorsque dans la communauté, ou mieux dans la foule – ce qui, pour Benjamin, est une forme déviante, péjorative de la communauté – les

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 33. Dans sa version manuscrite ainsi que dans l'édition allemande, le mot vrai est mis en évidence graphiquement : „In der **W**ahrnehmung ist das Nützliche (Gute) wahr. Pragmatismus. Wahnsinn ist eine der Gemeinschaft fremde Wahrnehmung./ Die Bezeich{ig}ung des Wahnsinns gegen die großen wissenschaftlichen Reformatoren. Unfähigkeit der Menge zwischen Erkenntnis und Wahrnehmung zu unterscheiden. Wahrnehmung bezieht sich auf Symbole. / Frühere Behandlung des Wahnsinns“, W. Benjamin, *Wahrnehmung ist lesen*, dans *Gesammelte Werke*, op. cit., v. VI, p. 32.

représentations symboliques se constituent comme connaissance. C'est-à-dire, lorsque le corpus d'images et symboles qui en constitue l'imaginaire se fige, transformant les matériaux perceptifs en savoir et prétendant que toute perception individuelle et concrète s'y conforme. Les matériaux perceptifs qui confluent dans l'imaginaire et contribuent à la formation des mythes s'arrogent le rôle de connaissances, ils s'érigent en vérité, alors qu'ils sont indissociables du contexte dans lequel ils ont vu le jour. Autrement dit, ils revendiquent une valeur cognitive, une validité intemporelle, qui n'ont pas en réalité, car le spirituel, dont les symboles et les mythes relèvent, ne se laisse pas enfermer dans les grilles de la connaissance. Le processus perceptif se trouve ainsi soumis à une dialectique d'acceptation de la part de la communauté ; une dialectique guidée par le pragmatisme : la conformité par rapport aux valeurs et aux croyances communautaires décide de la vérité des perceptions.

En ce sens, la folie et la pensée hétérodoxe sont les manifestations les plus évidentes d'un type de perception qui diffère significativement de celle du reste de la société. Elles se présentent comme des formes "étrangères" à la pensée collective qui ainsi les laisse en marge, en refusant de les reconnaître comme vraies. Dans les deux cas, le réel est perçu, interprété selon des formes qui sont inhabituelles pour la communauté, déclenchant ainsi un processus de dénégation et de marginalisation. Cela est évident, d'après Benjamin, si l'on considère le traitement réservé aux maladies mentales au sein de la société. Alors que les hôpitaux font souvent partie de l'architecture de la ville, les asiles sont au contraire relégués dans les périphéries, d'une manière à marquer aussi géographiquement l'écartement existant entre la perception du fou et celle de la communauté.

*« À Berlin on dit familièrement, en parlant d'une personne qu'on tient pour irresponsable : il est bon pour Dalldorf, à Vienne, pour Steinhof, à Paris on parle dans le même sens de Charenton. Partout l'idée est encore restée vivace que l'exclusion de la communauté, le divorce complet entre la communauté et l'individu appartient à l'essence de la maladie mentale. D'ailleurs c'est peut-être aussi pour cette raison que les asiles, contrairement aux hôpitaux, ne se trouvent pas à l'intérieur des villes »<sup>70</sup>.*

Ce n'est en rien une coïncidence que Benjamin choisisse comme exemples d'une perception « déviante » le cas du réformateur scientifique et du fou. Plus particulièrement, à la lumière des considérations benjaminienes sur le rapport entre *Leib* et *Körper*, la référence au délire est très significative. Que des perceptions « déviantes », c'est-à-dire non conformes aux paramètres fixés par la communauté, soient immédiatement assimilées au délire, cela prouve le profond écart qui existe entre une perception pragmatiquement orientée et la perception

---

70 W. Benjamin, *Fragments, op. cit.*, p. 73

pure. Lorsqu'elles refusent de se tenir à un paradigme très établi, ces formes perceptives marginales se rapprochent de cette perception pure qui vise dans le spirituel ce substrat de signification qui, chez Benjamin, se donne comme langage. La perception conditionnée par l'imaginaire de la communauté, dont il est question dans le fragment 16, serait ainsi l'extrême opposé de la perception pure en tant que schéma d'une signifiabilité. Si l'alternative de la vérité ne concerne pas la perception, c'est parce que le spirituel qu'elle vise demeure au-delà de toute forme de connaissance<sup>71</sup>. La vraie signification de la perception repose sur sa valeur spirituelle qui ne peut pas être jugée selon un paradigme d'utilité. Le fragment « Sur le problème de la perception », qui précède la note « Perception et corps » éclaire cet aspect à travers un exemple très évocateur :

*« Dans les contes, les enfants nés sous une bonne étoile voient des jardins enchantés là où d'autres gens ne remarquaient rien, ils tombent sur des trésors là où d'autres passent distraitement. Il ne faut pas entendre par là que d'eux-mêmes les jardins enchantés ou les trésors se rendraient invisibles aux autres hommes mais visibles aux enfants nés sous une bonne étoile, ou que la perception des êtres s'affaiblirait soudain devant ces trésors, tandis que celle des enfants nés sous une bonne étoile s'aiguiserait. La seule signification possible de ces passages est au contraire que les enfants nés sous une bonne étoile auraient en somme une autre perception, plus heureuse, que les hommes du commun, sans que ni l'une ni l'autre soit fausse ni vraie non plus<sup>72</sup> ».*

Comme l'enfant de “Cachettes”, les enfants nés sous une bonne étoile ont simplement un autre rapport avec la matière, au monde qui les entoure. En ce sens, ils comprennent les secrets des objets, ils voient ces aspects du réel que les autres n'aperçoivent pas. Ainsi, ils peuvent trouver des trésors comme l'enfant de “Cachettes” trouve dans l'appartement les œufs de Pâques, tout simplement parce qu'ils pénètrent dans la matière, ils la connaissent de l'intérieure, en saisissant sa signification cachée. Leur perception n'est pas guidée, si ce n'est par le lien spirituel qui les unit à la matière et qui les fait devenir eux-mêmes objets, matière.

La possibilité que la communauté puisse orienter pragmatiquement la perception est donc la conséquence d'une confusion entre perception et connaissance : si l'on n'est pas capable de saisir la dimension purement spirituelle et symbolique que caractérise la perception, on la transforme en connaissance, c'est-à-dire on nie sa nature de symbole et on la dégrade à ce qu'elle devrait représenter. En revanche, saisir sa signification spirituelle et sa structure essentiellement langagière permet de comprendre la véritable valeur du corpus de symboles et d'images mythiques qui se lient à la perception : ils sont une production symbolique qui

---

71 Benjamin ébauche là une réflexion autour du rapport entre vérité et connaissance sur laquelle il reviendra quelques ans après, dans la préface de son étude sur le drame baroque allemand.

72 W. Benjamin, *Fragments*, op. cit., p. 73-74

reflète la façon propre d'une communauté de se représenter le rapport entre corporalité et monde, sans que cela implique une valeur cognitive pour les images en soi.

Véritable substrat spirituel de la réalité, le langage est la sphère dans laquelle Benjamin inscrit ce processus. Il faudra donc interroger le rapport que les hommes et les objets entretiennent avec le langage pour comprendre la “perception heureuse” des enfants nés sous une bonne étoile.

# La langue des choses

« *Tout y parlerait à l'âme en secret sa douce langue natale* »  
C. Baudelaire

« *Ô ressources infinies de l'épaisseur des choses,  
rendues par les ressources infinies de l'épaisseur  
sémantique des mots* »  
F. Ponge

## 1

### *Un cosmos linguistique*

#### 1.1 Le verbe créateur

Dans la langue hébraïque, un seul terme, *davar*, désigne à la fois la parole et la chose, le langage et l'événement, les *res* et les *verba*. Ce qui est établi ainsi, c'est moins une correspondance qu'une véritable compénétration entre ces deux sphères, le langage et la matière, visant à transposer au niveau sémantique l'unité profonde et originelle qui caractériserait le réel. D'après le récit de la Création, auquel ce terme renvoie implicitement, la matière, les choses commencent d'exister grâce au seul verbe divin : elles sont le résultat d'un acte linguistique. Le rapport avec le concret est ainsi bouleversé, car la parole n'est plus le simple moyen qui, désignant le phénomène, en permet la transposition sémantique, mais elle-même crée le réel. Sa puissance démiurgique et créatrice, qui tient du souffle du verbe divin qui encore demeure en elle, se manifeste dans sa capacité à exprimer immédiatement le réel. Lorsque la parole se rapporte à l'objet, elle est plus réelle que le réel lui-même, car justement elle contient la possibilité que le réel soit. C'est pourquoi les lettres enferment déjà l'épaisseur de la matière, la réalité immédiate de ce qu'elles nomment. Dans le verbe créateur repose l'essence de la chose, ce contenu spirituel qui l'anime et qui s'exprime dans son existence physique. Or, une pareille conception appelle deux remarques.

La première concerne l'image du réel qu'elle nous offre, l'idée que le concret soit d'abord et avant tout une manifestation linguistique. Le paradigme cosmogonique auquel on fait appel ainsi n'est rien d'autre que celui propre à la tradition mystique, qui reconnaît dans le langage la véritable matière de la réalité, en raison de sa proximité au verbe divin. La représentation de la nature comme un livre dans lequel se déploierait l'écriture divine, forme et substance de la Création, en est l'exemple le plus significatif. Il en résulte ainsi une nouvelle définition à la fois de l'existence matérielle et de la langue. Celle-ci devra en effet être entendue dans une acception bien plus large de celle qu'on lui donne en la considérant comme un système sémantique. Lorsqu'on reconnaît au mot un pouvoir créateur vis-à-vis du réel, le langage acquiert un double statut envers les choses, se présentant à la fois comme expression immédiate de leur réalité et objet parmi les autres objets. En effet, affirmer que les lettres enferment le concret signifie accorder à la langue elle-même une dimension matérielle, en dehors du caractère abstrait de la signification. Ce qui nous invite à considérer le mot non pas uniquement selon la place qu'il revêt au sein du discours, mais également dans son aspect concret en tant qu'ensemble de signes graphiques. C'est dans la matérialité des graphèmes qui la composent, dans le son qui l'accompagne que la parole peut s'exprimer comme une réalité immédiate<sup>73</sup>. D'où, par exemple, l'importance que les kabbalistes accordent aux lettres de l'alphabet hébraïque, dont les combinaisons dans les mots deviennent objet de méditation pour connaître le réel au-delà de son apparence sensible. Elles permettent d'y retrouver la trace de la sagesse divine.

Par là, une deuxième constatation s'impose, qui amène à s'interroger sur les conséquences que ce lien entre existence matérielle et langage entraîne d'un point de vue cognitif. Comme la matière appartient dans son existence autant que dans son expression à l'ordre langagier, la connaissance ne pourra pas se situer en dehors du langage, car cela signifierait tout simplement nier la structure même de la réalité. Mais si tel est le cas, alors la question qui se

---

73 C'est pour cette raison que nous avons décidé de nous référer ici au terme hébreu *davar*, plutôt qu'aux termes qui le traduisent en grec et en latin dans les textes sacrés, *logos* et *verbum*, qui désignent à la fois la parole et le discours, la rationalité et la pensée. Le champ sémantique que ces deux termes recouvrent, renvoyant au caractère abstrait de la pensée plutôt qu'au concret de la matière, nous témoigne en effet que, dans leur traduction du mot *davar*, quelque chose se perd : le caractère concret, matériel du langage, l'épaisseur des lettres et des mots qui enferment la matière, s'éclipsent, laissant la place à l'abstraction du verbe, de la Parole vivante du Prologue de l'Évangile selon Jean, « *Au commencement était le Verbe* ». La pertinence de cette référence nous semble confirmée par la centralité que la réflexion benjaminienne accorde à la matière dans sa théorie du langage, qu'il s'agisse des choses ou bien de la parole en tant que signe graphique ou encore de l'écriture. Curieusement, c'est toutefois au double sens du mot *logos* et au paradoxe qu'il exprime que les premières pages de son étude « Sur le langage » renvoient, lorsqu'elles posent les prémisses de son analyse. Même si, lorsqu'il est question d'élucider la puissance créatrice de la parole, Benjamin ne choisit pas de se référer au Prologue de Jean, parfaite exemplification de la notion de *logos*, mais plutôt au récit de Genèse I, qui renvoie plutôt à cette unité originelle de la Création exprimée par le mot *davar*.

pose est de savoir quelles sont les conditions de possibilité du connaître en général. Comment les choses se donnent-elles au regard du sujet ? Que connaissons-nous d'elles ? D'après ces prémisses, la réponse apparaît très simple : ce que nous connaissons des choses est leur langage, c'est-à-dire leur essence. En supposant que la parole porte en elle la chose dans sa réalité immédiate, qu'elle soit donc à la fois l'expression la plus concrète (la plus réelle) et la plus abstraite de ce qu'elle désigne, la connaissance ne devra s'en tenir qu'au langage, si elle veut saisir la vérité de son objet. La vérité de cette connaissance est d'autant plus certaine qu'elle a comme garant le verbe divin lui-même, puisque les paroles en gardent encore la trace.

Or, la question de la valeur cognitive de la parole, du lien qu'elle entretient avec l'objet qu'elle désigne et, plus généralement, l'objectivité de l'image du monde telle que les mots nous la présentent, est la problématique à laquelle se confronte aussi la réflexion du jeune Benjamin dans les écrits qu'il consacre à la langue et à la connaissance. D'après lui, croire que nous pouvons connaître dans les mots la chose telle qu'elle est, la chose en soi, représente à la fois la tentation la plus grande et le risque majeur auquel toute théorie du langage s'expose. « *Le point de vue selon lequel l'essence spirituelle d'une chose consiste justement dans son langage – ce point de vue entendu à titre d'hypothèse est le grand abîme où risque de tomber toute théorie du langage, et sa tâche est de se tenir en équilibre au-dessus de cet abîme* »<sup>74</sup>.

Lorsque, dans son étude « Sur le langage en général et sur le langage humain », il tente de justifier la prééminence du langage au sein du réel, tout en refusant d'adhérer à une conception essentialiste, Benjamin essaye justement de ne pas glisser dans cet abîme. Rédigé en 1916, ce travail, dense et difficile, pose à l'apparence une question assez simple : quelle est la place du langage au sein du réel ? Bien évidemment, cette question en présuppose une autre : qu'entendons-nous par langage ?

Tout en partageant l'idée d'une connexion entre la matière et le langage et convenant avec la tradition mystique que la parole n'est pas un instrument pour la connaissance, mais notamment la sphère dans laquelle s'inscrit l'acte cognitif, Benjamin s'écarte de cette conception lorsqu'il s'agit de déterminer la valeur épistémologique de ce lien. Certes, reconnaître à la parole une réalité immédiate signifie présenter l'objet qu'elle désigne comme un objet linguistique, qui existe donc dans le langage. Ce qui amène à un double constat : la matière existe pour autant qu'elle se communique, c'est-à-dire son existence coïncide avec son langage. D'autre part, s'il est vrai que la parole exprime le contenu spirituel de la chose, son

---

74 W. Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain », in *Œuvres complètes, op. cit.*, v. I, p. 143- 144

langage sera alors identique à son essence spirituelle. Mais, selon Benjamin, cette dernière affirmation peut être féconde seulement si on l'entend comme un paradoxe, le paradoxe qui est au centre de toute théorie du langage, mais qui ne doit jamais être son point de départ.

Dire que les choses existent pour autant qu'elles se communiquent n'autorise pas à postuler une parfaite adéquation du mot à ce qu'il désigne. Le rapport que la matière entretient avec le spirituel au travers de la langue ou, pour utiliser la terminologie de l'essai de 1916, dans le *médium* de la langue, est bien plus complexe que cela, car, comme nous l'ont déjà montré les fragments sur la perception, le visage de la matière est recouvert de signes et d'images qui relèvent de la sphère du symbolique. Et, dans cette forêt de significations, il n'est pas facile de s'orienter, de comprendre ce qui relève de la chose en tant que telle, ou mieux, ce qui vient d'elle, sa communication – car se référer à la chose « en tant que telle » est déjà équivoque – et ce qui, au contraire, appartient à la manière dont l'imaginaire la regarde, à comment elle s'y inscrit. Les formations symboliques qui s'incrument sur les choses créent un écart, une fracture, entre la parole et la chose : elles en embrouillent l'expression. À terme, cela signifie que ce n'est pas seulement la chose en soi qui est inconnaissable, mais la chose en tant qu'élément linguistique apparaît, elle aussi, difficilement saisissable. De fait, le risque est de se perdre dans cet univers des symboles qui la recouvrent et finalement de reconnaître comme sien, comme venant d'elle, ce qui en réalité n'est qu'une projection de l'imaginaire. Le mythe émerge justement de cette perméabilité que la matière affiche à l'égard du spirituel et du symbolique, comme signe concret de la fracture qui peut se produire dans la connexion entre le mot et l'objet. Comment et pourquoi, dans les mots, nous pouvons retrouver l'expression de l'essence linguistique de l'objet, mais aussi une image déformée de celle-ci, c'est ce que nous essaierons de comprendre en examinant de plus près la théorie formulée dans les pages de « Sur le langage ».

## 1.2 L'essence langagière du réel

Avec la Préface au *Drame baroque allemand*, l'essai « Sur le langage » est sans doute un des textes fondamentaux pour pénétrer au cœur de la pensée benjaminienne, car on y retrouve en germe plusieurs thèmes qui seront développés dans les travaux successifs<sup>75</sup>. Ce qui n'empêche pas qu'il soit en même temps un des plus obscurs. Or, il n'est pas dû au hasard que, de toute

---

<sup>75</sup> Pour une vision d'ensemble du texte et des différentes problématiques qui y sont soulevées, je renvoie à l'article de U. Steiner, « Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen », in *Benjamin Handbuch*, B. Lidner (ed.), Stuttgart/Weimar, J.B.Metzler 2006, p. 592-602.

l'œuvre benjaminienne, ce soient justement les écrits consacrés au langage qui demandent au lecteur le plus grand travail d'exégèse en raison de la structure souvent elliptique de l'argumentation développée, des leurs multiples sources, des références et des citations cachées entre les lignes. Cela tient principalement de sa conviction que la langue est « *une réalité dernière, inexplicable, mystique, qui ne peut être observée que dans son développement* »<sup>76</sup>. Les termes et surtout les limites de toute analyse de cette notion sont ainsi posés d'entrée de jeu : la nature du langage demeure insaisissable lorsqu'on prétend en interroger l'origine, lorsqu'on cherche à pénétrer son essence et à en mettre au clair sa raison ultime. Le langage est un mystère, et de ce mystère, seule une approche mystique peut rendre compte, acceptant la valeur spirituelle et symbolique qui appartient essentiellement à la parole, sans prétendre l'expliquer rationnellement. D'où l'obscurité de son texte et la difficulté à en saisir les multiples références qui demeurent dans la plupart des cas implicites. Avec les traités mystiques, ou plus précisément kabbalistiques, le texte benjaminien ne partage pas uniquement le point de départ – le langage comme « *réalité dernière, inexplicable* » –, mais également la structure de l'argumentation d'où se dégagent différents niveaux d'interprétation. Ce qui rend insuffisante donc toute lecture linéaire, imposant d'adopter une méthode herméneutique qui s'apparente de celle appliquée aux textes sacrés. Ces affinités entre l'étude benjaminienne et les textes mystiques imposent toutefois une remarque. En effet, que faudrait-il conclure de cette proximité à la pensée mystique que Benjamin revendique haut et fort ? Son étude sur le langage aurait-elle vraiment renoncé à une approche épistémologique de cette notion, laissant en marge de l'analyse le questionnement sur la connaissance et l'idée d'une *höherer Erfahrung* à l'avantage d'une réflexion sur la valeur mystique de la parole ?

En dépit de toute apparence, il serait une erreur de lire le texte benjaminien comme une étude d'exégèse biblique sur la puissance créatrice et mystique du verbe. En effet, lorsque Benjamin annonce vouloir analyser l'essence du langage à la lumière du premier chapitre de la Genèse, il ne fait que tendre un piège à son lecteur : il se déguise en subtil théologien en proposant une interprétation du récit de la Création, alors qu'en réalité sa réflexion, à une lecture plus attentive, se confronte à des questions éminemment philosophiques. En définitive, comme souvent c'est le cas chez Benjamin, il ne faut pas prendre au pied de la lettre les propos qu'il annonce ouvertement, mais plutôt s'interroger sur ce que son argumentation laisse sous-entendre. Dans le cas de son étude sur la langue, la question de fond reste sans doute le débat avec Kant et les néo-kantiens autour des notions de connaissance et d'expérience – quoique

---

76 *Ibidem*, p.152

son analyse n'y fasse jamais référence. Certes, la pensée mystique, juive autant que chrétienne, joue un rôle déterminant dans la conception du langage qu'il propose, à tel point qu'on pourrait la présenter comme une de ses références principales. Mais, comme nous le verrons dans l'analyse de cet essai, s'il partage avec la mystique l'idée que le langage soit une « *réalité dernière, inexplicable* », ce qui l'intéresse, c'est moins la valeur spirituelle que l'on accorde ainsi à la parole, que le pouvoir créateur qu'on lui reconnaît vis-à-vis du réel. C'est-à-dire l'idée qu'en première instance le réel se manifeste, se donne au regard du sujet comme langage, et c'est justement *dans* et *par* le langage qu'il se transforme en donnée de la connaissance. C'est pourquoi, selon Benjamin, l'image de la parole créatrice que le récit biblique nous présente n'a rien de métaphorique. Bien au contraire, elle rappelle une évidence : le langage participe de la réalité des choses. Ce n'est qu'en les nommant, que les choses commencent d'exister pour nous. Ainsi, bien que dans son étude il choisisse de se tourner vers la tradition mystique, son approche reste-t-elle toutefois profondément marquée par ses lectures kantienne et néo-kantienne. Et la vision mystique de la parole l'intéresse d'autant plus qu'il reconnaît là les prémisses d'un nouveau paradigme cognitif. Il en résulte donc un dispositif conceptuel applicable à l'interprétation du réel dont Benjamin se sert pour une remise en question et une redéfinition des paradigmes modernes de la connaissance et de l'expérience.

On aura déjà deviné que la langue telle que nous la concevons, support privilégié de la communication humaine, n'a rien à voir avec cette réalité « mystique » que « Sur le langage » se propose d'analyser. D'autre part, le titre de l'essai « Sur le langage en général et sur le langage humain » est déjà révélateur : la parole humaine n'est qu'une composante de cette notion plus ample de langage traitée par l'étude benjaminienne. Mais alors, que faudra-t-il entendre au juste par l'expression « langage en général » ? Quelles sont les prémisses qui permettent d'élargir cette notion au-delà de la communication humaine ?

D'après Benjamin, « *toute communication de contenus spirituels est langage, la communication verbale n'étant qu'un cas particulier, celui du langage humain et de ce qui le fonde ou se fonde sur lui (justice, poésie)* »<sup>77</sup>. Cette affirmation pose d'emblée les termes de la question. Ni la parole humaine, ni les différentes formes d'expression de la vie spirituelle des êtres humains – l'art plutôt que la musique ou bien la justice ou la religion –, ne peuvent à

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.142. On pourrait souligner ici que le choix de ces deux exemples, la justice et la poésie, n'est pas anodin. C'est justement dans le droit et dans la poésie que, selon Benjamin, l'expression de contenus spirituels se lie au mythe.

elles seules cerner ce qu'est le langage. Car la communication des contenus spirituels n'est pas la prérogative de l'existence humaine, mais elle se rattache à l'existant en général.

*« L'existence du langage ne s'étend pas seulement à tous les domaines d'expression de l'esprit humain, lesquels, en un certain sens, font toujours place au langage ; elle s'étend absolument à tout. Ni dans la nature animée ni dans la nature inanimée, il n'existe événement ni chose qui, d'une certaine façon, n'ait part au langage, car à l'un comme à l'autre il est essentiel de communiquer son contenu spirituel. Ainsi utilisé, le mot « langage » n'a rien d'une métaphore. Car c'est une connaissance pleine de contenu que rien ne se puisse représenter qui ne communique son essence spirituelle au moyen de l'expression »<sup>78</sup>.*

Porteurs d'un contenu spirituel au même titre que les êtres humains, les objets ne sauraient pas exister autrement qu'en se communiquant, c'est-à-dire en manifestant l'essence spirituelle qui leur appartient. De ce point de vue, ni la verbalisation ni le degré de conscience qui accompagnent (ou pas) cette communication n'en sont des caractères essentiels. Pour le dire autrement, dans le sens large que Benjamin lui donne, le langage ne procède pas de la pensée ou de la conscience, mais seulement du spirituel. En ce sens, la parole ne se limite pas à transposer sémantiquement des contenus de la vie de l'esprit, elle les exprime, en permettant ainsi leur communication. À la valeur sémantique, Benjamin antépose donc la valeur expressive de la parole, l'expression elle-même appartenant, de par « *son essence entière et la plus intime* »<sup>79</sup>, au langage.

Mais si tel est le cas, alors l'existence matérielle en tant que telle ne sera pas concevable en dehors de l'expression et par conséquent du langage, puisque, comme l'affirment ces quelques lignes, il est essentiel à l'existant en général – et pas seulement aux êtres humains – de communiquer le contenu spirituel qui lui appartient au moyen de l'expression. Ce n'est qu'à partir de ce préalable que l'on peut accorder au mot « langage » une valeur qui n'est pas seulement métaphorique, le reconnaissant donc comme la modalité d'existence de tout existant en général. À tel point que, selon l'essai de 1916, « *une existence qui serait privée de toute relation au langage est une idée ; mais de cette idée [...] on ne peut rien tirer de fécond* »<sup>80</sup>. Et pour cause, car au sujet d'une pareille existence, il faudrait admettre soit qu'elle est privée de tout contenu spirituel, soit qu'elle n'est pas à même de le communiquer, son essence demeurant indicible. Dans un cas comme dans l'autre, elle résulterait impénétrable, se

---

78 *Ibid.*, p. 143

79 *Idem*

80 *Idem*. Dans l'idée d'une existence privée de tout rapport au langage, l'on peut sans doute reconnaître une référence, bien qu'indirecte, à la notion kantienne de chose en soi et au rôle qu'elle revêt dans sa théorie de la connaissance. En ce sens, le jugement négatif que Benjamin porte sur cette hypothèse doit être interprété à la lumière de sa critique à Kant et aux néo-kantiens relativement à la stérilité des paradigmes modernes de connaissance et d'expérience modelés sur les principes des sciences mathématiques. Nous y reviendrons.

situant en dehors de l'expression, comme repliée sur elle-même. D'où la stérilité de cette idée qui a toutefois l'avantage de permettre de comprendre quelle objection on pourrait soulever contre la théorie benjaminienne, notamment à l'égard de sa conception du spirituel. Si l'on suit son argumentation, un double constat s'impose quant à la relation entre le spirituel et le langage : le spirituel se communique et la forme de cette communication est l'expression. Ce qui revient à dire qu'en dernier ressort la manifestation du spirituel coïncide avec son expression linguistique. Il en résulte une ambiguïté qu'il convient d'examiner de plus près : en admettant que le spirituel puisse se communiquer seulement dans le langage et en considérant la communication à laquelle elle donne lieu comme essentielle à tout existant en général, n'est-on pas en train de commettre encore une fois l'erreur capitale de la conception essentialiste qui postule une parfaite adéquation entre la parole et ce qu'elle désigne ?

De fait, la question est de savoir si, lors de sa communication, le spirituel se manifeste entièrement ou bien s'il reste une marge d'indicible au cœur de cette sphère, qui fait que ces contenus ne peuvent jamais se transposer parfaitement dans le langage. Dans la première hypothèse, on tombe à nouveau dans le piège du paradoxe du *logos*, en identifiant l'essence linguistique qui s'exprime dans la parole avec l'essence spirituelle qu'elle est censée exprimer. D'autre part, quoique l'on évite ce risque en jugeant que l'expression linguistique du spirituel demeure toujours imparfaite, incomplète, en raison du non-communicable qui appartient essentiellement à tous ses contenus, il en résulte néanmoins une contradiction dès lors qu'on rediscute sur la base de cette définition le statut de la matière et l'idée que l'existence matérielle est essentiellement expression de contenus spirituels. Car, en effet, il faudrait conclure par là que l'existence matérielle, se trouvant dans l'impossibilité de communiquer pleinement des contenus spirituels, serait condamnée elle aussi à l'inachèvement. Si auparavant le risque était celui d'une vision essentialiste du langage, cette fois-ci c'est l'idée – stérile - d'une existence déconnectée du langage qui se profile.

Pour sortir de cette impasse, Benjamin admet qu'effectivement il est nécessaire de distinguer l'essence spirituelle de ce qu'en elle est exprimable et donc communicable dans le langage. Appliqué à l'existence matérielle, à l'idée qu'il est essentiel à toute existence de communiquer son essence spirituelle, cela signifie qu'elle manifeste le spirituel seulement dans la mesure où celui-ci est communicable. Elle n'en exprimerait donc que l'essence linguistique. Si l'on peut parler d'une essence langagière de la réalité, sans pour autant en inférer la possibilité d'une connaissance parfaite, c'est parce que, telle que nous la percevons, elle se constitue comme une expression linguistique. Sa structure peut ainsi se communiquer de manière immédiate

dans le langage. On n'aura pas de difficulté à reconnaître dans cette thèse la définition de « signifiabilité » formulée dans les fragments sur la perception. La réflexion benjaminienne y revient ici pour la pousser encore plus loin. La perceptibilité de l'objet dépend de son statut d'élément signifiant et non pas de sa dimension phénoménique, puisque la manifestation du spirituel a lieu uniquement dans le langage au moyen de l'expression. À chaque fois que l'on se réfère au spirituel à l'égard d'une existence matérielle et concrète, c'est en réalité son essence linguistique qu'on vise. Et si cela n'infirme en rien la valeur spirituelle que l'on accorde à la matière, c'est parce qu'aucun contenu, qui n'est pas linguistique et donc immédiatement communicable, ne peut se manifester en elle comme l'indice de son lien avec le spirituel. Ainsi comprend-on mieux maintenant pourquoi l'idée d'une existence complètement détachée du langage se révèle inféconde : au lieu d'une « signifiabilité », l'on serait confronté tout simplement au silence qui entoure l'indicible. Or, ce n'est pas le langage, mais seulement le symbole qui nous permet d'apercevoir les profondeurs de ce silence.

Il reste qu'une telle distinction entre essence spirituelle et essence linguistique engendre une confusion dans la notion même de langage. De fait, dire que dans la parole se communiquent des essences linguistiques paraît au premier abord une tautologie. Conscient de cette difficulté, Benjamin ne manque pas d'aborder directement la question, pour préciser dès le début pourquoi les essences linguistiques sont d'abord et avant tout des essences – exprimant donc un contenu spirituel – et comment celui-ci peut s'exprimer dans le langage.

*« Pour comprendre une essence linguistique, il est toujours nécessaire de se demander de quelle essence spirituelle elle est l'immédiate expression. Ce qui signifie, par exemple que l'allemand n'est aucunement l'expression de tout ce que par lui nous croyons pouvoir exprimer, mais bien l'expression immédiate de ce qu'en lui se communique. Ce "se" est une essence spirituelle. Il est donc évident dès l'abord que l'essence spirituelle qui se communique dans le langage n'est pas le langage même, mais quelque chose qu'il convient d'en distinguer »<sup>81</sup>.*

La solution benjaminienne passe par sa définition de la relation entre essence linguistique et essence spirituelle en termes d' « *expression immédiate* ». Nous verrons qu'en grande partie la théorie du langage du jeune Benjamin repose précisément sur ces deux notions, l'immédiateté, qu'il reconnaît comme le caractère propre à toute manifestation du spirituel, et l'expression, catégorie centrale de son étude – et la question se pose de savoir si elle peut être considérée comme le trait d'union entre la réflexion sur le langage des années 1916-1920 et celle des dernières œuvres - nous y reviendrons – sous le signe de laquelle il présente les liens qui unissent la parole, la matière et le spirituel.

---

81 *Idem*

Lorsque l'on dit que la langue parle – *die Sprache spricht* – on annonce une évidence qui n'a pourtant rien d'anodin. Ce qui se communique dans le langage est en réalité l'essence spirituelle dans la mesure où celle-ci est immédiatement exprimable, ou, pour le dire autrement, dans la mesure où elle est immédiatement contenue dans l'essence linguistique. Le langage résulte ainsi comme le véritable médium de la communication, puisqu'en lui les essences s'expriment de manière immédiate, elles se communiquent. L'apparence tautologique qui encore reste dans cette affirmation benjaminienne se dissipe lorsqu'on analyse de plus près la valeur et les propriétés particulières que Benjamin accorde à cette communication. On aura compris que, à l'instar de la notion de langage, la communication elle aussi devra passer au crible de la critique benjaminienne d'une approche qui entend ce terme seulement dans un sens instrumental.

### **1.3 La magie du langage**

Lorsque l'on accepte l'idée que le langage est une “*réalité dernière, inexplicable et mystique*”, la première conviction à laquelle on est obligé de renoncer est que la parole sert à communiquer quelque chose – une pensée, un objet, un état de l'esprit. Dans l'acception que Benjamin lui donne, la parole "exprime", la parole "est", mais en aucun cas elle "ne sert" à quoi que ce soit. Autrement dit, elle n'est pas un moyen de la communication. Or, ce refus de faire dépendre la valeur du langage de sa fonction désignative – en un mot, de lui accorder une valeur instrumentale – s'avère problématique lorsqu'il s'agit de déterminer son statut vis-à-vis de la communication humaine. De fait, partant de ces prémisses, il faudrait conclure que celle-ci reste en dehors de toute étude sur la nature du langage. La parole devrait-elle donc être extrapolée du cadre de la communication pour que sa nature profonde ressorte ? D'après la définition formulée dans les premières pages de l'essai, ne fallait-il pas considérer comme langage toute forme de communication de contenus spirituels ? Comment interpréter alors la fonction qu'elle remplit vis-à-vis du spirituel en le communiquant ?

Autant de questions qui imposent de préciser ce que Benjamin entend par la notion de communication lorsqu'il s'en sert dans son étude sur le langage. Certes, il ne s'agit pas d'un processus articulé selon le schéma locuteur-parole-destinataire, tel que nous sommes habitués à la concevoir. S'il est possible de parler d'une communication à propos des contenus du spirituel, c'est parce que l'immédiateté qui caractérise l'expression du spirituel transforme le statut de la parole lors de la communication. Elle n'est plus le moyen qui permet qu'un

contenu soit transmis, mais bien immédiatement ce même contenu qu'elle communique. C'est en ce sens que l'on peut donc affirmer que les essences linguistiques se communiquent *dans* le langage et non *par* lui. Loin d'être une tautologie, cette formulation rend compte de l'expressivité immédiate de la parole, en montrant comment l'écart entre ce qui est communiqué et ce qui le communique est par ce biais annulé. La parole *est* l'essence linguistique qu'elle communique. De fait, le langage ne fait que se communiquer en lui-même.

*« Ce qui est communicable dans une essence spirituelle ne se manifeste pas de la façon la plus claire dans son langage [...], mais ce communicable est immédiatement le langage même. [...] Ce qui est communicable dans une essence spirituelle, c'est ce en quoi elle se communique ; c'est-à-dire : tout langage se communique lui-même. Ou, plus exactement, tout langage se communique en lui-même, il est au sens le plus pur du terme, le "médium " de la communication »<sup>82</sup>.*

Ainsi se dessinent les contours de la communication qui a lieu dans le langage. Une fois affranchie des contraintes imposées par le schéma locuteur-parole-destinataire, elle perd son caractère instrumental à l'avantage de cette immédiateté magique qui est le trait propre à l'expression du spirituel. Le paradoxe énoncé par le mot *logos* – l'identité entre les essences spirituelles et linguistiques – évoque donc la magie qui appartient intrinsèquement au langage lorsqu'on le conçoit comme une réalité dernière et inexplicable. En ce sens, selon Benjamin, on pourrait dire que la magie de la parole est le problème auquel toute théorie sur le langage est obligée de se confronter.

Cependant, partant de ces prémisses, le statut de la parole au sein de la communication humaine est loin d'être élucidé. La vision qu'on a de celle-ci est en effet profondément conditionnée par ce que Benjamin désigne comme la « *conception bourgeoise du langage* », d'après laquelle le mot serait le moyen de la communication, les choses son objet et l'homme à la fois son locuteur et son destinataire. Il est difficile en effet de concevoir le rôle du langage dans l'interaction des êtres humains avec le réel et entre eux, autrement que comme une transposition sémantique de contenus de la pensée et des données de la perception. D'autre part, l'idée que le langage se communique en lui-même semble créer une fracture dans la relation entre la parole et la réalité concrète de ce qu'elle désigne. Loin de témoigner de ce pouvoir créateur et démiurgique que la mystique accorde au verbe, cela accentue davantage le caractère spirituel du langage, en soulignant son côté magique. Mais tout en admettant cette magie, on voit mal comment la parole serait à même de produire immédiatement le réel, d'être immédiatement action. La question pourrait aussi être posée dans les termes suivants :

---

82 *Ibid.*, p. 145

comment la parole pourrait-elle modifier le réel, atteindre à la dimension phénoménique des choses, alors qu'elle est simplement communication immédiate d'un contenu spirituel ?

Une première réponse nous est apportée par une lettre à Buber rédigée en juin 1916, quelques mois avant « Sur le langage ». Benjamin y expose ses hésitations quant à une éventuelle collaboration avec la revue *Der Jude*, les motivant à travers une réflexion plus générale sur le rôle de la littérature. Vis-à-vis de l'engagement politique dont faisait preuve la revue dirigée par Buber, la question se pose pour lui de savoir si l'écriture peut avoir une influence directe sur l'action, voire carrément la déterminer. Lorsque l'on admet que la littérature conditionne l'univers moral, en fournissant les motifs pour l'action, on considère encore une fois le langage comme un instrument au service de la communication. Ce que Benjamin ne peut évidemment pas accepter.

*« Cette perspective a pour trait caractéristique qu'elle ne prend aucunement en considération une relation du langage à l'acte, dans lequel le premier ne serait pas le moyen du second. Ce rapport concerne d'égale manière un langage impuissant, rabaisé au rang de moyen et l'écrit pris comme un acte falot, faible, dont la source ne repose pas en lui-même, mais en toutes sortes de motifs susceptibles d'être énoncés et exprimés »<sup>83</sup>.*

Ainsi, s'il est vrai que la parole se rapporte à l'action – et Benjamin ne le nie pas – c'est dans un tout autre sens qu'il faut entendre cette relation. Comme le langage en communiquant une essence linguistique ne fait que se communiquer en lui-même, son expression matérialisera immédiatement ce qu'elle désigne. De sorte que son expressivité immédiate contient déjà l'action, elle est production du réel. C'est pourquoi affirmer que le langage à lui tout seul ne peut que véhiculer des contenus d'ordre moral – et donc du ressort du spirituel – sans toutefois pouvoir concrètement modifier la structure du réel, signifie en nier la dignité.

*« Mais du point de vue de la production d'un effet, qu'il s'agisse de littérature poétique, prophétique, objective, je ne puis la concevoir que comme magique, c'est-à-dire non-médiatisable. Toute opération salutaire que produit un écrit, et même toute opération qui n'est pas dans sa nature profonde dévastatrice, est fondée dans son mystère (celui du mot, celui du langage). Si variées que soient les formes selon lesquelles le langage peut se montrer efficace, il ne l'est pas en communiquant des contenus, mais en produisant au jour de la manière la plus limpide sa dignité et son essence »<sup>84</sup>.*

De fait, selon Benjamin, il suffit de constater comment les paroles interviennent dans notre relation avec le monde, les objets, les autres êtres humains pour que l'idée d'expressivité immédiate n'apparaisse plus si obscure. Un passage de l'essai de 1916 nous l'explique très

---

83 W. Benjamin, *Correspondance, op. cit.*, v. I, p. 171

84 *Idem*

clairement : « *Le langage de cette lampe ne communique pas la lampe (car l'essence spirituelle de la lampe, pour autant qu'elle est communicable, n'est aucunement la lampe même), il communique la lampe linguistique, la lampe dans la communication, la lampe dans l'expression* »<sup>85</sup>.

Ce ne sont pas les choses en tant que telles que nous désignons lors de la communication, mais bien les séquences de mots qui les représentent à nos yeux. Or ces mots ne font en réalité rien d'autre que matérialiser la chose en tant qu'objet linguistique, la chose telle qu'elle se configure dans la réalité que nous communiquons. C'est-à-dire qu'ils revêtent pour nous une valeur représentative vis-à-vis de la réalité qu'ils désignent. En ce sens, ils l'expriment immédiatement, ils structurent le réel tel qu'il est pour nous, tel que nous le représentons et le communiquons. C'est une évidence – que toutefois l'habitude tend souvent à nous faire oublier – que le langage structure la réalité telle que nous la connaissons, car les choses prennent forme dans les paroles qui les nomment. De ce point de vue, elles produisent un effet sur le réel, elles sont en mesure de le modifier, car toute interaction du sujet avec le monde passe par le langage. Et s'il y a une magie, c'est bien celle qui permet à la pure expression linguistique – car le langage se communique en lui-même – de façonner la réalité.

Dire que les choses existent pour autant qu'elles se communiquent, c'est donc admettre que leur présence concrète est indissociable de leur valeur linguistique, puisque c'est justement celle-ci qui exprime la connaissance la plus profonde que nous pourrions avoir d'elles. Autrement dit, le seul visage que nous verrons des choses est celui qu'elles tournent vers le langage. Si cette image n'a rien de métaphorique, c'est parce que, tel que l'essai benjaminien l'envisage, le lien entre la parole et ce qu'elle désigne ne se fonde ni sur une convention ni sur la nécessité pour le langage de s'adapter au réel pour le décrire. La seule loi à laquelle il obéit est celle de l'expression sous le signe de laquelle il convient selon Benjamin de le concevoir. Or exprimer quelque chose signifie en première instance le sortir du silence, de l'anonymat, du non-dit, pour affirmer sa présence, faire en sorte qu'il soit. Nous en retrouvons un exemple dans la langue allemande. Les constructions syntactico-sémantiques dans lesquelles le terme *Ausdruck* (expression) s'inscrit, « zum Ausdruck bringen », « zum Ausdruck kommen » (exprimer, énoncer, manifester), reflètent justement ce mouvement d'extériorisation qui est indispensable pour qu'un contenu devienne concret et réel.

À partir de ces prémisses, l'essai de 1916 avance donc une thèse qui peut paraître au premier abord très surprenante : ce que nous connaissons des choses est leur langage, car la matière a

---

85 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 145

elle aussi une langue. Si un lien expressif unit les choses aux paroles qui les désignent, tel que celles-ci seront l'expression immédiate de ce qui est communicable de leur contenu spirituel, alors, dans l'acte cognitif, nous ne serons pas confrontés à l'objet tel qu'il est en soi, mais bien à l'objet tel qu'il est dans le langage. Autrement dit, comme en témoigne le passage cité plus haut, ce n'est pas la lampe même qui se communique à nous, mais la lampe linguistique. Or sur cette communication repose la possibilité même de connaître les choses et de les connaître selon la seule partie de l'essence que leur existence matérielle actualise : leur langage. Ce qui veut dire qu'en dehors du langage, les choses resteraient repliées sur elles-mêmes, insaisissables. Il faudra donc examiner de plus près le lien expressif sur lequel cette langue – car c'en est bien une – se fonde, pour comprendre comment cette nouvelle image du monde de la matière permet à Benjamin de définir la connaissance autrement que comme l'interaction entre un objet et un sujet. C'est donc sur le sens que Benjamin donne à la notion d'expression dans les pages de « Sur le langage » et sur les sources auxquelles sa réflexion fait appel que nous devons nous concentrer dans les paragraphes suivants.

Une dernière remarque toutefois s'impose en ce qui concerne notre choix d'analyse.

Considérer l'inanimé à travers son langage, c'est pénétrer au-delà de son apparence figée, pour le découvrir d'une façon nouvelle. Ce regard qui, s'accrochant au langage, connaît les choses en accueillant leur communication, embrasse un visage de la matière que l'habitude et la patine du quotidien tendent progressivement à effacer. Benjamin le décrira dans l'étude de 1916 comme la magie propre à l'inanimé, une sorte de communauté matérielle qui lie magiquement les choses. Or, cette magie, nous la retrouverons tout au long de l'œuvre benjaminienne, comme ce qui semble orienter son approche à l'univers des objets. Même si cette notion évolue en suivant les tournants pris par sa pensée, chez Benjamin les choses gardent ce pouvoir féérique que l'expression leur octroie, comme si elles étaient douées d'une vie autonome. De fait, de ses premiers écrits jusqu'aux *Passages*, son regard ne cesse jamais de fouiller le réel à la recherche de ce côté mystérieux des objets, animé par la conviction que c'est là que se cache ce savoir dont l'œil du quotidien n'est plus capable de s'emparer. C'est pourquoi la lecture qu'il propose du processus cognitif en termes de communication n'est pas seulement l'argument qu'il oppose à la stérilité du modèle kantien d'expérience, mais aussi une vision qui dénote d'ores et déjà une orientation précise de son approche du réel. Or cette approche ne serait pas compréhensible en faisant abstraction de l'idée qu'un lien expressif unit la matière au langage et par là à tous ces éléments qui relèvent du symbolique et du spirituel. Les mythes en font bien évidemment partie. C'est justement en se penchant sur cette

expressivité immédiate qu'il est possible de pénétrer dans le labyrinthe de significations et de symboles qui recouvre l'inanimé. Et, ce qui est le plus important, de s'y orienter. D'ailleurs, ce n'est en rien une coïncidence que, vingt plus tard, à propos de la doctrine marxienne de la superstructure idéologique, Benjamin affirme dans une note des *Passages* qu'en réalité le rapport entre superstructure et infrastructure ne témoigne pas d'un simple reflet de l'une dans l'autre, mais d'une expression - nous y reviendrons.

On peut qualifier de magique cet aspect, comme le fait Benjamin en renvoyant par là à toute une tradition de pensée – la mystique. Mais cela n'infirme en rien la valeur politique d'une pareille conception<sup>86</sup>. Car les choses se retrouvent ainsi chargées d'une signification symbolique qui dépasse leur existence concrète pour atteindre l'imaginaire, ses images et ses mythes. Analyser le langage de la matière signifie donc prendre conscience des stratifications de sens qui inévitablement se superposent dans les paroles, mais surtout du pouvoir de celles-ci de changer la physionomie du réel. C'est donc à la fois accorder à la matière une valeur qui va au-delà de son aspect phénoménique et reconnaître aux mots la capacité de produire (et modifier) le réel. Mais, du coup, cela oblige aussi à s'interroger sur la confiance que, sans tenir compte du rôle que jouent des variantes externes au langage (le contexte social, l'habitude, le cadre culturel), nous accordons aux mots lorsqu'on les tient pour représentatifs du réel. Cette croyance serait-elle une illusion ?

En ce sens, il est intéressant de se demander si, et dans quelle mesure, la théorie d'une langue des choses développée dans l'essai de 1916 influence la méthode matérialiste des derniers écrits benjaminien. Son choix de se tourner vers le monde des objets, les formes architecturales aussi bien que les déchets, les « *choses vieillottes et décriées* », de donner donc de l'importance à l'aspect matériel et concret du réel pour en faire ressortir les images et les symboles qui s'y figent, s'explique-t-il par la magie qu'il reconnaît à la matière ? La question pourrait aussi être posée dans les termes suivants : les écrits du jeune Benjamin sur le langage et notamment sa théorie d'une langue des choses permettent-ils de donner un nouvel éclairage au matérialisme très peu orthodoxe de ses dernières œuvres ? Au cours de cette analyse, nous essayerons de vérifier la légitimité de cette hypothèse.

---

86 Sur la valeur eschatologique et révolutionnaire de l'expression magique propre à la parole, je renvoie à l'étude de M. Crepon, *Les promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, J.Vrin 2001, qui justement souligne la proximité thématique entre l'essai de 1916 et le texte sur le Surréalisme, rédigé treize ans plus tard.

## *Expression*

### **2.1 Les paroles et les choses**

Lorsque, dès les premières pages de son essai<sup>87</sup>, Benjamin avance l'idée d'une langue des choses, il n'énonce en réalité rien de plus qu'une évidence : tel qu'il se présente à nous dans l'expérience et dans la connaissance, le monde est indissociable du langage. Ce n'est pas seulement le fait que, dans notre interaction avec les objets, nous sommes inévitablement conditionnés par les séquences de mots et de signes qui d'habitude les accompagnent et qui les décrivent à nos yeux - si bien que ces mots semblent pouvoir se substituer à ce qu'ils désignent comme s'ils en enfermaient à eux seuls toute la valeur. Il s'agit plutôt d'admettre qu'en effet, ce n'est qu'à partir des relations herméneutiques dans lesquelles on les inscrit que les objets acquièrent un statut au sein du réel et – qui plus est – qu'ils nous indiquent comment nous devons nous rapporter à eux. De sorte que, en dehors du langage, ils se donneraient certes à notre regard, mais sans leur "mode d'emploi". La perception en serait ainsi ébranlée dans sa base.

D'autre part, si l'on se tourne maintenant du côté des mots, force est de constater qu'eux aussi ont trait, en quelque sorte, à la matière. On pourrait dire en effet que, considérés dans le cadre du discours, les mots se constituent justement comme ces "objets", ces "briques", grâce auxquels on construit un énoncé. À terme, cela conduirait toutefois à la thèse inverse : isolés dans leur fonction sémantique, ils se montreraient comme complètement détachés du monde qu'ils contribuent au contraire à configurer. Or c'est précisément cela que l'idée d'une langue des choses refuse implicitement. En quel sens, donc, les mots seraient-ils dans le monde comme des objets parmi d'autres objets ? Pour éclaircir cet aspect, rien n'est plus révélateur que de songer au rapport entre mot et signe écrit. Prenons l'exemple du graphème. De fait, les lettres que l'on trace sur le papier sont le signe concret et visible de quelque chose – le mot – dont la consistance éphémère nous échapperait autrement. Ce n'est pas seulement une représentation qu'elles nous en offrent ainsi ; elles le rendent carrément présent à nos yeux,

---

87 Il est intéressant de remarquer qu'en effet c'est en se référant aux choses et à leur participation au langage que Benjamin opère sa distinction entre l'essence linguistique et l'essence spirituelle. Le thème d'un langage propre aux choses est posé d'entrée de jeu comme ce qui permet d'entendre cette notion dans sa signification la plus profonde, confirmant donc l'idée que l'existence d'une langue à la fois muette et matérielle soit un paradoxe auquel toutefois la réflexion doit à tout prix se confronter.

l'enfermant dans la matérialité des graphèmes. Or ce lien entre écriture et langage, que l'habitude tend si souvent à nous faire oublier, nous montre les mots d'une façon nouvelle : ils ne sont pas seulement des supports abstraits, immatériels, par lesquels les choses peuvent être désignées et communiquées, mais aussi des éléments concrets qui ont leur place dans la matière et dans le monde. Ce qui change est justement la façon de concevoir la relation qui s'instaure entre le mot, en tant que signe immatériel d'une signification concrète, et l'objet désigné. C'est seulement en considérant le signe autrement que comme un élément uni par un lien représentatif au signifié qu'il est possible de rendre au langage sa matérialité et, à l'inverse, aux choses leur langage.

Curieusement, bien qu'une réflexion sur la valeur du signe s'impose à tout questionnement concernant le rapport entre la langue et les choses, chez Benjamin ce n'est pas « Sur le langage » qui soulève directement le problème<sup>88</sup>, mais bien la partie conclusive de l'étude sur le drame baroque. Un passage tiré du *Fragments aus dem Nachlasse eines jungen Physikers* de Ritter est à l'origine de ses considérations quant à l'unité que l'on pourrait établir entre le baroque du mot et le baroque de l'image du point de vue de la théorie du langage. Ce qui, en réalité, n'est qu'une manière différente de formuler le même problème, à savoir la nature des liens qui unissent signe, signifiant et signifié. C'est donc l'occasion pour le philosophe berlinois de revenir après huit ans sur les thèmes de l'essai de 1916<sup>89</sup> – sur lesquels il n'a d'ailleurs jamais cessé de réfléchir – et d'explicitier enfin les enjeux qui se dégagent de la théorie d'une langue des choses. Dans les paroles de Ritter, il semble trouver un écho de ses pensées :

*« La liaison si intime du mot et de l'écrit – le fait que nous écrivons quand nous parlons [...] a longtemps occupé mes pensées. Dis-moi : comment la pensée, l'idée se transforment-elles en un mot ; et pouvons-nous avoir une pensée, une idée qui n'ait son hiéroglyphe, sa lettre, son écriture ? – en vérité, il en est ainsi : mais nous n'y songeons pas ordinairement. Autrefois, pourtant, quand la nature humaine était plus forte, on y songeait davantage, l'existence du mot et de l'écrit en est la preuve : leur simultanéité première et absolue, venait de ce que l'organe de la parole lui-même écrit pour*

---

88 Les dernières pages de l'essai en proposent une première formulation, dense et complexe, à propos du statut du langage de l'art, cf. W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 164 « D'autre part, il est certain que le langage de l'art ne peut être entendu que dans sa relation plus profonde avec la théorie des signes. Sans elle, toute philosophie quelle qu'elle soit, demeure tout à fait fragmentaire, car la relation est originaire et fondamentale entre langage et signe (la relation entre langage et écriture étant un exemple tout à fait particulier) ».

89 Qu'il existe une continuité entre la réflexion développée dans « Sur le langage » et la théorie de la connaissance qui sous-tend le *Drame baroque*, c'est Benjamin lui-même qui nous le confirme, en mettant en avant les mêmes thèmes quant à la question du langage – l'importance de l'expression, la déchéance du langage de la créature suite à la Chute, le refus d'une conception qui fait de langue un système arbitraire ou réglé par des conventions – et en soulignant à plusieurs reprises cet aspect dans sa correspondance. Cf. W. Benjamin, *Correspondance I*, *op. cit.*, p. 301 et p. 340-341

*parler. La lettre parle, où plutôt : le mot et l'écrit sont unis dès l'origine, et l'un ne va pas sans l'autre »<sup>90</sup>.*

Si la nature humaine a été autrefois « *plus forte* », c'est parce qu'elle était à même de percevoir et de comprendre ce lien immédiat qui existe entre le langage et la pensée, entre le mot et le signe écrit. Si elle était plus forte, c'était aussi parce qu'elle saisissait davantage l'intime correspondance entre la parole et la chose, entre lire et écrire, si bien que le langage n'était pas considéré comme un simple support pour la communication, mais plutôt comme l'expression même du spirituel<sup>91</sup>. Affirmer l'existence d'une langue des choses, c'est donc revenir vers une image du langage et du monde profondément différente de la nôtre. C'est d'un côté refuser d'entendre le mot seulement comme signe, support qui permet de transposer la chose au niveau sémantique et qui serait donc clos sur lui-même, isolé du monde dont il parle. Mais cela est possible seulement à condition de concevoir sa relation avec les objets autrement qu'en termes de représentation. Que la parole "écrive" et que le graphème "parle", c'est l'évidence que l'on oublie, selon Benjamin, lorsque l'on ne tient pas compte de ces ressemblances, invisibles et pourtant présentes, auxquelles on fait appel en désignant la chose par son nom. C'est ainsi que les écrits des années 1930 définiront ce lien immédiat que le passage de Ritter décrit comme l'indice d'un autre âge de la nature humaine – et d'un autre rapport avec la langue.

*« Il ne reste certes plus rien, dans notre existence, de ce qui autrefois permettait de parler d'une telle ressemblance et surtout de la provoquer. Cependant, nous possédons encore un canon d'après lequel il est possible de commencer à cerner ce qu'est une ressemblance non sensible. Ce canon est le langage »<sup>92</sup>.*

Dans la représentation du langage comme archive de ressemblances non sensibles semble se boucler la réflexion sur la langue des choses commencée seize ans auparavant. En dépit de la

---

90 J.W.Ritter, *Fragments aus dem Nachlasse eines jungen Physiker. Eine Taschenbuch für Freunde der Natur*, Heidelberg, 1810, p. 227, cité par Benjamin in *L'origine du drame baroque allemand*, trad. S. Müller, Paris, Flammarion 1985, p. 230

91 Cet âge mythique d'une nature humaine plus forte et un langage plus présent dans la réalité, Benjamin en fera le terme de comparaison pour montrer la dégradation du langage quotidien, transformé en simple instrument. Tandis que l'essai de 1916 reconnaissait dans la langue adamique le paradigme d'une relation tout à fait différente avec la langue et, par conséquent, d'une autre forme d'interaction avec les choses, les écrits sur la faculté mimétique en souligneront davantage la proximité avec l'astrologie, la magie, la danse et plus en général des formes de savoir qui se placent en dehors des cadres de la pensée rationnelle. En ce sens, ils semblent revenir aux réflexions développées dans les fragments sur la perception quant à la corrélation entre la lecture des signes dans les astres et la naissance de l'écriture. Dans un cas comme dans l'autre, une forme plus ancienne de la perception serait ainsi à l'origine d'une relation plus profonde avec les choses et surtout avec la parole.

92 W. Benjamin, *Sur le pouvoir d'imitation*, op. cit., p.361

rupture que l'on croit reconnaître entre ces deux écrits<sup>93</sup>, la théorie des ressemblances serait inconcevable en dehors de cette acception large dans laquelle l'étude de 1916 entend le langage. Pour l'une comme pour l'autre, le point de départ reste l'idée que nous avons déjà rencontrée dans les fragments sur la perception : enfouis au cœur de la matière, ce sont des éléments du spirituel qui s'expriment dans l'existence matérielle des choses. En réalité, ces ressemblances ne sont qu'une autre figure de l'expression : si la parole et le graphème ne désignent pas seulement ce qu'ils sont censés représenter, mais ils lui ressemblent, c'est parce que, dans un cas comme dans l'autre, c'est un contenu spirituel qui s'exprime autant sur le visage figé de la matière que sur la surface lisse du langage<sup>94</sup>. En ce sens, la notion de ressemblance explicite la forme de ce lien expressif que « Sur le langage » désigne comme la magie propre au langage. Redécouvrir la magie des mots signifiera donc réapprendre à reconnaître le lien immédiat (et magique) qui unit le signe au signifiant, établissant entre eux un lien qui va bien au-delà de la désignation.

Or le lien que Benjamin établit ainsi entre expression et ressemblance appelle une première remarque quant à ses sources. C'est à la conception magique du langage de Novalis, à l'idée qu'il existe une « *sympathie* » entre signe et signifiant<sup>95</sup>, qu'implicitement renvoie la théorie du lien expressif entre matière et langage avancée dans l'essai. D'après les fragments de l'*Encyclopédie*, c'est parce que la chose se présente à nous, exprime son intérieur par son extérieur, qu'une relation communicative et linguistique entre les choses elles-mêmes et avec l'individu est possible. L'expression annonce ainsi une puissance d'être – la qualité spécifique de la chose – et une volonté d'existence – son vouloir se dire. L'interaction avec le monde dépendrait donc de cette capacité expressive de la matière qui se révèle dans le langage. Lors de cette expression, ce n'est pas seulement la langue des choses qui se manifeste, mais aussi la tendance de la matière à chercher le semblable. En s'exprimant, la chose n'entre pas seulement dans une relation communicative avec l'individu, mais aussi avec les choses qui, par affinité, sont susceptibles d'interagir avec elles. La magie du langage consisterait alors en ceci, qu'en se disant, la chose existe déjà dans une interaction d'ordre expressif et communicatif.

93 En effet, on les considère souvent comme deux phases distinctes de la réflexion de Benjamin sur le langage, la première qui se caractérise par une approche mystique à la parole, la deuxième qui, au contraire, l'aborde d'un point de vue anthropologique. À ce sujet, nous partageons plutôt l'interprétation de P. Lavelle qui justement souligne comme la question de la ressemblance apparaît très tôt dans le cadre de la réflexion benjaminienne sur le langage. Cf. P. Lavelle, *Religion et histoire. Sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin*, Paris, Cerf, 2008.

94 Comme le souligne justement Doris Fittler dans son étude sur la notion de ressemblance chez Benjamin, les correspondances entre les choses que leur langue nous révèle témoignent de la relation de la matière à elle-même, cf. D. Fittler, « *Ein Kosmos der Ähnlichkeit. Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin* », Bielefeld, Aesthesis, 2005

95 Cf. *L'Encyclopédie, notes et fragments*, trad. M. de Gandillac, Paris, Ed. de Minuit, 1966, p. 374.

Or l'idée d'une langue des choses, ou mieux, le modèle dialogique d'expérience qu'elle présuppose, correspondent chez Novalis à une sorte d'âge d'or où l'homme, étant encore réceptif à la langue expressive des choses, pouvait instaurer avec elles une communication pratique. Et ce parce qu'en révélant les affinités qui lient les choses entre elles, la langue ne permettait pas seulement de les connaître dans leur spécificité, mais aussi de les soigner de leurs maux et de nous soigner nous-mêmes des nôtres. Comme pour la tradition mystique et pour la pensée alchimique, auxquelles la conception de Novalis s'inspire, la compréhension de la langue des choses donne accès à une pratique médicale. À cet âge succède toutefois le langage conventionnel et instrumental qui oublie ce côté magique de l'expression, pour antéposer la valeur représentative du mot à sa fonction expressive. Ainsi les choses n'existent-elles plus dans le langage, mais les mots ne seraient que la description de leurs propriétés extérieures.

C'est donc l'histoire d'une déchéance, sans doute d'une perte, que l'on retrace en essayant de comprendre comment et pourquoi considérer à la fois les choses de par leur langage et celui-ci de par son côté matériel apparaît au premier abord comme une perspective extravagante. Mais – et on pourrait peut-être dire avant tout – c'est aussi la tentative de mettre au clair ce qui change dans le concept même d'expérience lorsque l'on fait de la langue une sphère close sur elle-même et séparée du réel. Parler d'une langue de choses, la théorie de Novalis nous le confirme, c'est décrire une forme oubliée de l'interaction entre le sujet et le monde. Le problème est alors moins de savoir comment on l'a perdue que comment, et si, nous pourrions un jour la retrouver.

C'est sans doute cette question qu'il faudra se poser en analysant la théorie benjaminienne d'une langue des choses et ses conséquences d'un point de vue cognitif. Au sein de la culture occidentale, cette idée a une histoire – que Benjamin n'ignorait certainement pas – ayant connu l'apogée avec la pensée mystique et alchimique, la dégradation et la mise en marge dans l'époque moderne, mais jamais une disparition définitive. Cette histoire, Foucault en reconstruit dans *Les mots et les choses* les étapes les plus significatives, indiquant dans le principe de ressemblance la variable qui pourrait à elle seule rendre compte des rapprochements entre les mots et les choses, de leur progressif éloignement jusqu'à l'isolement du langage en dehors du monde<sup>96</sup>. Si le langage s'est transformé en non-lieu par rapport aux

---

96 Un passage de la Préface le dit très clairement, cf. M.Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, p. 10 : « Alors que dans l'histoire de la folie, on interrogeait la manière dont une culture peut poser sous une forme massive et générale la différence qui la limite, il s'agit d'observer ici la manière dont elle éprouve la proximité des choses, dont elle établit le tableau de leurs parentés et l'ordre selon lequel il faut les parcourir. Il s'agit en somme d'une histoire

choses, c'est parce que ce principe, qui, au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, figurait encore comme la forme et le contenu de toute connaissance, perd avec l'âge classique et la modernité sa valeur cognitive. Or, l'étude foucauldienne met justement en évidence comment au déclin de ce principe correspond un changement dans l'ordre des choses qui se reflète aussi dans les modalités d'organisation du savoir et des connaissances, dans l'*épistémè*<sup>97</sup> propre à une certaine époque. Du point de vue des questions que nous avons soulevées quant à l'idée d'une langue des choses et du lien expressif qui en serait, selon Benjamin, à l'origine, l'intérêt de l'analyse développée dans *Les mots et les choses* relativement à la valeur cognitive de la ressemblance est double. D'une part, cela nous permet de jeter une lumière sur certaines des sources – la pensée alchimique, mais aussi la mystique chrétienne, les deux s'influençant mutuellement – auxquelles l'essai de 1916 a sans doute puisé et qui font l'objet de la première partie du travail foucauldien sur laquelle nous nous concentrerons. Le lien entre la théorie du langage des années 1910 et l'approche mimétique des écrits de seize ans plus tard pourra ainsi se préciser davantage<sup>98</sup>. Mais c'est surtout le paradigme cognitif dont le principe de ressemblance est l'axe principal qu'il faudra examiner pour comprendre en quoi celui-ci se rapproche du modèle d'expérience que Benjamin tente de fonder. Comment les signes du spirituel s'affichent sur le visage des choses à la manière d'une écriture dont il faut percer le secret, voici ce que nous essayerons de comprendre dans le prochain paragraphe examinant de plus près ce que Foucault identifie comme l'*épistémè* de la Renaissance.

---

*de la ressemblance : à quelles conditions la pensée classique a-t-elle pu réfléchir, entre les choses, des rapports de similarité ou d'équivalence qui fondent et justifient les mots, les classifications, les échanges ? À partir de quel a priori historique a-t-il été possible de définir le grand damier des identités distinctes qui s'établit sur le fond brouillé, indéfini, sans visage et comme indifférent, des différences ?»*

97 Dans la définition de cette notion que Foucault expose dans la préface à *Les mots et les choses*, c'est le projet même d'une "archéologie du savoir" qui se dessine, *Ibidem* p. 9 « Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître ; ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'"épistémè" où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité ; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. ».

98 Sur l'affinité entre la théorie benjaminienne des ressemblances et la conception avancée par Foucault dans *Les mots et les choses*, cf. aussi la voix *Ähnlichkeit* dans le *Benjamins Begriffe*, *op. cit.*, p. 30

## 2.2 La prose du monde : ressemblance et *signature*

L'étrange alchimie dont toute existence témoigne, à la fois se rapprochant et s'éloignant, imitant ou bien s'opposant aux autres choses, c'est là, selon Foucault, l'objet de tout savoir des ressemblances. Qu'il s'agisse de la nature animée ou inanimée, d'objets ou d'hommes, de plantes et d'animaux ou bien de sentiments et d'états d'âme, la loi du semblable ordonne le monde en transformant l'expérience de l'altérité en (re)découverte du même à travers la multiplication des similitudes.

*« Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe en enveloppant dans les tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitait l'espace. Et la représentation - qu'elle fût fête ou savoir - se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler »<sup>99</sup>.*

Derrière la façade opaque et irrégulière du monde, c'est en réalité le même qui, éparpillé, silencieux et enfoui sous la couche épaisse de la matière, détient le sens ultime de tout étant pour la pensée de la Renaissance. Et si aucune cause apparente ne semble pouvoir donner raison à ces connexions, invisibles et pourtant présentes, dans lesquelles les choses se retrouvent emprisonnées comme dans une toile d'araignée, c'est parce que ces similitudes n'ont pas trait à ce que l'on voit, mais plutôt aux propriétés qui relèvent de l'essence et qui, comme telles, demeurent mystérieuses et cachées. La ressemblance agit dans l'espace du visible tout en procédant de cet invisible qui donne sa forme aux figures du réel. Elle est l'expression même du spirituel qui fait que le monde se replie sur lui-même, que les choses se cherchent et s'appellent mutuellement pour finalement affirmer leur unicité.

Cependant, pour que l'invisible jaillisse de l'ombre et du silence dans lesquels il plonge, un élément concret doit être à même de le signaler sur la surface des choses. Le processus d'expression qui définit l'essence même du principe de ressemblance s'achève seulement dès lors qu'une figure du visible actualise l'invisible du spirituel, en se constituant comme sa marque dans le réel. Faute de quoi, le savoir serait condamné à jamais à s'en tenir qu'aux reflets trompeurs de l'apparence. Selon Foucault, cela s'impose comme une évidence : *« Il n'y a pas de ressemblance sans signature : le monde du similaire ne peut être qu'un monde marqué »<sup>100</sup>*. Si la ressemblance renferme en elle le secret de l'ordre du monde, ce n'est qu'à

99 M. Foucault, *Les mots et les choses, op. cit.*, p.32

100 *Ibid.* p. 41

travers la *signature* que cet ordre se présente comme tel, qu'il devient visible et connaissable, bien que pas encore intelligible. C'est pourquoi un savoir des ressemblances sera d'abord et avant tout un savoir des *signatures*.

Or, qu'entend-on par cette notion ? Comme son nom l'indique, la *signature*<sup>101</sup> est un signe dont la particularité est de désigner à la fois une marque et l'action même de marquer. De sorte que sa fonction est double : d'un côté, elle permet de représenter un contenu abstrait qui se montre, se révèle dans le concret du signe – en latin *signum* : "marque", "empreinte", "indice", "sceau". De l'autre, elle se constitue comme un élément distinctif, une empreinte originaire apposée à la manière d'un sceau sur la chose et la désignant comme telle – en latin *signare* : "marquer par un signe", "distinguer", mais aussi "désigner" et "sceller". Les *signatures* mettent donc au jour la secrète alchimie du réel dont les signes qui recouvrent les choses deviennent les traces visibles.

Dans le neuvième livre de son œuvre *De signatura rerum naturalium*, Paracelse les compare aux traces lassées par un homme qui a enterré son trésor, pour qu'un jour il puisse le retrouver<sup>102</sup>. Or, si ce trésor n'est rien d'autre que la Création elle-même, œuvre de Dieu et de sa sagesse infinie qui a donné son ordre premier au monde, ses traces sont ce qui reste dans les choses des noms que Adam, le premier *signator*, leur a imposés. Paradigme de toute *signature*, le langage est la *Kunst signata*<sup>103</sup>, car pour la première fois chaque être reçoit un nom qui lui ressemble, qui est le sien. Sans cet art, selon Paracelse, rien de profond ne peut être atteint par le savoir, puisque ce n'est qu'en lisant les signes que la nature commence à parler et les choses à révéler leurs vertus occultes<sup>104</sup>. Du coup, ce cosmos de ressemblances se montre sous son vrai jour : c'est un cosmos linguistique qui se dessine dans le savoir du XVIe

---

101 L'étude de Agamben, *Signatura rerum*, donne un excellent éclairage sur l'histoire de cette notion qui, pendant longtemps, a eu un rôle prééminent dans l'épistémologie moderne, constituant le fondement d'une approche herméneutique du réel. Cf. G. Agamben, *Signatura rerum : sul metodo*, Roma, Bollati Boringhieri, 2008, tr. fr. J. Gayraud, *Signatura rerum : sur la méthode*, Paris, Vrin 2008, p. 37-92

102 Cf. Paracelse, *De la signature des choses naturelles*, in *Œuvres*, Paris, Éditions traditionnelles, 1988, p. 11 « *Ce n'est pas la volonté de Dieu que ce qu'il crée pour le bénéfique de l'homme et ce qu'il lui a donné demeure caché [...] Et même s'il a caché certaines choses, il n'a rien laissé sans signes extérieurs et visibles avec des marques spéciales - tout comme un homme qui a enterré un trésor en marque l'endroit afin qu'il puisse le retrouver* ».

103 Cf. *Ibid.*, p. « [Elle] apprend à donner les noms justes à toutes les choses. Notre père Adam connaissait parfaitement cet art et juste après la création il a donné à chaque être son nom particulier [...] et quand il les baptisait et donnait son nom à chaque chose cela plaisait à Dieu, car cela se produisait pour des justes raisons, non selon son gré, mais selon un art préétabli, l'art "signata", dont Adam a été le premier "signator" ».

104 Emblématique à ce sujet l'exemple des traités alchimiques sur les plantes et leurs vertus médicales. La médecine est présentée comme la science qui interprète les « hiéroglyphes naturels » pour en suite appliquer ce savoir aux maladies du corps humain, retrouvant à chaque fois dans la nature l'élément qui correspond à la partie du corps ou bien au mal qui l'affecte. Maladie et guérison se déclinent elles aussi sous le signe de la ressemblance.

siècle par la science des similitudes. Un cosmos où la nature et le verbe s'entrecroisent à l'infini et où un lien magique unit *signum* et *signatum*, la marque et la chose marquée. Il en résulte donc un double constat. D'une part, le langage se présente comme le signe des choses et ce par quoi elles deviennent connaissables. C'est parce que dans la Création rien ne doit rester muet et caché que Dieu demande à Adam de donner des noms à tout ce qui existe, de manière à ce qu'il puisse ainsi les connaître et retrouver là la trace du verbe divin. D'autre part, si les choses se communiquent dans des signes, c'est parce que leur signification première s'énonce comme une sorte d'écriture matérielle qu'il s'agit donc d'apercevoir dans le langage du monde. Or cette écriture n'est pas seulement l'espace dans lequel se révèle la vérité des choses, mais elle est consubstantielle à l'existence même de la matière. Ce qui veut dire qu'elle ne se constitue pas comme une simple description du monde, mais comme ce qui permettrait de le connaître de part en part et de toucher au cœur de sa structure. C'est pourquoi l'ésotérisme au XVI<sup>e</sup> siècle reconnâtra à ces mots originels le pouvoir d'agir sur les choses, de les combiner et de les attirer selon leurs vertus occultes. Or, d'après Foucault, cela témoigne de la prééminence dont jouissait l'écriture à l'égard de la parole sonore et de la langue parlée tout au long de la Renaissance. La vérité ne se dévoile que dans l'écriture.

*« Le langage a désormais pour nature première d'être écrit. Les sons de la voix n'en forment que la traduction transitoire et précaire. Ce que Dieu a déposé dans le monde, ce sont des mots écrits »*<sup>105</sup>.

Si la Création révèle ses secrets par le langage, ce n'est pas en leur donnant la parole, mais bien en les traçant sur la surface des choses. C'est pourquoi dans son existence première, le langage n'est pas son, mais écriture matérielle des choses, stigmatisme qui s'appose sur le visage figé de la matière. Revenons brièvement à la définition du langage comme *Kunst signata* chez Paracelse et à son lien avec l'acte de nomination. Lorsqu'il s'agit de nommer les choses, Adam ne reçoit pas le secret de leurs noms par le verbe divin. Et si, malgré cela, il leur donne les bons noms – leurs noms propres –, c'est parce qu'en les regardant, il lit les marques visibles des noms que Dieu a déposées dans le monde lors de la Création. En ce sens, Adam est le premier *signator*, car c'est par son acte de nomination que l'imbrication originelle de la matière et du langage s'explicita pour la première fois, le lien de ressemblance se matérialisant de manière immédiate dans le nom et dans le signe qui l'accompagne.

*« Sous sa forme première, quand il fut donné aux hommes par Dieu lui-même, le langage était un signe des choses absolument certain et transparent, parce qu'il leur ressemblait. Les noms étaient déposés sur ce qu'ils désignaient, comme la force est écrite dans le corps du lion, la royauté dans le*

---

105M.Foucault, *Les mots et les choses, op.cit.*, p. 38

*regard de l'aigle, comme l'influence des planètes est marquée sur le front des hommes : par la forme de la similitude. Cette transparence fut détruite à Babel pour la punition des hommes »<sup>106</sup>.*

L'épisode de Babel et la dispersion des langues ne sont que la constatation de la perte de l'adhérence parfaite à la chose<sup>107</sup> dont la langue témoignait dans son état premier, dans cette écriture primitive et naturelle qui se déployait sur le visage du monde, indiquant pour chaque être son nom exact. Néanmoins, c'est bien sur le fond de cette ressemblance originelle que toutes les langues s'articulent, sans toutefois pouvoir jamais atteindre à nouveau cette transparence qui faisait de la parole l'expression immédiate de la chose désignée. Seul l'hébreu, langue de la nomination adamique, garde encore en lui les traces de l'intime correspondance qui liait le langage au monde, en recelant dans ses signes et ses lettres les bribes de ce savoir profond et mystérieux que le verbe divin a déposé dans la Création<sup>108</sup>. Que devient donc le langage une fois sa transparence première perdue ? Faudrait-il reconnaître là la preuve de son éloignement du monde ?

L'étude foucauldienne montre qu'en réalité le langage ne perd qu'en apparence son contact avec les choses. Privé de sa transparence, il ne devient pas pour autant un système arbitraire, qui exercerait sa fonction représentative vis-à-vis du monde tout en étant complètement indépendant de lui, pas plus qu'un objet mystérieux dont la science serait l'apanage exclusif des initiés. À proprement parler, le langage n'a pas de sens en dehors de sa relation avec les choses. Et cela, tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle, selon Foucault. C'est justement la progressive valorisation de son contenu représentatif au détriment de sa connexion avec les choses qu'au seuil du XVII<sup>e</sup> siècle et de l'âge classique l'image en sera profondément modifiée. Mais pour la Renaissance, la matérialité de la langue s'impose encore sur sa valeur représentative. C'est là son ancrage au monde.

De fait, même s'il n'y a plus qu'une seule parole qui exprime immédiatement la chose, et que le lien de ressemblance qui les unit se morcellera en autant de paroles qu'il y a des langues dans le monde, le langage reste, selon Foucault, l'espace où la vérité peut encore s'énoncer et se montrer. Et cela parce que, sans les signes qui nous alertent de leur présence, les

---

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 36

<sup>107</sup> Au passage, il est intéressant de rappeler que, entre les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, l'épisode de Babel et la conséquente division des langues n'étaient pas le seul événement qu'on mentionnait comme la cause première de la perte de la langue originelle. Chez Leibniz, par exemple, c'est suite au péché originel qu'une rupture se produit entre la parole et la chose. Benjamin partage aussi ce point de vue, lorsque dans l'essai de 1916 il aborde la question d'une langue originelle à la lumière du récit de Genèse I.

<sup>108</sup> Le statut de l'hébreu et sa prétendue supériorité sur les autres langues historiques sont à l'origine d'un débat autour de la langue originelle qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle et se poursuit jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. M. Idel nous en donne un excellent éclairage dans son article, « À la recherche de la langue originelle : le témoignage du nourrisson », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 213 n°4, 1996. Langue et Kabbale. pp. 415-442.

ressemblances demeurerait silencieuses, enfouies sous la couche épaisse de la matière. C'est dans le langage que les ressemblances continuent à se révéler pour être connues. Qu'elles soient maintenant morcelées dans les langues et dans les signes n'entache en rien leur valeur. Cependant, leur compréhension devient dès lors plus difficile, car il faudra reconnaître et interpréter dans les *signatures* ce qui autrefois se révélait de manière immédiate et certaine. De fait, la parole ne peut plus afficher cette valeur symbolique à l'égard de la chose que sa transparence première lui octroyait. Il n'empêche que, dans l'ensemble des langues, en dépit de la fragmentation et de la dispersion dont elles témoignent, la correspondance intime de la matière et du langage se recompose et émerge comme une vérité proférée sur le monde. Mais pour que cela soit possible, il faut d'abord comprendre ce qui se passe maintenant du côté des choses : une fois perdue sa transparence première qui fait que la ressemblance se donne comme unique et certaine, comment la matière trouve-t-elle dans le langage les mots qui la désignent ?

En fait, le monde ne cesse pas d'être un cosmos linguistique, une écriture se déployant sur les choses pour en dévoiler les propriétés intrinsèques et les vertus occultes. Le langage continue d'être un miroir du monde, mais un miroir qui, pour utiliser la très belle image de Foucault, est « *tout bruissant de paroles* »<sup>109</sup>. Sur les choses, les signes se multiplient au fur et à mesure que le langage se morcelle et se disperse dans la pluralité des langues. Or, tous ces signes ne sont rien d'autre que l'indice d'une ressemblance qui apparaît toujours plus obscure. Trop des marques l'indiquent, s'entrecroisant l'une avec l'autre, se répétant et se multipliant à l'infini. Le monde se recouvre de chiffres et de caractères, parfois obscurs comme des hiéroglyphes, et sous ce foisonnement de graphèmes le risque est que les choses ne soient plus écoutées, que leur langage ne soit plus reconnaissable comme tel. Et en effet, le problème est justement de s'orienter parmi les signes, de distinguer ceux qui sont des *signatures* de ceux qui ne le sont pas. Comment la pensée de la Renaissance explique-t-elle donc ces étranges détournements que la multiplication des signes impose au savoir pour arriver jusqu'à saisir les ressemblances ?

En réalité, les marques par lesquelles les signatures s'annoncent obéissent elles aussi aux lois des ressemblances. Tout en se présentant comme ce qui permet à celles-ci de se manifester, les signes participent à ce même jeu d'affinités, doublements et similitudes qu'ils sont censés

---

109 Cf. *ibid.* p. 29 « *Le grand miroir calme au fond duquel les choses se miraient et se renvoyaient, l'une l'autre, leurs images, est en réalité tout bruissant de paroles. Les reflets muets sont doublés par des mots qui les indiquent. Et par la grâce d'une dernière forme de ressemblance qui enveloppe toutes les autres et les enferme en un cercle unique, le monde peut se comparer à un homme qui parle* ».

exprimer. C'est pourquoi ils se croisent et ils semblent pouvoir se reproduire à l'infini. Autant la forme signante que la forme signée sont des ressemblances, certes, mais « *d'à-côté* », selon la définition de Foucault. En réalité, elles ne sont que des « *formes mitoyennes* » de cette même ressemblance qu'elles devraient manifester<sup>110</sup>. Mais si tel est le cas, alors il faudra admettre que, à l'instar de tous les autres éléments du monde, le langage est sujet aux lois des ressemblances. Avant d'être des unités signifiantes, dans leur dimension concrète et matérielle, les paroles sont des combinaisons des lettres et, en dernière instance, des configurations des signes. C'est pourquoi elles ne se rapporteront pas seulement l'une à l'autre en suivant les mouvements dictés par les ressemblances, mais les lettres recèleront aussi des propriétés intrinsèques que des *signatures* auront la tâche d'exprimer. De sorte que la pensée de la Renaissance se rapproche des paroles comme elle le ferait avec les choses, en les observant pour en déceler les secrètes correspondances qui se cachent entre les plis de la matière. Comme l'étude foucauldienne le souligne à plusieurs reprises, à cette époque le contenu représentatif du langage n'en explique ni les structures ni, en dernier ressort, le sens. Si les lettres sont combinées d'une certaine manière, si les syllabes et les éléments s'agent selon un ordre préétabli pour construire un énoncé, ce ne sont pas des règles internes au langage qui en décident, mais ces mêmes lois de la ressemblance auxquelles la réalité entière est soumise. De fait, c'est ainsi que le langage se trouve le plus proche des choses. Il n'est pas seulement en relation avec elles, mais il plonge dans le monde, il est à côté des choses, se mêlant aux figures du réel et contribuant à alimenter ce jeu infini de ressemblances qui l'anime.

*« La grande métaphore du livre qu'on ouvre, qu'on épelle et qu'on lit pour connaître la nature, n'est que l'envers visible d'un autre transfert, beaucoup plus profond, qui contraint le langage à résider du côté du monde, parmi les plantes, les herbes, les pierres et les animaux »<sup>111</sup>.*

Or, cela, bien évidemment, ne va pas sans quelques complications pour la parole. Objet parmi les autres objets, le langage n'est plus ce miroir fidèle qui reflète la chose dans sa vérité singulière, mais plutôt un miroir aux reflets parfois confus et toujours comme en décalage par rapport à l'image d'origine. Loin d'être une surface uniforme et lisse, il sera ainsi une sphère opaque « *énigmatique de point à point* », puisque les mystères des choses s'y montrent à travers les hiéroglyphes du langage. La langue résulte ainsi comme prisonnière d'une

---

110 Cf. *Ibid.* p. 30 « *Forme signante et forme signée sont des ressemblances, mais d'à côté. Et c'est en cela sans doute que la ressemblance dans le savoir du XVII<sup>e</sup> siècle est ce qu'il y a de plus universel; à la fois ce qu'il y a de plus visible, mais qu'on doit cependant chercher à découvrir, car c'est le plus caché* ».

111 *Ibid.* p. 42

contradiction qui fait qu'elle s'oppose à elle-même, car elle est à la fois ce qui se révèle et ce qui se cache, instrument d'interprétation, mais aussi labyrinthe de graphismes. D'autre part, si les *signatures* par lesquelles parlent les choses s'avèrent des chiffres obscurs, si bien que leurs ressemblances ne sont plus immédiatement saisissables et intelligibles, celles qui unissent les lettres, les signes et les autres éléments du langage le seront-elles davantage ? Comment le langage pourrait-il déchiffrer les signes sur les choses, s'il est lui-même opaque et mystérieux ?

C'est là la question de fond sur laquelle s'articule le paradigme cognitif propre au XVI<sup>e</sup> siècle, sans doute celle à partir de laquelle la recherche foucauldienne brosse son tableau de l'ordre de ce savoir construit sur les ressemblances. Si l'espace propre à la connaissance se situe dans cet écart qui se creuse entre la parole et la chose, ce léger décalage qui fait que le *signum* et le *signatum* ne coïncident plus parfaitement, ce sont les méthodes propres à l'interprétation des textes qui en définiront les modalités. L'herméneutique et la sémiologie seront donc les instruments d'un savoir qui doit à la fois reconnaître et interpréter ces figures visibles<sup>112</sup> dans lesquelles l'invisible se montre :

*« Le XVI<sup>e</sup> siècle a superposé herméneutique et sémiologie dans la forme de la similitude. Chercher le sens, c'est mettre à jour ce qui se ressemble. Chercher la loi des signes, c'est découvrir les choses qui sont semblables. La grammaire des êtres, c'est leur exégèse. Et le langage qu'ils parlent ne raconte rien d'autre que la syntaxe qui les lie »<sup>113</sup>.*

L'interprétation n'est en réalité rien d'autre qu'un commentaire du langage sur lui-même, par lequel l'on cherche à retrouver ce texte primitif, cette écriture naturelle dans laquelle la Création énonce sa vérité. C'est à la transparence de la parole, à l'évidence immédiate de ce lien entre langage et matière que le discours s'adresse à chaque fois, pour éveiller de leur sommeil et du mutisme dans lequel elles plongent les *signatures* originelles. Et ce n'est que dans la forme du commentaire qu'émerge le savoir, comme ce passage le dit très clairement :

*« Savoir consiste donc à rapporter du langage à du langage. À restituer la grande plaine uniforme des mots et des choses. À tout faire parler. C'est-à-dire à faire naître au-dessus de toutes les marques le discours second du commentaire. Le propre du savoir n'est ni de voir ni de démontrer, mais d'interpréter »<sup>114</sup>.*

---

112 À ce propos, Agamben observe que c'est dans le décalage qui se produit entre ces deux moments de l'interprétation, herméneutique et sémiologie ne coïncidant jamais parfaitement, que la *signature* se différencie de la ressemblance, en tant que figure ayant un lieu et une fonction propres. Une différence que toutefois ni Paracelse ni l'étude de Foucault ne relèvent, cf. G. Agamben, *Signatura rerum, op. cit.*, p. 65-68

113 *Ibid.* p. 30

114 *Ibid.* p. 40

Cependant, on le voit bien, cette tâche ne peut qu'être infinie. Dans son effort pour restituer la pureté de ce discours premier, le commentaire ne fait que se répéter, sans jamais pouvoir s'emparer du bruissement caché qui traverse le monde pour enfin l'énoncer comme une vérité définitive. C'est pourquoi il est condamné à revenir constamment sur soi, à ne jamais s'achever et se clore sur une parole, puisqu'il est toujours projeté sur le futur, sur un discours qui verra : « *ce qu'il dit* – souligne Foucault – *il l'enferme comme une promesse, léguée à un discours futur* »<sup>115</sup>. En ce sens, le langage se trouve comme coincé entre cette écriture naturelle et primitive et le commentaire infini du savoir qui cherche à atteindre. Néanmoins, c'est parce qu'un texte primitif existe, qui encore témoigne de sa signification première, que le langage trouve, dans ce retour constant sur lui-même que l'interprétation lui impose, la promesse d'une délivrance. Dans le commentaire, la parole pourra enfin se racheter et retrouver son unité et sa transparence première. C'est pourquoi, selon Foucault, au XVII<sup>e</sup> siècle le langage est « *la figure d'un monde qui est en train de se racheter et de se mettre enfin à l'écoute de la vraie parole* »<sup>116</sup>.

Or, après ce petit détour par l'analyse des *Mots et les choses*, quelques remarques s'imposent afin de mieux comprendre certains des questionnements auxquels l'analyse benjaminienne se trouve elle aussi confrontée. La première nous est suggérée indirectement par le passage que nous venons de citer : en fait, c'est parce qu'il se met enfin « *à l'écoute de la vraie parole* » que le monde apparaît dans le langage comme en train de se racheter. Cependant, associant ce processus de délivrance à la dimension sonore et immatérielle du langage plutôt qu'à sa dimension visuelle et matérielle, cette affirmation renverse complètement la perspective qui avait orienté jusqu'à là l'analyse. En fait, c'est l'ordre établi entre les différentes expressions linguistiques qui s'en retrouve bouleversé : malgré la prééminence que la pensée de la Renaissance accorde à l'écriture et, par conséquent, au visuel par rapport au parlé et au sonore, c'est la parole et non le signe qui se présente comme figure du rachat. Alors que le silence de l'écriture matérielle des choses trouve dans la lecture son corrélat naturel, le commentaire par lequel le langage tente de s'affranchir de sa condition ne peut se comprendre autrement qu'à partir d'une volonté de « donner la parole » à ce qui plonge dans le silence, « dire » la signification qui se révèle dans le discours muet de l'inanimé. De fait, vis-à-vis du discours, le statut de la langue des choses devient problématique en raison du silence qui le caractérise. Bien qu'il soit l'expression immédiate d'un contenu spirituel, le signe semble se replier sur lui-même si aucun élément n'intervient pour le faire parler.

---

115 *Idem*

116 *Ibid.* p. 36

C'est là la difficulté que la remarque de Foucault tente justement de mettre en évidence : d'une part, la dimension matérielle de la langue en tant que signe et écriture naturelle par laquelle les choses dévoilent leurs propriétés intrinsèques correspond à ce texte primitif écrit par le verbe divin lors de la Création de manière à qu'elle soit connaissable. Et toutefois, le silence est précisément ce qui empêche la compréhension et la connaissance de ces signes<sup>117</sup>, ce qui signale la rupture qui s'est produite après Babel entre le mot et la chose. De fait, le savoir reste l'apanage de la parole et en dernière instance du son – l'interprétation se configurant comme l'acte de donner la parole. Le problème, on le voit bien, est de comprendre comment son et silence, langage phonétique et langage graphique se rapportent au spirituel et comment ils se rapportent l'un à l'autre. La langue silencieuse et matérielle dans laquelle se communiquent les choses serait-elle en quelque sorte une forme d'expression inachevée qui a besoin du mot pour enfin pouvoir communiquer le spirituel ? Et si tel est le cas, que reste-t-il de ce texte primitif, de l'écriture naturelle comme langue première dans laquelle demeurent les traces du verbe divin ?

La deuxième remarque concerne justement l'idée d'une langue originelle. En fait, c'est parce que des reflets existent encore dans les langues historiques qui renvoient à leur commune origine, à l'unité d'une parole qui n'avait pas encore perdu sa correspondance immédiate avec le monde, qu'il est possible de parler du langage comme d'une figure du rachat. Dans sa quête infinie d'une perfection première, la parole témoigne déjà d'une valeur qui excède toute fonction représentative et instrumentale. En réalité, en exprimant la correspondance intime et spirituelle qui les unit à la chose, elles opposent au décalage dans lequel se donne désormais leur relation au monde l'évocation d'un état antérieur de parfaite unité. Cet état renferme la signification la plus profonde de la parole, ce que l'on entrevoit encore dans le langage, sans toutefois pouvoir vraiment l'appréhender dans sa complexité. C'est une tension qui s'exprime ainsi, la tentative de communiquer ce qui n'est plus communicable, sinon sous une forme symbolique, comme excédant dans le discours et dans le langage. Et même dans le morcellement et la dispersion des langues après Babel, même lorsqu'elles plongent dans le monde comme des objets parmi les autres objets, les paroles ne perdent jamais cet aspect

---

117 Mais pas leur statut d'éléments signifiants, comme le dit clairement ce passage de Foucault, cf. *Ibid.*, p. 53  
« *Au XVII<sup>e</sup> siècle, on considérait bien que les signes avaient été déposés sur les choses pour que les hommes puissent mettre au jour leurs secrets, leur nature ou leurs vertus ; mais cette découverte n'était rien de plus que la fin dernière des signes, la justification de leur présence ; c'était leur utilisation possible, et la meilleure sans doute ; mais ils n'avaient pas besoin d'être connus pour exister : même s'ils restaient silencieux et si jamais personne ne les apercevait, ils ne perdaient rien de leur consistance. Ce n'était pas la connaissance, mais le langage même des choses qui les instaurait dans leur fonction signifiante* ».

symbolique qui rappelle leur première raison d'être. De fait, l'idée d'une langue originelle oblige à se poser la question de l'indicible qui demeure dans le mot, du visage caché des lettres sur lequel insistait la Renaissance, rappelant qu'avant d'être des unités sémantiques signifiantes, ils sont en réalité des combinaisons de signes obéissant eux aussi aux lois des ressemblances. Ainsi s'agit-il de comprendre si c'est dans l'épaisseur des lettres, dans le langage matériel, que la valeur symbolique de la parole se dévoile, ou bien dans la relation qu'elle instaure avec la chose, la transposant immédiatement dans l'immatériel du discours.

Encore une fois, on le voit bien, la relation entre signe et parole, silence et son, s'impose au centre de la réflexion comme ce qui permet de creuser plus avant le lien expressif entre matière et langue, pour faire ressortir davantage la magie de la parole, mais aussi son rôle dans la connaissance. Si la pensée de la Renaissance témoigne déjà d'une réflexion autour de cette polarité qui se profile au cœur du langage, c'est dans la tradition mystique, juive autant que chrétienne, qu'elle devient la clé pour déchiffrer la valeur spirituelle et symbolique de la parole dans son rapport avec le monde. Et c'est justement cette polarité que nous utiliserons comme fil conducteur pour reconstruire l'horizon théorique qui sert d'arrière-plan à la réflexion sur l'expression développée dans l'essai de 1916. Comment le mot dans son expression se présente comme image sonore, *Lautbilder*, de la chose et du signe, et d'un autre côté, comment l'écrit, le signe en tant que graphème, est porteur d'une signification qui excède sa valeur représentative, évoquant un état antérieur et originel de la langue, voici les questionnements auxquels la théorie benjaminienne d'une langue des choses se confronte à travers le filtre de la pensée mystique. En quelle mesure l'œuvre de Böhme d'une part et la conception du langage de la Kabbale et, plus particulièrement, la pensée de Aboulafia de l'autre peuvent nous aider à élucider certaines des idées formulées dans l'essai de 1916, c'est ce que nous verrons dans les deux paragraphes qui suivent.

### **2.3 Son et silence: Benjamin lecteur de Böhme**

Que le rapport entre son et silence, parole et signe ait un rôle incontournable dans la définition du lien entre matière et langage, ce passage de l'essai de 1916 nous l'indique clairement :

*« Aux choses est refusé le pur principe formel du langage, c'est-à-dire le son. Elles ne peuvent se communiquer les unes aux autres que par une communauté plus ou moins matérielle. Cette*

*communauté est immédiate et infinie, comme celle de toute communication linguistique ; elle est magique (car la matière aussi a sa magie)»<sup>118</sup>.*

Dans l'image de la matière proposée par ces quelques lignes, deux éléments sont essentiels : l'idée que, dans leur communication, les choses se constituent comme une communauté « *plus ou moins matérielle* », et que celle-ci soit empreinte de magie. Comme les choses existent pour autant qu'elles se communiquent, alors même les relations qui se tissent entre elles devront être entendues comme une sorte de discours silencieux. Du sens de ce discours, le langage qui les traverse est à la fois le garant et le dépositaire. C'est parce que le langage est leur substrat commun et ce qui en renferme la signification la plus profonde, que les choses se soudent comme dans un horizon commun de sens qui, nous dit Benjamin, prend la forme d'une communauté. C'est pourquoi, à l'instar de toute communication linguistique, cette *Stoffgemeinschaft der Dinge*, la communauté matérielle des choses, sera elle aussi immédiate, infinie et magique. À travers le rapport du concret au concret, de la matière à la matière, émergent les paroles, les signes et les symboles dont les choses sont chargées. D'où la magie qui s'installe ainsi au cœur de l'inanimé : aucun élément sémiotique ne supporte cette communication et pourtant elle en est une. Sans jamais sortir de l'espace du visible, elle met au jour les figures de l'invisible, pour utiliser la terminologie de Foucault, qui modèlent la physionomie du réel. C'est donc un langage graphique plutôt que phonétique qui se dévoile à la surface des choses comme le discours que la matière adresse à elle-même. De ce discours, les écrits sur la ressemblance nous en avaient déjà offert une image révélatrice à travers leur définition de l'acte de lecture : « *"Lire ce qui n'a jamais été écrit". Ce type de lecture est le plus ancien : la lecture avant tout langage, dans les entrailles, dans les étoiles ou dans les danses* »<sup>119</sup>.

Et toutefois, même si cette écriture matérielle se présente ici comme ce qui est langage avant tout langage, son silence apparaît problématique lorsqu'on le considère à la lumière du statut privilégié que le son détient dans la langue. En fait, le silence est l'emblème du refus auquel les choses se heurtent : c'est l'impossibilité d'accéder au « *pur principe formel du langage* », au son, qui engendre le discours muet de la matière. Ce qui veut dire qu'il est déjà l'expression d'un manque<sup>120</sup>. Pour que la communication des choses ait effectivement lieu, pour qu'elle soit reconnue comme telle, il faut que ce manque soit en quelque manière comblé. En fait, leur

---

118W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 152

119W. Benjamin, « Sur le pouvoir mimétique », *op. cit.*, p. 263

120 Et toutefois, ce manque n'est jamais un manque de sens, la signification ne dépendant pas de la voix et du son, comme le souligne justement Bruno Moroncini, cf. *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Guida, p. 223.

discours muet doit trouver un écho dans la sphère du son et de la parole, pour que son expression s'achève. Accueillir cette communication, c'est comprendre le lien qui unit le silence à ce langage pur dont le son est le principe formel. Or, de l'importance de cette réception, nous en témoigne aussi un passage de « Sur le pouvoir mimétique » qui justement soulève la question de la possibilité pour les ressemblances non sensibles de dévoiler leur signification la plus profonde :

*« Mais ces correspondances naturelles ne prennent tout leur poids que lorsqu'elles sont reconnues comme une sollicitation et une stimulation pour le pouvoir d'imitation qui leur répond dans l'homme »<sup>121</sup>.*

Tout en relevant la richesse du langage dans sa dimension matérielle et silencieuse, ces quelques lignes en soulignent aussi les limites, en indiquant clairement quels sont les préalables pour que les contenus spirituels qui se manifestent ainsi puissent faire effectivement l'objet d'une communication. Or la seule réponse à cette communication muette repose sur la faculté humaine de produire des ressemblances dont le langage, nous dit Benjamin, est le canon, l'exemple le plus éloquent du comportement mimétique. Mais comment s'expriment donc ces ressemblances ? Si, dans l'horizon des objets, c'est à travers une communauté matérielle des choses entre elles qu'émergent les ressemblances comme une écriture qui les recouvre, quelle est au contraire la forme propre aux ressemblances dont l'homme est l'auteur ? À ces questions auxquelles les écrits sur la mimésis ne cessent pas de se confronter, Benjamin avait déjà formulé une réponse dans « Sur le langage » :

*« Ce qui est incomparable dans le langage humain, c'est que sa communauté magique avec les choses est immatérielle et purement spirituelle, et de ces caractères le son est le symbole »<sup>122</sup>.*

Voici donc que se précisent les termes dans lesquels il faudra concevoir la relation entre silence et son. Comme principe du purement spirituel, le son transfigure le silence des choses dans la parole, symbolisant ce lien immédiat qui exprime leur communauté matérielle dans l'immatériel du langage humain. De sorte que le son accueille cette communication silencieuse, se constituant à la fois comme le symbole du spirituel qui habite la matière et comme l'élément grâce auquel le langage des choses comble enfin le manque qui l'affecte. Mais d'où vient donc ce lien privilégié avec le spirituel que le son semble s'arroger ainsi vis-à-vis de l'écriture matérielle et de son silence ?

---

<sup>121</sup>*Ibidem, op.cit.*, p. 260

<sup>122</sup>W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 152

Pour répondre à cette question, il est indispensable de se tourner vers les pages que Benjamin dédie dans le *Drame baroque* aux réflexions sur le langage de Böhme. De cet auteur dont l'œuvre majeure, *De signature rerum*, est une des étapes les plus significatives – sans doute la plus importante au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>123</sup> – dans l'histoire d'un savoir des ressemblances et des *signatures* au sein de la culture occidentale, Benjamin retient essentiellement deux thèmes : l'idée d'un langage de la nature – le langage sensuel dans lequel parlerait la Création – et la primauté qu'il reconnaît au son dans un état originel de la langue<sup>124</sup>. À la lumière de l'analyse foucauldienne, on voit bien comment ces deux aspects sont en réalité interdépendants. Avant de les examiner de plus près, une petite remarque s'impose quant à l'influence de la pensée de Böhme sur la théorie du langage du jeune Benjamin.

Bien qu'aucun passage parmi ceux que l'étude sur le *Trauerspiel* consacre à l'œuvre de « *l'un des plus grands allégoristes* » — pour citer les paroles de Benjamin — n'interpelle directement l'essai de 1916 et malgré la distance qui apparemment sépare celui-ci de l'analyse des formes du théâtre baroque, c'est bien dans le cadre de la réflexion sur l'expression qu'il faudra les lire. Et ce, pour au moins deux raisons. La première, ce sont notamment ses archives et ses notes qui nous la fournissent. À l'époque de la rédaction de son essai sur le langage, Benjamin connaissait déjà les écrits de cet auteur et particulièrement sa théorie des *signatures*. Plusieurs remarques dans ses lettres nous le confirment. À l'origine de cette découverte, ce sont probablement les travaux de Hamann, une des sources que « Sur le langage » cite explicitement – détail relevant, étant donné que cet auteur sera, nous le verrons, l'une des références les plus importantes pour la critique à Kant – et sans doute l'œuvre monumentale de Baader sur la philosophie du langage dans la tradition mystique. La deuxième raison est qu'une réflexion sur le silence et sur son statut vis-à-vis du langage semble en effet sous-tendre la théorie benjaminienne d'une langue des choses. Ce qui, finalement, n'a rien de surprenant, étant donné que la difficulté principale à laquelle se heurte l'idée même que la matière participe elle aussi au langage réside justement dans le silence que les choses affichent. À ce sujet, la pensée de Böhme apparaissait sans doute à Benjamin comme une référence incontournable.

---

123 Il est curieux en ce sens que, dans son étude, Foucault n'en fasse pas mention, considérant le savoir des ressemblances comme un trait spécifique de la Renaissance qui se conclut toutefois au tournant du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles.

124 Sur l'influence des écrits de Böhme sur la philosophie du langage de Benjamin, cf. aussi l'article de G. Bonheim, « Denken ins Signaturen. Zum Verhältnis von Name und Ding bei Jacob Boehme und Walter Benjamin » in T. Regehly et L. Jäger (ed.), « *Was nie geschrieben wurde, lesen.* » Frankfurter Benjamin-Vorträge, Bielefeld 1992, p. 189-207 et du même auteur, « Der größten Allegoriker ein. Walter Benjamin über Jacob Böhme, über Sprache und Schrift, in T. Regehly (ed.) *Namen, texte, stimmen. Walter Benjamin Sprachphilosophie* », Hohenheimer Protokolle, p. 29-45

Confronté à un langage « *encombré de choses matérielles* » comme celui du *Trauerspiel*, emblème d'une littérature qui, selon le philosophe berlinois, était tout simplement incapable de libérer le sens profond que l'image écrite abrite en elle pour le transfigurer dans un son « *doué d'âme* », c'est à l'image positive du langage sonore proposée par Böhme que l'étude sur le drame baroque fait appel. En fait, tel que le *De signatura rerum* le présente, ce n'est pas le silence, mais plutôt le son de la parole vivante qui caractérise le langage de la nature dans laquelle parle encore le verbe divin, comme l'indique ce passage :

« *La parole éternelle, ou encore le son, la voix de Dieu, qui est un esprit, est entrée dans les formes créées comme dans un mot prononcé, ou un son, avec l'engendrement d'un grand mystère* »<sup>125</sup>.

Ce n'est pas comme une écriture, mais bien comme un son, que le pur esprit de la parole divine pénètre les choses et les modèle lors de la Création. C'est pourquoi les signes qui restent encore de cette parole dans la nature, en un mot, les *signatures* par lesquelles les choses se communiquent, ne se configureront pas comme des marques graphiques, mais comme des sons. Aussi ne seront-elles pas recouvertes des signes, mais douées d'une bouche, par laquelle s'exprimer et se révéler<sup>126</sup>. Par rapport au XVI<sup>e</sup> siècle, la perspective sous laquelle l'on conçoit ici la *signature* est donc renversée : l'écriture perd son statut privilégié, laissant la place au son. Böhme décrit cette parole vivante comme « *un vent unique [qui] fait parler un orgue aux registres nombreux, de sorte que chacun des registres, chacun des tuyaux émet une sonorité propre* »<sup>127</sup>.

Ainsi la langue dans laquelle parleront les choses ne serait-elle pas un son quelconque, mais leur propre voix, celle qu'elles portent en elles-mêmes dès la Création. De fait, selon Böhme, à travers le son, c'est l'être spirituel qui apparaît dans l'être corporel, selon un mouvement expressif qui repropose la même dialectique interne/externe, visible/invisible mise en avant par le savoir des ressemblances.

« *Tout le monde visible, extérieur, est la figure du monde intérieur. Tout ce qui existe intérieurement se marque extérieurement à l'image des influences reçues. L'esprit de toute chose imprime dans son corps la figure intérieure de sa naissance* »<sup>128</sup>.

---

125J. Böhme, *De signatura rerum*, Paris, Grasset, 1995, p. 31

126Cf. *Ibidem*, Ch. I, § 15-16, p. 35 « *La nature a doué toute chose de langage suivant son essence et sa figure. C'est de l'essence que vient le verbe et dans toute essence un fiat forme une qualité. Celle-ci est dans le son ou la vertu qui émanent des choses, le son pour les êtres vivants, l'odeur, le verbe et la figure pour le reste de la création. Toute chose a une bouche par laquelle elle s'exprime pour se révéler* ».

127*Ibid.*, p.31

128*Ibid.*, Ch IX, § 1, p. 50

Que ce langage corresponde donc à un état originel de la parole, le lien entre matière et spirituel, tel que le son l'exprime, en témoigne. En fait, il n'y a que le son qui puisse rendre présent dans l'existence physique et concrète de l'objet le purement spirituel, tout en en préservant l'immatérialité. C'est le *logos*, la parole vivante du Prologue de S. Jean qui inspire avec toute évidence cette définition du son que le *De signatura rerum* formule, en reconnaissant là l'expression la plus profonde de la Créature : elle est son expression la plus originelle, sa véritable voix. C'est en raison de sa genèse que, comme le souligne justement Benjamin, le langage sonore non seulement apparaît chez Böhme comme le langage de la créature bienheureuse, mais aussi comme cette expression qui précède le péché originel et la chute. Le langage naturel porte en lui les échos de ces mots qui ont créé les choses ; dans les voix des choses encore résonnent les sons prononcés par le verbe divin. Mais alors, si une primauté doit être accordée au langage sonore en raison de la parole vivante qui crée, que reste-t-il donc du langage matériel ? Le signe serait-il simplement la figure d'une langue déchue ?

En fait, c'est moins la dimension matérielle du langage en tant que telle qui pose problème, que le silence dans lequel plongent les signes et l'écriture. Et cela, parce que chez Böhme le silence devient le symbole du non-exprimé, mais aussi de ce qui manque de sens, du confus et de l'incertain, tandis que le son est associé, au contraire, à la connaissance.

*« Tout ce qui est dit, écrit ou enseigné au sujet de Dieu, sans que soit connu le signe, reste muet et dépourvu de sens, car cela provient seulement d'une illusion de l'histoire, d'une autre langue, où l'esprit est muet et dépourvu de sens, car cela provient seulement d'une illusion de l'histoire, d'une autre langue, où l'esprit est muet sans la connaissance du signe : mais si l'esprit le fait accéder au signe, il comprend la langue de l'autre, et en outre la manière dont l'esprit se révèle [...] dans le son avec la voix »<sup>129</sup>.*

Il faut que le signe se transfigure dans le son, pour qu'enfin le contenu spirituel qu'il renferme puisse se libérer et se révéler dans toute sa signification. Faute de quoi, le contenu spirituel qu'il abrite en lui, ne parvenant pas à sa complète expression, risque toujours d'être méconnu. D'où le lien entre le silence et une connaissance manquée, voire fautive. Ce sont alors les illusions de l'histoire<sup>130</sup> et non plus le spirituel du verbe divin qui définissent le sens de ces signes qui restent prisonniers de la matière, qu'aucun son ne transfigure. Dans leur silence, les choses aussi sont privées de leur voix, comme asservies, dit Benjamin, « dans les

---

<sup>129</sup>*Ibid.*, *op. cit.*, p. 5

<sup>130</sup>Chez Benjamin aussi le signe reste, nous le verrons, lié à l'histoire, au langage dispersé et morcelé d'après la chute, tandis que le nom symbolise au contraire un état originel de la langue.

*enchevêtrements excentriques du sens*». C'est pourquoi l'écriture deviendra pour la pensée baroque le lieu de la signification, l'emblème de la maîtrise sur les choses.

Or, c'est précisément ce risque d'une confusion, d'une méprise de la communication qui semble indissociable de la dimension matérielle du langage et, de l'autre côté, la force expressive du son, sa capacité à faire ressortir le spirituel qui est enfoui dans le silence de la matière, qui conditionnent aussi la réflexion benjaminienne d'une langue des choses. C'est donc sous le signe de la connaissance que Benjamin considère la relation entre son et silence au sein du langage. Et si l'on revient donc à la question que nous avons posée précédemment, pourquoi le son aurait-il un statut privilégié vis-à-vis du spirituel, la réponse serait donc la pureté qui caractérise l'expression sonore, une pureté qui élimine ce risque de confusion intrinsèque au silence de l'écriture. C'est en transfigurant le spirituel du signe que le son met à l'abri la signification profonde de celui-ci, opposant la pure expression du spirituel au non-exprimé d'une connaissance manquée, voire de l'illusion d'une connaissance qui est en réalité asservissement des choses. D'où le pouvoir de salut que Benjamin aussi reconnaît, nous le verrons, à la parole comme langage de la créature bienheureuse, comme langage qui précède la chute et la confusion des signes.

Il reste que, parmi toutes les relations qu'on pourrait identifier au sein du langage entre le support sémantique et le sens, le rapport entre écrit et son revêt une importance extrême pour la compréhension du lien expressif entre matière et langue en raison de sa capacité à manifester le spirituel. Ce passage de la « Théorie de la ressemblance » nous le confirme :

*« Le plus important de ces liens est probablement le dernier, celui qui relie le parlé et l'écriture. En effet, la ressemblance qui règne ici est comparativement la plus immatérielle »*<sup>131</sup>.

Car, la matière aussi a sa magie, nous dit Benjamin. C'est sans doute dans ce sens qu'il faudra interpréter l'idée d'une *Stoffgemeinschaft der Dinge*, que les choses se constituent dans le langage comme une communauté matérielle dont le sens repose sur ces liens qui s'établissent dans le rapport du concret au concret. Et si le langage peut se présenter comme une figure du salut, c'est justement parce qu'il fait ressortir la connexion profonde qui existe entre la matière et le spirituel, la montrant dans toute sa signification. Or, de cet aspect, des profondeurs insondables qui cache le silence, dépend donc la valeur symbolique que les mots renferment dans l'épaisseur des lettres. Aucune pensée n'a su, selon Benjamin, en rendre compte comme l'a fait la tradition mystique et particulièrement la Kabbale<sup>132</sup>. Et c'est sans doute l'influence

131W. Benjamin, « Théorie de la ressemblance », *op. cit.*, p. 64

132Cf. *Ibidem*, *op. cit.*, p. 63 « On sait toutefois que les théories mystiques du langage ne se contentent pas

eue par cette tradition sur sa théorie du langage qui explique l'attention qu'il porte au signe et à l'écriture. Commentant la traduction du premier chapitre du *Zohar* que son ami Scholem vient de lui envoyer, Benjamin ne manque pas de souligner les affinités qu'il reconnaît entre la conception de la parole qui y est exposée et sa théorie des ressemblances non sensibles :

*« Il ne te surprendra pas, j'espère, que je te dise que cette matière me tient toujours vivement à cœur, bien que tu n'aies sans doute pas compris en ce sens le petit programme où ce fait trouva sa forme écrite à Ibiza "Sur le pouvoir d'imitation". Quoi qu'il en soit, le concept développé là de similitude non sensible trouve des multiples illustrations dans la manière dont l'auteur du "Zohar" conçoit les articulations phonétiques et plus encore probablement les signes graphiques comme dépôts de rapports cosmiques»<sup>133</sup>.*

Dans les lettres, c'est donc cette écriture qui est langage avant tout langage qui se dévoile. Elles se transforment ainsi en « *dépôts de rapports cosmiques* ». Le risque qu'engendre dans la connaissance la possibilité que la communication des choses ne soit pas accueillie, que leur silence ne soit pas transfiguré dans le langage sonore du mot, c'est moins une condamnation sans appel à l'égard du silence qu'une nouvelle attestation de la signification dont le graphème est chargé. À côté d'une magie de la matière, c'est aussi une magie des lettres et des signes qui se profile chez Benjamin. Que cette magie soit parfois incantatoire et diabolique, que les mots puissent devenir « *maléfiques* », ne remet pas en question leur valeur spirituelle et symbolique. Bien au contraire, c'est justement en tenant compte de cette valeur qu'il est nécessaire d'examiner de plus près la nature du signe et les mécanismes de la signification, de manière à pouvoir comprendre comment se produit cette rupture entre mot et chose, signe et mot qui engendre la confusion des signes et, nous le verrons, le mythe. C'est dans la confrontation avec la Kabbale et sa conception du langage que le statut du signe et la valeur de la dimension matérielle du langage chez Benjamin se précisent davantage.

---

*d'inclure le mot parlé dans le champ de leur réflexion. Elles se préoccupent à un degré tout à fait semblable de l'écriture. Et il est remarquable que c'est dans le rapport de l'aspect graphique, des mots ou des lettres avec le signifié, c'est-à-dire l'objet générateur de désignation, qu'elles rendent compte mieux encore peut-être que certains ensembles phonétiques de l'existence d'une ressemblance non sensible».*

133W. Benjamin, *Correspondances II*, *op. cit.*, p. 191. Malgré les affinités que lui-même souligne, Benjamin tient à montrer la distance qui sépare son approche mimétique au langage d'une théorie comme celle du *Zohar* qui pourrait être qualifiée, selon lui, comme une théorie de l'émanation. Encore une fois, c'est le risque de céder au paradoxe du logos, d'assimiler la parole à la chose, qui explique ses réserves. Cf. *Idem*, « *Il est vrai qu'il semble penser à un type de correspondance qui ne reconduit à aucune sorte d'origine mimétique. Cela pourrait venir des liens qui le rattachent à la théorie de l'émanation dont de fait ma théorie de la mimésis représente l'antithèse la plus forte*».

## 2.4 La kabbale des lettres

Tout lecteur de « Sur le langage » se heurte à une difficulté majeure. Lorsque l'on cherche à identifier les sources auxquelles la réflexion benjaminienne a puisées, on se trouve fatalement confronté à une impasse que même une analyse philologico-historique des phases de la rédaction du texte n'est pas en mesure de résoudre complètement. D'une part, cette difficulté tient à l'habitude benjaminienne de ne jamais citer directement les auteurs, les œuvres ou les courants de pensée dont il s'inspire, sinon de manière très allusive. Ce qui oblige évidemment à formuler des hypothèses sur la base des indices qui, par-ci par-là, révèlent les prémisses sur lesquelles son argumentation s'appuie et le cadre dans lequel il faudra la contextualiser. L'autre problème vient de la tendance de cet auteur à "maquiller" ses théories. Très rarement les travaux benjaminien laissent paraître en effet la question de fond abordée par leur analyse. L'essai de 1916 par exemple, c'est moins un traité sur le langage, comme son titre l'annonce, qu'une réflexion sur la connaissance. Toutefois, il faut gratter le vernis de ce que Benjamin veut bien nous montrer pour s'en rendre compte. En ce sens, l'importance d'un travail sur les sources réside justement dans la possibilité de déjouer ainsi les pièges que le philosophe berlinois dresse dans les pages de ses écrits – et particulièrement dans ses œuvres de jeunesse – dans le souci d'en préserver la véritable signification contre des lecteurs qui ne seraient pas à la hauteur de la comprendre<sup>134</sup>.

Or, en ce qui concerne « Sur le langage », tenter d'en identifier les sources signifie en première instance soulever le problème du rapport de Benjamin avec la pensée mystique. Si, comme nous l'avons déjà souligné, la lecture de certains auteurs de la mystique chrétienne – Böhme et Hamann par exemple – est attestée par ses archives, la question est plus complexe quant à son rapport avec la mystique juive. Que l'essai sur le langage s'avère extrêmement proche dans son style autant que pour les concepts qu'il mobilise des écrits kabbalistiques, c'est une

---

134 Du penchant de Benjamin pour le côté ésotérique du savoir, sur le compte duquel on peut sans doute mettre son attitude quelque peu hautaine à l'égard des profanes qui oseraient s'aventurer dans les pages de ses écrits, l'exemple le plus éloquent reste de toute évidence les épigraphes au *Drame baroque allemand* ainsi que le petit texte *La belle au Bois Dormant* qui aurait dû en servir de préface (le texte ne sera publié que trente ans plus tard). Le « *bel enfant* » qui dort dans les pages de l'étude sur le *Trauerspiel* a comme lit une « *haie d'épines* » qui se dresse contre tous les aspirants princes charmants qui voudraient bien la réveiller, cf. W. Benjamin, *L'Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Müller, Paris, Flammarion 1985, p. 8. « *Qu'aucun Prince Charmant vêtu de l'armure étincelante de la science ne s'approche de trop près. Car s'il embrasse sa fiancée, elle mordra* ». Si les académiciens doivent donc renoncer à satisfaire leur convoitises face à cette fiancée qui mord, les autres lecteurs n'auront pas plus de chance : « *Über Stock und über Steine / Aber brich Dir nicht die Beine* » [À travers champs, à travers lande, / Mais ne te brise pas la jambe] conseille le premier épigraphe. Tout lecteur (profane ou pas) est averti !

évidence qui a suscité toutefois plus d'un débat au sein de la critique<sup>135</sup>. En fait, apporter des preuves au soutien de cette hypothèse n'est pas une tâche aussi facile qu'il n'y paraît. À l'absence de références directes dans le texte s'ajoutent les lacunes dans la correspondance et dans les autres documents qui seraient censés nous aider à reconstruire le cadre de lectures et recherches dans lequel s'inscrit l'essai de 1916<sup>136</sup>. Si le parcours qui a mené Benjamin à la découverte de la kabbale est difficile à déterminer avec précision, ce qui est certain, par contre, c'est que ce parcours est indissociable de son amitié avec Scholem. C'est sur le fond de leurs recherches communes et des entretiens que les deux amis eurent dans les années qui précèdent la rédaction de « Sur le langage » que se dégagent les réflexions benjaminiennes sur la langue. Et même si la question reste de savoir lequel des deux est en réalité à l'origine de leur commun intérêt pour la tradition mystique, c'est-à-dire qui a orienté les recherches de l'autre, la richesse de cette perspective de lecture ne s'en trouve pas diminuée pour autant. Ce que nous offrent les pages du journal intime de Scholem, par exemple, c'est la confirmation que leurs réflexions sur le langage naissent comme un dialogue que les deux amis poursuivent chacun de leur côté, certes, mais en ayant toujours à l'esprit les questions soulevées lors de leurs entretiens. En ce sens, elles sont à même de combler, du moins partiellement, les lacunes dans la documentation relative à la rédaction de l'essai benjaminien et de nous aider ainsi à reconstruire l'horizon théorique qui lui sert d'arrière-plan. D'ailleurs, il ne faudra pas oublier que c'est justement sous l'impulsion de ces discussions que Benjamin rédige, initialement sous forme de lettre, « Sur le langage », y formulant ses réponses à certains problèmes soulevés par son ami relativement à l'essence de la langue. Il faudra attendre plus de cinquante ans pour entendre la réplique de Scholem<sup>137</sup>.

---

135 Comme le remarque justement De Launay dans son article « Messianisme et philologie du langage », le parcours qui a amené le philosophe berlinois à la découverte de l'univers kabbalistique s'avère difficile à déterminer avec précision. Et c'est sous cet angle que le dialogue avec Scholem a fait l'objet d'un débat au sein de la critique entre une interprétation qui reconnaît là l'origine de l'intérêt benjaminien pour la mystique (Wolin, Alter, Idel) et une thèse qui, au contraire, renverse cette perspective, affirmant que ce furent plutôt les recherches benjaminiennes sur le langage qui encouragèrent le futur expert de la Kabbale à y consacrer ses études (Moses, Menke, Mennighaus, Handelman). Cf. M. de Launay, « Messianisme et philologie du langage », in P. Lavelle et H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin, le critique européen*, Lille, Septentrion 2010, p. 77-79

136 Une partie de la correspondance benjaminienne de l'époque est perdue.

137 Il s'agit d'une conférence prononcée par Scholem à l'Université de Jérusalem en 1970, « *Le nom de Dieu ou la théorie du langage dans la Kabbale* », publiée successivement dans le recueil de G. Scholem, « *Le nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive* », Paris, E. du Cerf, 1983. Malgré les années qui le séparent de l'essai benjaminien sur le langage, le texte semble pouvoir s'inscrire légitimement au sein de ces mêmes débats, car Scholem revient là sur certaines questions qui avaient déjà été soulevées lors de ses échanges avec Benjamin entre les années 1916 et 1918. En ce sens, il peut être considéré comme une sorte de réponse (même si un peu tardive !) aux réflexions benjaminiennes sur le langage et sur le rôle de la parole dans le texte sacré. En outre, la conférence de Scholem nous offre aussi un aperçu de cette thèse sur la linguistique de la Kabbale qu'il projette d'écrire à partir de l'année 1916, mais qui finalement ne verra jamais le jour.

*« Je commençai voici une semaine une lettre pour vous qui finit après dix-huit pages. J'essayai de répondre de façon cohérente à quelques-unes des questions que vous m'aviez présentées sans craindre le nombre. Chemin faisant, il m'a fallu me résoudre à cerner le sujet de plus près, à le transformer en un petit traité dont la mise au propre m'occupe actuellement. Il ne m'a pas été possible de m'engager là dans les problèmes concernant mathématiques et langage, c'est-à-dire mathématiques et pensée, mathématiques et Sion, parce que sur ce thème extrêmement difficile mes idées sont encore tout à fait approximatives. Mais pour le reste je tente dans ce travail de démêler pour moi même l'essence du langage et cela, dans la mesure où j'y entends quelque chose, en référence immanente au judaïsme et en référence explicite au chapitre Ier de la Genèse »<sup>138</sup>.*

Ces quelques lignes semblent à la fois confirmer et démentir l'influence qu'aurait eue la pensée juive sur la théorie benjaminienne du langage. Elles la confirment, car Benjamin y admet clairement que le judaïsme et le récit biblique de la Création sont les principales références de son analyse. Mais elles la démentent aussi, puisque l'auteur lui-même avoue avoir une connaissance encore incertaine, voire approximative de cette tradition à laquelle explicitement il se réfère. Et pour cause : incapable de lire l'hébreu, Benjamin n'aurait jamais pu accéder directement aux écrits kabbalistiques sans l'intermédiaire de son ami Scholem qui, lui, se penchait justement sur les originaux. C'est pourquoi les ouvrages sur le judaïsme dont les notes et la correspondance benjaminienne font mention sont dans la plupart des cas des études concernant la Kabbale et l'ésotérisme juif en général, qui abordent la question d'un point de vue historique et philosophique. À cet égard, un document retrouvé parmi les archives benjaminienne est particulièrement éloquent. Il s'agit d'une liste bibliographique portant le titre de *Judaica* qui n'est pas datée, mais dont plusieurs indices (la calligraphie, l'encre et le papier utilisé) laissent penser qu'elle ait été rédigée avant la fin des années 1910. Ce qui autorise donc à supposer qu'elle soit liée aux recherches sur le langage et à l'essai de 1916. Elle se présente comme une sorte de bibliographie dans laquelle figurent les ouvrages les plus importants sur la mystique juive parue en Allemagne au courant du XIXe siècle – les études de A. Frank, de S. Funk et de D.H. Joel sur la Kabbale, l'interprétation du Talmud et de la théologie juive – ainsi que certains textes auxquels Scholem se réfère dans les pages de son journal dans les mois qui précèdent la rédaction de « Sur le langage », notamment les œuvres de S.Hirsch. S'il est peu probable que Benjamin ait effectivement lu les textes qui y sont mentionnés, cette liste témoigne toutefois de son projet d'une recherche plus approfondie sur ces thèmes, au-delà donc des lectures de Baader et Molitor attestées par sa correspondance et ses notes.

---

138W. Benjamin, *Correspondance, op. cit.*, t. I, p. 343

Or, compte tenu de ces difficultés et tout en admettant que, par conséquent, la connaissance de ces sujets de la part de Benjamin ne peut surtout pas être tenue pour acquise, c'est sur un aspect bien précis que nous tenterons dans les pages qui suivent d'interroger l'essai de 1916. Il s'agit des affinités que l'on peut reconnaître entre la théorie du langage benjaminienne et celle de Aboulafia. Que cela ne soit pas dû au hasard, ce que nous avons dit jusqu'à maintenant devrait suffire pour s'en convaincre. En outre, le fait que Scholem envisageait à cette même époque de consacrer sa thèse à la conception mystique du langage de Aboulafia, dont il avait commencé à lire les œuvres en 1915, corrobore l'hypothèse que Benjamin ait effectivement repris certains des notions de ce kabbaliste lors de la rédaction de son texte, reconnaissant là des préoccupations qui étaient aussi les siennes. C'est très probable, en effet, que le sujet ait été abordé lors de leurs entretiens et que Scholem ait transmis ses connaissances – encore limitées sans doute, étant donné la complexité de l'argument<sup>139</sup> – à son ami. Encore une fois, il nous semble moins important de répondre de manière exhaustive à cette question, que d'interroger directement le texte benjaminien pour comprendre quels sont les indices qui semblent effectivement suggérer une pareille influence.

Mis à part les deux éléments que l'on pourrait considérer comme des constantes de la conception mystique du langage, l'idée d'une langue originelle dont les langues historiques ne seraient que les fragments, l'emblème de la rupture et de la dispersion de la parole suite au péché, et la perspective eschatologique dans laquelle s'inscrirait la parole en raison des traces qui restent encore en elle du verbe divin, c'est la réflexion sur l'"immatérielle matérialité" de l'écriture et du signe qui annonce une parenté qu'il convient d'examiner de plus près. Pour cela, nous focaliserons notre attention sur l'œuvre majeure de Aboulafia, *L'Épître des sept voies*, notamment à travers la lecture qu'en propose Scholem dans son étude sur les courants de la mystique juive ainsi que dans sa "réponse tardive" à l'essai benjaminien sur la théorie kabbalistique du langage.

Si l'acte créateur se constitue pour la pensée mystique juive comme une écriture, la langue étant immédiatement matière – ce qui nous rappelle le mot *davar* – chez Aboulafia, cette écriture n'est en réalité que le déploiement d'un nom divin unique. La langue originelle serait ainsi une langue des noms. Ou mieux, une langue composée par ce nom divin unique<sup>140</sup> dont

---

139Comme le souligne justement M. Idel, qui aborde cette question d'un point de vue historico-philologique, en 1916 Scholem ne pouvait pas encore maîtriser parfaitement un sujet aussi complexe que la conception du langage de Aboulafia, cf. M. Idel, « A. Aboulafia, G. Scholem and W. Benjamin, on language » in *Jüdisches denken in einer Welt ohne Gott*, Berlin Vorwerk 8, 2000, p. 130-138

140Cf. G. Scholem, *Judaica*, Francfort, 1970, vol. III, p. 69 "Ce nom n'a pour les kabbalistes aucun sens dans l'acception commune, aucun signifié concret. L'absence de signifié du nom de Dieu indique sa position au centre de la révélation, dont il constitue le fondement. Derrière toute révélation d'un sens dans le langage se

ne procèdent pas seulement toutes les choses dans leur existence matérielle, mais aussi tout langage. C'est pourquoi dans les infinies combinaisons possibles des lettres, c'est le verbe divin qui se révèle dans le monde. Dans son étude sur la linguistique de la Kabbale, Scholem décrit ainsi ce processus de création :

*« Lors de la création Dieu se sert de ces lettres de l'alphabet selon des procédures définies : il les grave dans le pneuma – le terme hébreu ruah signifie à la fois l'air et l'esprit – il les en extrait et les considère, il les fait permuter et les combine, et il en fait l'âme, ce qui veut dire l'essence, de tout ce qui est créé et de tout ce qui sera créé un jour »<sup>141</sup>.*

Toute vérité est donc contenue pour Aboulafia dans les 22 lettres de l'alphabet hébreu, la langue de la révélation<sup>142</sup>, et ce n'est qu'en méditant sur celles-ci que l'âme humaine peut accéder aux mystères de ce langage suprême. En fait, les lettres se configurent comme ce qui mitige la lumière aveuglante du nom divin. Comme l'explique justement Scholem, l'âme humaine est selon Aboulafia scellée, le monde quotidien de la perception, qu'elle se construit à travers ses expériences dans le monde, lui empêche de prendre connaissance du divin :

*« La vie normale de l'âme est enfermée dans les limites déterminées par nos perceptions sensorielles et nos émotions, et tant que cette vie est remplie par celles-ci, elle trouve extrêmement difficile de percevoir l'existence des formes spirituelles et des choses divines. Le problème par conséquent est de trouver un chemin pour aider l'âme à percevoir plus que les formes de la nature, sans devenir aussitôt aveuglée et vaincue par la lumière divine »<sup>143</sup>.*

C'est pourquoi il faut un objet qui, dans la perception, n'attire pas l'attention humaine sur lui-même, l'empêchant donc de se tourner vers les mystères divins, mais qui, au contraire, soit un point de raccord vers ces mêmes mystères et vers la connaissance du divin. *« N'est-ce pas plutôt le but d'Aboulafia de présenter à l'âme quelque chose qui ne soit pas simplement abstrait, mais aussi qui ne soit pas déterminable comme un objet au sens strict, car toute chose déterminée a une importance et une individualité par elle-même »<sup>144</sup>.*

Les lettres se configurent donc comme cet élément qui, tout en étant concret et matériel, n'est pas un objet en tant que tel, n'a pas à proprement parler une signification, mais dont la valeur

---

*tient cet élément qui le dépasse et le rend possible, et qui, sans avoir de sens, assigne tous les autres sens. »*

141G. Scholem, « Le nom de Dieu et la théorie kabbalistique du langage », in *Le Nom et les symboles de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1988, p. 67

142Si l'hébreu coïncide chez Aboulafia avec la langue originelle, ce n'est pas en raison de ses structures sémantiques, mais plutôt de ses composants – consonnes, voyelles et signes qui permettent de les combiner – lesquels pourraient à eux seuls former toutes les langues. Pour une analyse de la notion de langue originelle chez Aboulafia, je renvoie à l'article de M. Idel, « À la recherche de la langue originelle : le témoignage du nourrisson », in *Revue de l'histoire des religions*, tome 213 n°4, 1996. *Langue et Kabbale*. p. 415-442.

143G. Scholem, *Les grandes courants de la mystique juive*, Paris, p. 147

144Ibidem, p. 148

repose précisément sur une communication purement spirituelle, sur l'expression de ce nom unique, de la lumière aveuglante de la parole créatrice. Autrement dit, elles sont immatérielles, car aucune signification ne pourra se superposer à celle du purement spirituel dont elles sont l'expression. En tant que combinaison de lettres, le nom sera donc ce qui reflète dans les langues historiques les traces du nom divin<sup>145</sup>. Si bien que l'ensemble des paroles qui les composent formerait ce nom unique qui se déploie dans la Création. En fait, la seule voie d'accès aux vérités qui se révèlent dans le déploiement du nom divin est dans une approche qui, méditant sur la valeur de lettres, comprend la vraie nature du nom. C'est dans sa participation au verbe divin, à ce qui est antérieur à toute signification, que repose sa valeur.

Or, l'intérêt de la théorie de Aboulafia vis-à-vis des questions que nous avons posées quant au statut du signe et du langage matériel chez Benjamin réside justement dans l'image qu'il propose des lettres et de l'écriture, en tant qu'éléments qui ne sont pas, nous dit Scholem, des objets au sens strict. Si le nom peut se présenter comme étant l'expression du spirituel que le verbe divin insuffle dans la Création, c'est parce qu'on le décompose dans ses lettres et on considère celles-ci uniquement comme des éléments expressifs, n'ayant pas une valeur en dehors de cette même expression à laquelle ils donnent lieu. De sorte que le nom aurait ainsi un rôle très proche de celui que Böhme reconnaissait au son<sup>146</sup> : rendre intelligibles des contenus spirituels, les rendre connaissables. Ce n'est pas dans les lettres en tant que telles, mais bien dans le nom que ceux-ci se révèlent. Les lettres ne sont que le point d'accroche pour l'âme humaine vis-à-vis de ces vérités et ces connaissances que la parole divine répand dans le monde. Mais cette idée que les lettres sont en quelque sorte la clé pour déchiffrer le savoir des noms nous fait comprendre aussi pourquoi l'écriture risque de glisser dans le silence d'un signe qui asservit les choses. C'est lorsqu'on réduit la valeur des lettres à la fonction représentative du signe, lorsqu'une signification se superpose à celle du spirituel, c'est alors que se produit cette rupture qui transforme le langage en instrument. Un passage de « Sur le langage » l'indique clairement :

---

145Cf. à ce propos M. De Launay, « Messianisme et philologie du langage », *op. cit.*, p. 93 « *La rédemption finale n'est pas une panglossie répandue dans tous les ordres ou restituée en chacun d'eux, mais la résorption de tous les ordres dans les nom divin* ».

146 D'autre part, chez Aboulafia, l'état atteint par le sujet lors de la méditation sur les lettres s'apparente, selon Scholem, de celui qui accompagne l'écoute d'harmonies musicales, cf. G.Scholem, *Les grandes courants de la mystique juive*, *op. cit.*, p. 150, « *La pratique systématique de la méditation telle qu'il l'enseigne produit vraiment une sensation très voisine de celle que l'on éprouve en écoutant des harmonies musicales. La science de la combinaison est une science de la musique pure* ».

« Là où se compliquent les choses, là ne peuvent que se confondre les signes. [...] C'est dans cet abandon des choses, qui fut l'asservissement, que naquit le projet de la tour de Babel et, en même temps, la confusion des langues »<sup>147</sup>.

En fait, transformer les lettres en objets signifie les déterminer de l'extérieur, ne pas écouter leur communication. C'est en réalité nier leur valeur symbolique et spirituelle et donc leur magie. Les choses autant que les signes et l'écriture redeviennent matière brute lorsque leur communication n'est pas accueillie. Comme « *dépôts des rapports cosmiques* », chez Benjamin, les signes rappellent constamment que tout le réel est traversé par le langage et que le sens des choses dépend justement de ce spirituel qui fonde la possibilité même qu'une signification existe.

« En chaque cas, le langage en effet n'est pas seulement communication du communicable, mais en même temps symbole du non-communicable. Cet aspect symbolique du langage dépend de sa relation avec le signe »<sup>148</sup>.

C'est pourquoi le signe plonge dans le silence et son expression du spirituel apparaît toujours comme inachevée, comme alourdie par ce qui, dans le langage, relève du non-communicable. Seul le nom est à même de libérer la signification profonde et silencieuse qui se cache dans le signe, pour l'exprimer comme langage et parole. Ou mieux, chez Benjamin, qui partage à ce sujet le point de vue de Böhme et de Aboulafia, c'est parce que l'acte créateur procède du nom, parce la parole divine est d'abord et avant tout nom, que dans le langage humain, dans les langues historiques après la chute et Babel, c'est au nom qu'il faudra reconnaître une primauté comme élément linguistique « *en quoi le langage se communique lui-même et de façon absolue* »<sup>149</sup>. Après avoir analysé le silence de la langue des choses, il convient donc de se tourner maintenant vers cette langue où parle le pur langage, c'est-à-dire le langage humain comme langue des noms.

---

147W: Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p.162

148 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 164

149 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 147-148

**3.1 La nomination.**

« À qui se communique la lampe ? À qui la montagne ? À qui le renard ? »<sup>150</sup>.

Voici des questions que l'on est obligé de se poser en admettant que la communauté matérielle des choses soit en réalité leur manière de se communiquer. En fait, si les choses existent pour autant qu'elles se communiquent, c'est parce leur existence est un « s'adresser à tout autre ». Ainsi, à qui se communiquent-elles ? La réponse de Benjamin est très simple : à l'homme. Contre toute apparence, il ne s'agit pas, le philosophe berlinois insiste sur ce point, d'un anthropomorphisme. En fait, ce n'est qu'une fois reçu leur nom propre, une fois qu'on les appelle donc, que la communication des choses est réellement accueillie. Or, cela est possible uniquement dans le langage humain, puisque sa spécificité est justement de parler dans les noms, comme l'indique clairement ce passage.

« L'homme communique sa propre essence spirituelle dans son langage. Or, le langage humain parle dans des mots. Par conséquent, l'homme communique sa propre essence spirituelle (autant qu'elle est communicable) en nommant toutes les autres choses »<sup>151</sup>.

Autant reconduire tout langage à la parole humaine, en tant que nom et langage sonore, serait erroné, autant ignorer son statut particulier signifierait finalement nier l'évidence. Le nom et la faculté de nommer qui lui est corrélée ne distinguent pas uniquement la langue humaine des autres formes linguistiques du réel, mais ils lui octroient aussi une position privilégiée par rapport à celles-ci. Puisque la maîtrise du nom c'est d'abord et avant tout l'attribut essentiel du verbe divin, la parole humaine s'apparentera ainsi plus à cette langue originelle dont procède la Création qu'au silence de l'inanimé. Lorsque Benjamin fait appel dans son essai aux premiers chapitres de la *Genèse*, c'est justement en les interrogeant quant au statut particulier qu'il faudra accorder au nom et, par conséquent, à la langue humaine au sein du langage. Si, à vrai dire, l'exégèse qu'il propose du récit biblique reprend dans ces thèmes fondamentaux celle propre à la tradition mystique, deux aspects toutefois en mettent en évidence l'écart par

---

150 *Ibid.*, *op. cit.*, p. 146

151 *Ibidem*, p. 146

rapport à celle-ci. En premier lieu, ce n'est pas le nom en tant qu'élément sémantique isolé qui retient son attention, mais plutôt l'acte même de dénomination.

La création de la nature, procédant du verbe – " Que soit fait " – s'achève à chaque fois par un acte de nomination – "Il nomma" – selon un rythme qui fait que le langage soit à la fois verbe et nom. Ce qui est créé par la toute-puissance du verbe revient à travers le nom au langage. C'est donc dans l'acte de dénomination que se révèle la nature linguistique du réel, le nom n'étant pas seulement l'expression de la force créatrice du verbe, mais aussi le nom propre des choses. Aucun écart n'existe encore entre le mot et la chose, ils coïncident parfaitement, puisque le langage n'est pas une doublure du réel, mais bien ce en quoi le réel existe. Tel que Benjamin l'interprète, l'acte créateur ne se configurerait pas comme le déploiement du nom unique divin – ce qui était le cas chez Aboulafia, par exemple –, mais comme un appel : chaque chose est nommée, c'est-à-dire appelée par son nom propre. Et cela, parce que la parole créatrice n'est pas uniquement verbe, mais aussi nom. C'est pourquoi le langage se compose de noms, de ces mêmes noms qui appellent tout étant dans le réel et dans lesquels, nous le verrons, le réel peut être connu.

D'autre part, centrant sa réflexion sur l'acte de dénomination, Benjamin vise en réalité à mettre en évidence la corrélation particulière qui s'établit dans l'acte créateur entre l'homme et le langage. C'est là le deuxième point essentiel de la lecture benjaminienne de la *Genèse*. Un changement survient dans le rythme de la Création lorsqu'on passe de la nature à l'homme :

« Dieu n'a pas créé l'homme à partir du verbe, et il ne l'a pas nommé. Il n'a pas voulu le soumettre au langage, mais dans l'homme Dieu a libéré le langage qui lui avait servi, à lui, de "médium" de la Création»<sup>152</sup>.

Avant d'examiner plus de près ce passage, deux remarques toutefois s'imposent.

La première concerne les sources que Benjamin utilise pour interpréter l'épisode de la création d'Adam. C'est le *targoum*, la traduction en araméen de la Bible hébraïque, qui filtre sa lecture de la *Genèse* 2,7 – dans le texte, il est indiqué comme la deuxième version du récit biblique. Or, s'agissant presque d'un commentaire plutôt que d'une simple traduction<sup>153</sup>, le choix de se référer au *targoum* témoigne déjà d'une orientation bien précise dans l'approche benjaminienne au récit de la *Genèse*, qui encore une fois atteste sa proximité à la pensée mystique.

---

<sup>152</sup>*Ibidem*, p. 154

<sup>153</sup>Comme le souligne justement De Launay, Benjamin s'écarte de cette manière du texte biblique et de sa logique, cf. M. De Launay, « Messianisme et philologie du langage », *op. cit.*, p. 82

De même, dire, comme le fait Benjamin, que l'acte créateur s'adresse à l'homme soulève des enjeux non moins importants qui appellent donc une deuxième remarque. Que la raison première de la parole et du langage tienne à la volonté divine de se révéler et de faire connaître les vérités de la création, c'est là une conviction partagée par la tradition mystique et la pensée de la Renaissance. C'est pourquoi, dans un cas comme dans l'autre, c'est sous le signe de la connaissance que se place à la fois le statut de la parole en tant que nom et par là, celui du langage humain. Cependant, en insistant sur le pouvoir de nomination que celui-ci se voit accordé comme signe de son lien exclusif avec la parole divine, le sens que Benjamin donne à cette relation apparaît encore plus significatif. Cet acte qui achève la Création de la nature, le langage humain en réalité le renouvelle à chaque fois que l'homme nomme les choses. D'où sa position privilégiée vis-à-vis des autres langages. Si, dans la presque totalité des cas, la nomination s'associe automatiquement à la connaissance, un cas particulier, le nom humain, reflète cette force créatrice du verbe qui dépasse donc la sphère du discours et du savoir pour viser le symbolique. Nous y reviendrons.

Ainsi, en admettant que, lors de la Création, la parole divine ne se rapporte pas à l'homme ni comme un verbe qui crée ni comme un nom qui nomme, mais bien comme une parole qui lui est adressée, la question, on le voit bien, est de savoir comment Adam sera à même de l'accueillir. Autrement dit, comment et pourquoi l'être humain participe-t-il au langage et à la parole divine, tout en n'y étant pas soumis de par l'acte créateur ?

Tel que le *targoum* le décrit, le langage représente le *don* que Dieu offre à l'homme, en insufflant dans la matière, dans la terre par laquelle il modèle son corps, en même temps la vie, l'esprit et la parole – *Ruah*. La parole serait ainsi intrinsèque à l'existence humaine, puisqu'elle procède du souffle vivifiant du verbe divin qui transforme littéralement la matière en corps vivant. De fait, chez l'homme, le langage n'est pas uniquement la sphère dans laquelle sa vie matérielle s'inscrit, comme c'est le cas pour l'inanimé – mais c'est aussi un pouvoir qui lui est essentiel. La maîtrise de la parole est en réalité le signe que la langue humaine n'est pas soumise au langage, mais qu'elle est évocation du verbe créateur. C'est pourquoi, selon Benjamin, ce n'est pas seulement l'homme qui est élevé ainsi au-dessus de la nature, mais aussi son langage - ce que signale la *Genèse 2,7* à travers l'idée que l'homme a été créé à l'image de Dieu, c'est-à-dire que lui a été accordée la faculté de maîtriser ce même langage dans lequel il existe. Mais si tel est le cas, cela signifierait-il que la langue humaine, à l'instar de la parole divine, serait aussi verbe et nom ?

Ce langage que Dieu libère dans l'homme par son souffle ne se compose pas de verbes, mais de noms. C'est parce qu'elle peut nommer les choses que la langue humaine se rapproche de la langue divine, tout en montrant l'écart qui encore les sépare. Car la parole d'Adam nomme, mais elle ne crée pas. Or, selon Benjamin, dans ce verbe que, vidé de son pouvoir créateur, Dieu dépose dans l'homme, repose en réalité la possibilité même de la connaissance : « *l'homme est celui qui connaît dans le langage même dans lequel Dieu est créateur* »<sup>154</sup>.

Dans son essence originelle, le langage est expression immédiate et parfaite de la chose qu'il désigne, laquelle, de son côté, existe uniquement dans le verbe qui l'a créée. De cette coïncidence parfaite, l'acte de dénomination est le symbole, car l'on nomme seulement ce que l'on connaît. De sorte que la valeur du nom repose sur cette connaissance pleine de la chose dans son essence dont il témoigne dans la parole divine. Le nom est cet élément dans lequel parle le pur langage, il en est, nous dit Benjamin, l'essence la plus intime, car ce qui se communique en lui n'est rien d'autre que le langage lui-même<sup>155</sup>. C'est donc à partir de cet état originel du langage que l'argumentation benjaminienne développe son discours autour du pouvoir de dénomination et du rôle que le nom joue dans la langue humaine.

On comprend mieux à présent la portée de la thèse benjaminienne citée au début de ce paragraphe, à savoir que l'homme communique son essence spirituelle en nommant les choses. Comme Dieu le crée à son image, comme la parole, selon le *targoum*, est indissociable de son existence, alors l'essence spirituelle de l'homme ne sera rien d'autre que le langage. Ce même langage des noms qui résonne dans la parole divine lors de la Création et que Dieu offre à l'homme, car justement, parmi toutes ses créatures, c'est à lui et à lui seul que l'acte créateur s'adresse. C'est pourquoi la langue humaine, parlant dans les noms, est l'expression absolue du pur langage, l'essence qu'elle communique étant de part en part exprimable. L'homme sera donc le seul locuteur – parmi les êtres doués d'esprit, nous dit Benjamin – d'un langage parfait<sup>156</sup> du point de vue de l'extension autant que de l'intensité de l'expression. Néanmoins, ce n'est qu'en en se confrontant avec les autres langages du réel, comme l'exige l'exercice de son pouvoir de dénomination, que sa pureté se fait jour. Faute de quoi, même la perfection de cette parole qui reflète le verbe divin resterait en effet dans

---

154 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 154

155 Cf. *Ibid.*, p. 148 « *Dans le nom, l'essence spirituelle qui se communique est le langage. Là où l'essence spirituelle dans sa communication est le langage même dans son absolue totalité, là seulement est le nom, et là est seulement le nom* »

156 Cf. *Ibidem*, p. 149, « *Le langage – et en lui une essence spirituelle – ne s'exprime de façon pure que là où il parle dans le nom, c'est-à-dire dans la dénomination universelle. Ainsi culminent dans le nom et la totalité intensive du langage comme essence spirituelle absolument communicable, et la totalité extensive du langage comme essence qui universellement communique (dénomme) »*

l'ombre. Le langage silencieux des choses, c'est ainsi le clair-obscur grâce auquel les contours de la langue humaine ressortent davantage.

C'est pourquoi s'il est vrai que l'homme, de par sa faculté de nommer, est le maître de la nature, car l'inanimé se communique dans le langage et donc, en dernière instance, dans le nom, sa possibilité de communiquer son essence – mais aussi la connaissance en tant que telle – dépendent de l'existence de ce substrat linguistique qui traverse le réel. De sorte que, chez Benjamin, le statut de la langue humaine se découpe sur le fond d'une relation : comme nom, la parole est rapport avec le langage muet des choses, accueil d'une communication dont sa relation avec le verbe divin est à la fois la condition de possibilité et sa visée ultime.

### **3.2 Nom et traduction**

Dire que l'homme exprime son essence spirituelle en nommant les choses, c'est utiliser une formulation qui pourrait prêter à malentendu. En effet, cela ne reviendrait-il pas à admettre que la langue humaine se communique en désignant les choses ? La dénomination se déclinerait-elle donc selon les modalités de la désignation ? Or, toute interprétation qui prétend expliquer la dénomination faisant appel à la fonction dénotative du langage passe à côté de la signification plus profonde de cet acte et de l'expression à laquelle il donne lieu, et ce, pour au moins deux raisons.

Si effectivement l'homme exprimait son essence en ne s'adressant à d'autres hommes que pour leur communiquer quelque chose au moyen des paroles, aucune manifestation du spirituel, tel que Benjamin l'entend, n'aurait lieu. En fait, cela signifierait adhérer encore une fois à cette conception bourgeoise du langage à laquelle l'argumentation benjaminienne s'oppose ouvertement .

D'autre part, la valeur symbolique et spirituelle du nom s'aplatirait ainsi sur sa fonction instrumentale, en tant que support sémiotique grâce auquel l'on communique. Dans son rapport avec la chose, il ne représenterait rien de plus que le signe par lequel celle-ci est transposée dans le discours. Or, le nom n'est ni un signe arbitraire ni un instrument, mais l'accueil d'une communication. C'est le lien entre le langage humain et celui des choses, comme l'indique ce passage :

*« Par la parole l'homme est lié au langage des choses. La parole humaine est le nom des choses. Ce qui exclut la conception bourgeoise selon laquelle le mot n'aurait avec la chose*

*qu'un rapport accidentel et ne serait qu'un signe des choses (ou de leur connaissance) posé en vertu d'une quelconque convention»<sup>157</sup>.*

Le nom n'est pas dans un rapport désignatif avec la chose, car, comme le souligne Benjamin, rien dans le langage ne peut être considéré comme un signe pur et simple. Et, compte tenu de sa parenté avec le verbe créateur, ce constat vaut d'autant plus pour le nom. Que se passe-t-il donc dès lors que le langage humain est confronté au silence des choses ? Quel type de relation s'établit entre eux à travers le nom ?

Une fois encore, c'est au récit biblique que Benjamin fait appel, se tournant vers l'archétype de toute nomination humaine : la nomination des créatures de la part de Adam. Contre toute attente, ce n'est toutefois pas à la *Genèse* 2, 19-20 que l'essai de 1916 se reporte, mais à la représentation de cet épisode contenue dans un poème de Maler Müller, *Éveil d'Adam et premières nuits bienheureuses*. Le passage de ce texte auquel l'analyse benjaminienne fait référence peut néanmoins nous éclairer sur les raisons de ce choix : « *Homme fait de terre approche-toi et, en contemplant, deviens plus parfait, deviens plus parfait à travers le verbe* ». Deux éléments sont ici essentiels : en premier lieu, le lien que Müller établit entre contemplation et nomination<sup>158</sup>, associant donc cet acte à la sphère visuelle. C'est à la sonorité de la parole et du langage humain que les créatures s'adressent, sans que toutefois leur communication puisse être entendue. Muettes, les choses ne peuvent que se montrer à Adam, pour qu'il leur donne ce nom propre par lequel s'achève, selon Benjamin, la création. En fait, créées dans le verbe, les choses sont connues en Dieu, c'est-à-dire elles ont un nom qui symbolise leur communauté avec leur créateur. Mais dans le réel, elles sont anonymes. Lorsque l'homme s'acquitte de la tâche que Dieu lui confie en donnant à toute chose un nom, en réalité, comme le dit le poème de Müller, exerçant son pouvoir de dénomination, il devient « *plus parfait à travers le verbe* ». Et ce, pour deux raisons : s'il peut donner un nom aux choses, c'est parce qu'en Dieu le langage humain et celui de la matière sont apparentés, les deux procédant du verbe. Ainsi le nom manifesterait-il cette correspondance profonde qui existe entre toute forme de langage en raison de leur commune origine. Aussi la connaissance des choses présupposera-t-elle un acte de reconnaissance, elle ne pourra pas être immédiate comme c'est le cas pour la parole divine. En Dieu, le nom est véritablement le « médium » de la connaissance, car le savoir coïncide avec le verbe créateur. C'est l'expression de cette

---

157W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 156. Tr. modifiée

158Dans le récit de la *Genèse* 2, ce lien est moins évident : « *L'Éternel Dieu forma de la terre tous les animaux des champs et tous les oiseaux du ciel, et il les fit venir vers l'homme, pour voir comment il les appellerait, et afin que tout être vivant portât le nom que lui donnerait l'homme. Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs.* » *Genèse*, II 19-20

identité du nom et du verbe dans la parole divine qui se reflète dans le nom que les créatures reçoivent de Adam. Ainsi, en dénommant, l'homme devient-il plus parfait, car, d'une part, il prend conscience de la tâche qui échoue à son langage et, en se tournant vers les choses, il accueille leur communication et les connaît. De sorte que dans le nom qu'il donne aux créatures, c'est à la fois l'origine divine de tout langage et la signification profonde de la connaissance comme actualisation de l'acte créateur dans le passage du silence à la parole qui s'expriment. C'est la connaissance qui rend l'homme plus parfait, puisqu'une fois libéré dans l'homme le langage n'est plus force créatrice, mais savoir des choses. C'est pourquoi, selon Benjamin, le passage de la *Genèse* 1, 27, « *Et Dieu créa l'homme à son image* », doit être interprété sous le signe de la connaissance : « *Dieu a créé l'homme à son image, il a créé celui qui connaît à l'image de celui qui crée* »<sup>159</sup>.

C'est ainsi qu'en dénommant, l'homme communique son essence spirituelle, exprimant *dans* le nom qu'il donne aux choses le pouvoir même de nommer qui lui est confié lors de la Création. Ce qui veut dire que dans le nom se reflète son être le plus profond, le lien qui l'unit au verbe divin. Qu'un rapport de désignation ne puisse pas expliquer comment la parole humaine est à même d'entendre la communication d'un langage si différent du sien, cela apparaît évident si l'on tient compte de l'écart que le nom doit combler pour que le silence devienne son et que les choses accèdent au langage verbal. Donner la parole aux signes muets dans lesquels les choses se communiquent, c'est moins les interpréter en les commentant, comme c'était le cas pour le savoir de ressemblances, qu'effectivement en distinguer la nature linguistique et l'origine divine, en dépit de leur apparence. C'est pourquoi cette reconnaissance ne se donne pas de manière immédiate, mais demande un effort qui interpelle la qualité propre au langage humain de se confronter avec l'altérité d'un langage qui n'est pas le sien, qui même, sous certains points de vue, en est l'exact contraire, pour faire jaillir leur unité essentielle. Comme expression de la correspondance intime de tout langage dans la parole divine, le nom est traduction. Accueillir la communication muette des choses signifie donc traduire leur langage dans le langage sonore de la parole humaine, sans que rien de cette expression ne soit perdu dans le passage du silence au son. Aussi signifie-t-il, comme Benjamin le dit dans ce passage, délivrer la nature de son silence, la faisant parler dans le nom : « *Traduire le langage des choses en langage d'homme, ce n'est pas seulement traduire le muet en parlant, c'est traduire l'anonyme en nom. Il s'agit donc de la traduction d'un langage imparfait en langage plus parfait [...]. Or, l'objectivité de cette traduction est garantie en Dieu* »<sup>160</sup>.

159W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 154

160 *Ibidem*, *op. cit.*, p. 157

C'est en cette traduction que consiste finalement la communauté magique du langage humain avec la langue des choses. Dans le nom qui accueille la communication des choses, l'homme exprime sa communauté avec la matière, mais aussi sa communauté linguistique avec le verbe divin, car c'est à lui que son expression s'adresse, le langage humain se communiquant en Dieu. À l'exception de celui de Dieu donc, toutes les formes de langage qui parsèment la réalité se rapportent l'une à l'autre selon des procédés de traduction, comme si la langue tout entière n'était qu'une suite infinie et ininterrompue de métamorphoses. Or, on voit bien quels enjeux cette théorie benjaminienne soulève. À terme, cette traduction continue dont la parole divine serait la garantie et la référence ultime aboutit à une conception que nous avons déjà rencontrée à maintes reprises lors de cette analyse, soit l'image du langage comme figure du rachat. Bien que ce thème soit déjà présent dans l'essai de 1916, les rapports entre le verbe divin, la langue humaine des noms et, nous les verrons, la multiplicité des langues historiques s'inscrivant déjà dans un horizon eschatologique, c'est seulement dans une étude rédigée sept ans plus tard, *La tâche du traducteur*, que se précise le caractère essentiellement historique de la traduction. Il convient donc de s'y référer brièvement.

Croire que la traduction soit une « *stérile équation* » entre deux langues, c'est ne rien comprendre, selon Benjamin, à la nature de ce procédé ni à ses finalités. Tout d'abord, parce que traduire représente beaucoup plus que communiquer. Ce qui rejoint donc la position de l'essai de 1916 quant au refus d'une conception instrumentale – la théorie bourgeoise du langage – où la parole est moyen et transmission. En outre, la traduction ne vise pas les langues dans leurs mutations historiques, mais plutôt la vie propre au langage<sup>161</sup> qui, tout en s'inscrivant dans une dimension historique, ne saurait pas se résumer à l'ensemble de changements qui marquent l'évolution de chaque langue. Comme phénomènes de vie<sup>162</sup>, les langues représentent les formes sous lesquelles le langage se montre dans sa tension vers l'expression de sa propre essence et de sa signification. C'est pourquoi une traduction qui cherche à transposer l'original de manière à rester la plus fidèle possible à son sens et à sa

---

161 Cf. W. Benjamin, « La tâche du traducteur », in *Œuvres I, op.cit.*, p. 250, « *La traduction est si loin d'être la stérile équation de deux langues mortes que précisément, parmi toutes les formes, celle qui lui revient le plus proprement consiste à prêter attention à la maturation posthume de la parole étrangère et aux douleurs d'enfantement de sa propre parole* ».

162 L'idée que les œuvres autant que les langues doivent être considérées selon les catégories de la vie et de la finalité sera une des thèses fondamentales de la théorie de la connaissance développée dans la *Préface au Drame baroque*. En ce sens, sa valeur dépasse largement le cadre de la théorie esthétique et la question de la critique, pour s'appliquer, comme en témoignent les *Passages*, à l'analyse du réel à travers ses formes culturelles. Au sujet du modèle esthétique de l'histoire qui se profile ainsi chez Benjamin, je renvoie à l'étude de S. Mosès, *L'Ange de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2006, p. 174-200

forme serait, après tout, un exemple de mauvaise traduction. Ce n'est pas celle-ci la tâche du traducteur, tel que Benjamin l'envisage. Quelle est donc la finalité de la traduction ?

*« La finalité de la traduction consiste, en fin de compte, à exprimer le rapport le plus intime entre les langues. Il lui est impossible de révéler, de créer ce rapport caché elle-même ; mais elle peut les représenter en le réalisant en germe ou intensivement »<sup>163</sup>.*

En fait, comme le soulignait justement l'essai de 1916, les langues ne sont pas étrangères l'une à l'autre, mais elles convergent vers leur commune origine. La question est donc de comprendre comment elles se rapportent à cette origine et, par là, comment elles se rapportent entre elles, pour déterminer ensuite quel rôle jouera celle-ci du point de vue de la traduction. De cette parenté de langues qui, Benjamin insiste à ce sujet, n'a rien à voir avec leurs rapports historiques, la traduction en pourra rendre compte seulement si elle fait ressortir le pur langage que leurs différences sémantiques, leurs articulations et leurs mots cachent. Chaque langue, considérée comme un tout, comme un phénomène de vie, s'inscrit dans une visée qui est commune à toute forme de langage. Et si aucune de ces langues n'est à elle seule en mesure de l'attendre, car sa nature est justement d'être toujours incomplète vis-à-vis de cette finalité à laquelle elle tend, lorsqu'elles se côtoient, lorsque les affinités ressortent au-delà des mots et de la structure logico-sémantique, c'est alors que, derrière les différentes manières de viser propres à chacune, apparaît aussi la complémentarité de leurs intentions. C'est vers un stade ultime de la construction verbale, une langue suprême que chacune d'entre elles tend comme à la promesse de leur réconciliation finale et surtout de leur accomplissement. Or, c'est à la traduction de mesurer la distance qui sépare les langues entre elles et, en quelque sorte, les éloigne de ce « *lieu promis* », pour chercher à rendre présent ce langage suprême qui est en germe dans toutes les langues. Benjamin décrit ainsi le rapport entre les langues et l'original dans la traduction :

*« De même que les débris d'un vase, pour qu'on puisse reconstruire le tout, doivent s'accorder dans les plus petits détails, mais non être semblables les unes aux autres, ainsi au lieu de s'assimiler au sens de l'original, la traduction doit bien plutôt, amoureuxment et jusque dans le détail, adopter dans sa propre langue le mode de visée de l'original, afin de rendre l'un et l'autre reconnaissables comme fragments d'un même vase, comme fragments d'un même langage plus grand »<sup>164</sup>.*

À travers cette image qui, avec toute évidence, renvoie à la kabbale lurianique et à la théorie du *Tikkun*<sup>165</sup>, on comprend mieux comment le langage représente chez Benjamin une figure du

---

<sup>163</sup>*Ibid.*, p. 248

<sup>164</sup>*Ibid.*, p. 257

<sup>165</sup> Cette image revient aussi dans le livre sur le drame baroque, notamment dans la *Préface*, à propos de la notion d'origine. Nous discuterons à ce moment-là de l'influence de la kabbale lurianique sur Benjamin.

salut. Chargée d'une valeur messianique, la traduction se rapporte aux langues comme à ces fragments qui, dans leur dispersion et dans leur différence, manifestent toutefois leur commune appartenance à cette visée unique qui est à la fois leur origine et leur finalité. Or, comme le souligne justement Gagnebin en commentant ce passage, cette finalité, ce langage originel dont la traduction devrait adopter la visée, ne correspondra pas à un état indifférencié dans lequel les langues devraient finalement converger et se dissoudre. Les fragments restent fragments, différentes manières de vouloir dire qui, observe Gagnebin, disent chacune la même promesse de complétude<sup>166</sup>. Au bout de ce processus de restauration, il n'y aurait pas une langue originelle ni un nom unique, mais une multiplicité des langues qui parleraient toutes de cette vérité perdue et fondatrice qui se disperse après Babel et à laquelle, toutefois, tout langage tend. Comme les fragments d'un vase n'ont pas besoin d'être à nouveau rassemblés pour que l'on en saisisse la complémentarité et la nature commune, de même c'est dans ce manque sur lequel se fondent les langues dans leur multiplicité que ressort l'harmonie qui les unit.

Après ce petit détour par l'étude benjaminienne sur la traduction, quelques remarques s'imposent quant à la valeur de cette théorie vis-à-vis du rapport entre le nom et la langue des choses tel que « Sur le langage » l'envisage.

Les modalités selon lesquelles advient la traduction dans le nom suscitent une première réflexion. Pour qu'il soit possible de traduire un langage dans un autre, nous dit *La tâche du traducteur*, il faut que leurs affinités, leur intime correspondance ressortent. Or, dans le cas du nom et de la langue des choses, tout semble les opposer, sauf justement leur commune origine divine. Ainsi cette parenté ne se constituera-t-elle pas comme une ressemblance entre les structures de ces deux langages, mais c'est la parole divine qui, rayonnant dans l'une comme dans l'autre, se constitue comme cette ressemblance non sensible – car c'est bien de cela qu'il s'agit – qui permettra qu'une traduction ait lieu. C'est pourquoi le nom, donnant la parole aux choses, en réalité ne communique rien d'autre que le pur langage qui, dans l'homme comme dans la matière, s'adresse à Dieu.

Cependant, une deuxième remarque s'impose quant au rapport des ces deux langues – la langue humaine et celle des choses – vis-à-vis de la parole divine. En fait, c'est toujours dans la différence et, dit Benjamin, comme retard infini qu'elles se rapportent les unes aux autres, ou mieux, selon une hiérarchie que la Création même leur impose : le silence des choses

---

166Cf. J.M.Gagnebin, *Histoire et narration*, p. 33, « Chacune à leur manière, les langues disent cette promesse de complétude qui les fonde dans leur manque et dans leur grandeur. Et cela non au niveau du sens ou du "contenu", mais parce qu'elles sont diverses manières de vouloir dire, "des milieux de densité différente».

s'adresse au nom et dans le nom l'homme se communique à Dieu. Or, leur altérité ne tient pas, une fois encore, à ce qu'elles communiquent ni, finalement, à leur manière de le communiquer, mais plutôt à leur rapport avec l'incommunicable – dont dépend aussi leur modalité de communication. La teneur symbolique qui appartient au pur langage, ni la parole humaine ni la langue des choses ne peuvent l'exprimer – ni même la traduire –, mais elle apparaît comme ce noyau que la traduction, selon Benjamin, tente de libérer dans les langues<sup>167</sup>. Les infinies gradations dans l'expression de l'incommunicable composent les langues dans leur multiplicité.

« *Ce retard infini du verbe muet dans l'existence des choses par rapport au verbe qui, dans la connaissance de l'homme, leur donne un nom et, à son tour, de ce verbe lui-même par rapport au verbe créateur de Dieu, voilà qui fonde la pluralité des langues humaines* »<sup>168</sup>.

Ce passage appelle une dernière remarque. Alors que la critique associe souvent la multiplicité des langues au morcellement et à la dégradation de la langue adamique<sup>169</sup> – langue parfaite et originelle de l'être humain bienheureux – après la Chute et Babel, ces quelques lignes semblent témoigner du contraire. En fait, dans la théorie benjaminienne, dès le début, il n'est jamais question d'une seule langue. À côté de la langue humaine, la communauté silencieuse de la matière peut elle aussi être considérée comme langage, si l'on s'en tient à l'acception que le philosophe berlinois donne à ce terme. D'après l'exégèse que « Sur le langage » propose de la *Genèse* 1, Dieu est verbe et nom, il crée et il nomme sa création – Benjamin revient à maintes reprises sur ce point. Par ce nom, le créé est incorporé au langage. Ainsi le seul moment où l'on pourrait parler d'une langue unique serait justement celui qui précède l'acte créateur, là où la parole divine est encore purement et simplement symbole. Et toutefois, cette langue ne serait ni verbe ni nom, mais seulement silence, car aucune parole n'est à même d'exprimer l'inexprimable du symbole. De fait, en distinguant, nous le verrons, tout étant selon des degrés d'existence qui dépendent de la densité des « médias », à savoir du spirituel que chacun communique en existant, Benjamin laisse entendre qu'il y aurait autant des langues que de gradations de l'essence. Ce qui revient donc à dire qu'à chaque existence

---

167 Cf. W. Benjamin, « La tâche du traducteur », *op. cit.*, p. 258 « *Il reste en toute langue et dans ses œuvres, hors du communicable, un incommunicable, quelque chose qui, selon le contexte où on le rencontre, est symbolisant ou symbolisé. Symbolisant seulement dans les œuvres finies des langues ; mais symbolisé dans le devenir même des langues. Or ce qui cherche à se représenter, voire à se réaliser dans les devenir des langues, c'est ce noyau même du pur langage* ».

168 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 159

169 Nous partageons en ce sens la position de Gagnebin qui insiste justement sur la pluralité et la différence qui caractérise le langage dès son origine. Dans *L'ange de l'histoire*, Mosès défend la thèse contraire : la chute coïncide avec la perte de cette unité originelle dont la trace reste dans le nom. D'où l'espoir pour le langage (et l'homme) de rachat.

correspondrait une différente manière de vouloir dire ce même contenu spirituel qui est le noyau du pur langage. C'est pourquoi, même dans cet état originel et bienheureux du langage, l'homme est confronté à l'altérité, que la communication silencieuse des choses incarne. Une confrontation qui lui est d'ailleurs indispensable, comme nous l'avons déjà souligné, car c'est à travers une relation de reconnaissance et d'accueil d'un langage différent du sien qu'il exerce sa faculté de dénomination et, en dernier ressort, exprime son essence. Faute de quoi, aucune connaissance ne serait possible pour cet être qui justement est créé à image de Dieu comme celui qui connaît le langage même de la Création.

Mais alors, en supposant que la multiplicité des langues ne soit pas la punition divine qui frappe la créature déchue, mais plutôt la nature même du langage, en quoi consiste donc la dégradation dont témoignent les langues historiques et l'usage instrumental de la parole ?

La langue suprême et originelle l'est en raison de cet acte de connaissance que Dieu rend possible en libérant son verbe créateur dans l'homme. C'est dans la parfaite adhérence du nom à la chose, dans l'accueil du silence dans le nom que la langue adamique accomplit sa tâche et fait résonner la parole divine dans la Création. Plus que la langue en tant que telle, dans cet état paradisiaque c'est donc la connaissance qui sera unique et certaine. Ainsi, la Chute et la perte de la langue originelle après Babel concernent-elles les langues, certes, mais du point de vue de leur rapport avec la connaissance. Ce n'est pas une multiplication des langues, mais plutôt une confusion des signes qui creuse la rupture entre la parole et les choses, entre le nom et la langue divine. Babel entraîne une confusion et une fragmentation des langues, car elle signifie le début d'une méconnaissance de la communication des choses de la part de l'homme et, par conséquent, de la progressive mythisation du réel. Tout d'un coup, cette différence, la multiplicité des essences et des langues qu'avant la Chute l'homme percevait encore comme une harmonie, l'harmonie de toute existence comme expression de la parole divine, la créature déchue ne serait plus capable de la reconnaître. Et là où, auparavant, elle distinguait l'unité qui jaillit de la différence, c'est sous le signe d'une altérité radicale qu'elle se représente dès lors la pluralité des langues comme la marque de l'incertitude et de la faiblesse de la connaissance.

Pour conclure, un autre fragment benjaminien, « Langue et logique II », rédigé à la même époque de « Sur le langage » semble confirmer la légitimité de notre hypothèse, indiquant dans l'harmonie et non pas dans l'unicité le caractère propre à cette langue originelle qui, en réalité, se constitue comme une multiplicité des langages.

*« La multiplicité des langues est une telle multiplicité d'essences. Dans la doctrine des mystiques, la dégradation de la vraie langue ne peut en vérité être comprise comme dissolution de la langue en une*

*multiplicité qui contredirait l'unité originelle et voulue par Dieu, mais – puisque la multiplicité des langues n'est pas plus que celles des peuples un produit de la dégradation, et est même si loin de l'être que cette multiplicité est précisément seule à exprimer le caractère d'essences des langues [...] de sorte que celle-ci ne serait pas tant apparue comme la langue originelle réellement parlée, mais beaucoup plus comme l'harmonie qui se faisait percevoir originellement à partir de toutes langues parlées»<sup>170</sup>.*

Comme la pluralité des peuples, la multiplicité des langues ne serait pas le signe d'une déchéance, mais au contraire la marque originelle de la diversité qui rend toute existence unique : chaque existence se communiquera dans le langage à sa manière, exprimant le spirituel qui l'anime, dans une multiplicité qui n'est pas chaos, mais harmonie du divers<sup>171</sup>. Comment cette harmonie résulte d'un ordre qui repose sur les essences et leur communicabilité, c'est ce que nous essayerons de comprendre dans le prochain paragraphe.

### 3.3 Langage et révélation.

*« Il existe un nombre infini de langues, puisque rien n'est sans langage ; et l'infinité de ces langues s'ordonne justement suivant la relation des infinies essences linguistiques au spirituel qui se communique en elles. Ainsi, le degré dans lequel les langues communiquent les essences spirituelles corrélées se différencie d'après la perfection de cette communication. Les « choses » représentent le niveau le plus bas. L'essence spirituelle de la chose en tant que telle ne se manifeste pas dans son expression linguistique. En elles, l'esprit dépasse la langue : elles sont muettes»<sup>172</sup>.*

Autant d'essences, autant de langues, c'est-à-dire autant de manières différentes de communiquer le spirituel. C'est ainsi que ce passage tiré des notes préparatoires à « Sur le langage » envisage les rapports qui régissent la pluralité – infinie – des langues. L'expressivité propre à chacune d'entre elles constitue l'indice à partir duquel on peut juger de la perfection de leur communication. De sorte que c'est d'après la relation qui s'établit à chaque fois entre l'essence spirituelle et l'essence linguistique qu'elles se distinguent l'une de l'autre, selon des degrés d'expression. Dans cette échelle, les choses occuperaient donc le dernier rang, car une difficulté surgit qui empêche la pleine expression de leur contenu spirituel, rendant donc leur

---

170W. Benjamin, « Langue et logique II », in *Fragments, op. cit.*, p. 24 [Traduction légèrement modifiée]

171À c sujet, cf. aussi W. Benjamin « Paralipomènes et variantes de "Sur le concept d'histoire" » in *Écrits français, op. cit.*, p. 447 « La variété des "histoires" (Historien) est étroitement apparentée, sinon identique, à la multiplicité des langues ; l'histoire universelle au sens d'aujourd'hui n'est rien qu'un genre d'esperanto. (Elle exprime tout aussi bien l'espoir du genre humain que le fait le nom de cette langue universelle ».

172W. Benjamin, *Fortsetzungsnotizen zur Arbeit über die Sprache*, in *G.S VII*, t. 2, *op. cit.*, p. 789 [Es gibt unendlich viele Sprachen weil nichts ohne Sprache ist; und die Unendlichkeit dieser Sprachen erhält eben ihre große Ordnung nach dem Verhältnis dieser unendlichen sprachlichen Wesenheiten zu den geistigen die sich in ihnen mitteilen. Denn der Grad in dem die Sprache die zugeordneten geistigen Wesen mitteilen ist nach der Vollkommenheit dieser Mitteilung verschieden. Die « Dinge » bilden die niederste Stufe. Das geistige Wesen der eigentlichen Dinge geht in ihrem sprachlichen nicht auf. In ihnen « übersteht » der Geist die Sprache: sie sind stumm. ].

communication imparfaite : dans les choses, une partie de l'essence reste indicible, « *l'esprit dépasse la langue* ». De cette lacune dans leur expression, le silence serait la conséquence inévitable et immédiate. Or, cette théorie se prête à une double interprétation, selon qu'on la lit du point de vue des langues, c'est-à-dire selon l'expressivité et la perfection de leur communication, ou bien du côté des essences et donc des existences qui leur correspondent. Comme la langue n'a pas à proprement parler de contenu, mais elle communique « *purement et simplement une communicabilité* », les seules différences concernent sa manière de se communiquer et les formes sous lesquelles sa communication a lieu. De fait, celles-ci représentent l'indice manifeste de son degré de perfection – l'exemple du silence en témoigne. D'où viennent donc ces différences dans l'expressivité ? C'est la densité des « médias », en tant que densité du communicant et du communicable dans la communication, qui en est, selon Benjamin, à l'origine. Comme ce qui s'exprime d'une essence spirituelle n'est rien d'autre que son essence linguistique, c'est-à-dire ce qui en elle est langage, ce problème finalement concerne la relation qui s'instaure à chaque fois entre ces deux sphères de l'essence dans toute existence particulière. Lorsqu'essence spirituelle et essence linguistique se recouvrent, comme c'est le cas chez l'homme, c'est la parfaite et absolue communicabilité de l'essence du locuteur, qui se constitue donc de part à part comme langage, qui s'exprime ainsi. Dans la langue nominative, en fait, l'essence spirituelle du locuteur, de celui qui dénomme (la densité du communicant) et l'essence linguistique exprimée (la densité du communicable) coïncident parfaitement, tout en restant deux sphères distinctes, sans donc se confondre. De la pureté et de la plénitude de la communication du spirituel à laquelle le nom donne lieu, le son, nous l'avons souligné, est le symbole.

Cependant, s'il est vrai que chaque être existe pour autant qu'il se communique, classer les langues selon une échelle de gradation de leur expressivité et de la perfection de leur communication signifie procéder de même avec les existences singulières qu'elles manifestent. Empruntant son modèle à la scolastique<sup>173</sup>, Benjamin applique donc cette gradation du spirituel au monde des phénomènes : pour ce qui est de leur essence, les êtres se différencient selon des degrés d'existence, qui vont plus spirituel, Dieu, au plus matériel, les choses, en passant par l'homme. Selon la proximité de l'essence au pur spirituel et, par conséquent, à la pleine communicabilité, la langue résulte plus ou moins parfaite.

---

173 Au cours des années 1920, Benjamin songera à dédier son travail d'habilitation à la philosophie du langage de Duns Scotus. Il est fort probable que les recherches commencées à l'époque de la rédaction de l'essai *Sur le langage* soient à l'origine de son soudain intérêt à l'égard de la scolastique et notamment pour ce qui concerne la question de la vérité. En effet, le texte de '16 montre déjà la centralité de la notion de révélation au sein de la théorie benjaminienne du langage.

Or, distinguant les langues autant que les êtres selon de degrés d'expressivité et d'existence, la théorie benjaminienne tente en réalité de renverser un principe qui serait, selon l'auteur de « Sur le langage », source de malentendu et obstacle à toute réflexion sur la langue et son statut dans le réel, à savoir que le spirituel se constitue comme ce qui est inexprimé et inexprimable. D'où l'impossibilité de le communiquer, mais surtout de le connaître. C'est sur ce dernier aspect – le rôle du spirituel dans la connaissance – que l'analyse benjaminienne se focalise. La thèse qu'avance l'essai de 1916 consiste à dire que le purement spirituel n'est pas seulement l'expression linguistiquement la plus exprimée, mais aussi ce qui fonde la possibilité même qu'une connaissance ait lieu. C'est comme verbe et révélation que le spirituel s'exprime dans toute existence, son déploiement structurant le réel et lui donnant sa signification la plus profonde. Que toute existence existe pour autant qu'elle communique le contenu spirituel qui est le sien signifie en réalité que dans le réel, tout langage est une manière différente de dire la parole divine. Ou mieux, que toute existence, en s'exprimant dans son langage, ne fait que renouveler sans cesse cette première révélation du verbe dont procède la Création. Le concret est tel non pas en raison de son éloignement du spirituel, mais bien en vertu du spirituel qui fait qu'il est, de la figure invisible qui le modèle en tant que phénomène. C'est pourquoi la plus haute expression du spirituel correspond à l'immatérialité du *logos*, de cette parole qui est verbe et nom :

*« L'expression linguistique la plus existante, c'est-à-dire la mieux établie, celle qui linguistiquement est la plus prégnante et la plus stable, en un mot la plus exprimée, est en même temps le pur spirituel. Mais c'est précisément ce que signifie le concept de révélation lorsqu'il tient le caractère intangible du verbe pour l'unique et suffisante condition et caractéristique de la nature divine qui s'exprime en lui »<sup>174</sup>.*

C'est dans le langage et comme langage que les contenus du spirituel deviennent connaissables dans le réel, puisque la possibilité même de connaître repose sur ce processus de révélation des essences. De sorte que, selon Benjamin, c'est sur l'homme et sur la langue humaine, en tant qu'expression d'une essence qui est de part à part langage et donc communicabilité, que repose « la plus haute essence spirituelle ». Et ce, parce qu'il est le seul locuteur d'une langue qui peut appeler le spirituel dans les choses, en les connaissant comme révélation d'une essence. Toute réflexion sur le langage, lorsqu'elle interroge le lien qui unit la parole au spirituel, conduit donc à une redéfinition de la catégorie centrale de la pensée religieuse, la révélation, et en dernier ressort de la religion elle-même, en tant que domaine du

---

174 *Idem*

purement spirituel. Mais dans le modèle de connaissance qui se dessine ainsi, c'est à une conception bien précise que Benjamin fait appel, citant pour une fois sa référence : « *Langue, mère de la raison, dit Hamann, et révélation, son alpha et oméga* »<sup>175</sup>.

Les créatures et la création tout entière, ce sont les caractères, les lettres vivantes dans lesquelles la parole divine s'incarne et se révèle. Si tout étant est signe et expression de l'esprit, graphème qui compose l'écriture dans laquelle le monde prend forme dans l'acte créateur, alors cela signifie que l'homme autant que le réel sont des textes : « *Dieu se révèle – peut-on lire dans les *Méditations bibliques – le Créateur du monde est un écrivain* »<sup>176</sup>. C'est pourquoi, selon Hamann, toute connaissance naturelle est révélée, la nature des objets en tant que caractères du verbe divin nous en fournissant la matière, mais aussi les lois d'après lesquelles le sujet interagira avec eux. Nous verrons que, dans sa tentative de révision de la notion kantienne d'expérience, Benjamin s'inspirera grandement du modèle cognitif qui se dessine ainsi chez Hamann.*

Il reste que, du point de vue de l'expression et surtout de la connaissance du spirituel dans le langage, le silence des choses et leur communication imparfaite soulèvent un problème majeur, à savoir la marge d'inexprimé qui demeure dans leur essence. S'il est vrai que les choses existent pour autant qu'elles se communiquent, n'est-il pas contradictoire d'affirmer que leur essence n'est pas entièrement exprimée dans leur langage ? D'autre part, lorsqu'on définit le spirituel comme langage, n'affirme-t-on son intelligibilité en tant qu'expression et communication ?

À ces questions, l'essai benjaminien donne une double réponse. La première concerne l'existence même des choses et la possibilité de les connaître. Dans les choses, l'essence, tout en donnant lieu à une communication, est comme alourdie, encombrée par le poids de la matière. Comme une couche trop épaisse, elle empêche le spirituel de se montrer comme tel, se laissant apercevoir à la surface des choses : elle est opaque. C'est pourquoi leur mutisme apparaît comme le signe de leur éloignement du langage, alors qu'en vérité il est simplement la marque de l'obstacle qui entrave l'expression du spirituel dans la matière. D'où l'imperfection de leur communication, que cette remarque tirée des notes préparatoires signale :

---

175 *Idem*. Il s'agit en réalité d'une remarque de Hamann dans une lettre à Jacobi où la discussion portait justement sur la stérilité de conception kantienne d'expérience et sur le modèle à lui opposer. D'après Hamann, pour surmonter l'impasse à laquelle mène inévitablement un système modelé sur les lois des mathématiques, ce n'est pas à la théologie, mais bien au langage qu'il faudra faire appel. La langue se constitue ainsi comme une épée à double tranchant pour toute vérité comme pour tout mensonge, car c'est d'elles que la création entière procède.

176 J.G. Hamann, *Méditations bibliques*, trad. par P. Klossowski, Paris, Éditions de Minuit, 1948 p.129

« Aux choses appartient un élément non-linguistique qui, toutefois, apparaît tel seulement parce que son langage ne parvient pas à exprimer un quelque chose de spirituellement existant. Ce que nous sous-entendons, lorsque nous qualifions les choses de muettes »<sup>177</sup>.

Cette opacité, le nom humain est le seul à même de la lever. Et cela, parce qu'en la connaissant, il la révèle comme langage, comme ce qui se donne d'abord et avant tout dans la communication. Néanmoins, si le nom appelle le spirituel dans la chose et qu'en l'appelant il la connaît dans sa communication, il reste toutefois que cette connaissance se heurte à un résidu d'inexprimé et d'indicible. De fait, le langage de la chose *est* la chose dans la mesure où sa perceptibilité dépend de sa manière de se communiquer. Mais cela ne signifie pas qu'il soit l'expression de la chose *en tant que telle*. Sa langue *est* sa vérité, certes, mais elle n'est pas sa vérité ultime, car celle-ci repose seulement dans le verbe divin qui, en la créant, la connaît aussi de part en part. Ou mieux, qui la connaît de part en part, puisqu'il l'a créée. C'est là la limite de toute connaissance, mais aussi de tout langage. C'est pourquoi leur silence pourrait être expliqué aussi comme le paradoxe qui semble définir la nature même du langage, le fait que la parole n'est jamais seulement communication d'un contenu, expression, mais aussi symbole, c'est-à-dire signe non-dit, inexprimé, ce que l'on ne peut pas ni dire ni connaître. Car le sens sur lequel il se fonde est ce qui, précédant toute signification, institue la possibilité même qu'une signification existe. Or, ce double aspect dans l'expression de parole serait en réalité intrinsèque à sa structure, à son squelette, comme l'explique ce fragment benjaminien : « Le squelette de la parole. Inexpressive au plus haut point est la signification qui est seulement postulée, mais pas saisie dans l'image virtuelle de la parole. Expressif au plus haut point est l'empirique qui s'insinue, leur ricanant de la signification, qui repose sur l'image sonore. [...] L'image linguistique, donc aussi la parole, communique une communicabilité et symbolise une non-communicabilité »<sup>178</sup>.

En axant sa conception sur l'impossibilité pour la langue humaine de prononcer le nom unique divin, c'est justement à ce mystère que la tradition mystique fait allusion comme à ce sens sur lequel le *logos* et l'acte même de création reposent. Comme quintessence de la puissance de Dieu, sa parole se dérobe du monde acoustique, on ne peut pas la dire, on peut que la montrer. Scholem met justement en évidence ce rôle que la kabbale accorde au nom divin en tant que centre et fondement de la révélation :

---

177« *Allen Dingen haftet etwas Sprachloses an, das aber nur als solches erscheinen kann weil seine Sprache irgend etwas daseiendes Geistiges nicht ausdrücken vermag. Das meinen wir wenn wir die Dingen stumm nennen* ». W. Benjamin, « Fortsetzungsnotizen zur Arbeit über die Sprache », in *Gesammelte Schriften*, vol. VII, t. 2, p. 789. Le texte n'est pas traduit en français.

178 W. Benjamin, *Fragments, op. cit.*, p. 18 (tr. modifiée)

« Ce nom n'a pour les kabbalistes aucun sens dans l'acception commune, aucun signifié concret. L'absence de signifié du nom de Dieu indique sa position au centre de la révélation, dont il constitue le fondement. Derrière toute révélation d'un sens dans le langage se tient cet élément qui le dépasse et le rend possible, et qui, sans avoir de sens, assigne tous les autres sens »<sup>179</sup>.

Or, cette marge d'indicible reste dans tout langage, dans la mesure où le langage en tant que tel se fonde précisément sur ce sens qui est antérieur à tout sens. Du coup, restreindre la parole à son aspect communicatif, même dès lors qu'on définit celui-ci comme l'expression absolue d'une communicabilité, c'est en réalité ignorer cet aspect symbolique qui la fonde dans son être une manière de signifier. Ce n'est pas comme exprimé et exprimable, mais bien comme ce qui n'a pas d'expression, *Ausdrucklos*, que cette dimension symbolique et ésotérique se signale dans la parole. Sa présence est en réalité un manque, une lacune dans l'expressivité d'un langage qui peut, certes, se communiquer lui-même, mais sans doute pas énoncer sa raison ultime. C'est pourquoi elle est en même temps la preuve d'une dimension excédentaire, des profondeurs du sens dont le symbole est la représentation. C'est la limite qui définit les contours de la parole et sa communicabilité. Lorsque, en se rapportant à des contenus auxquels ne correspond pas une connaissance objective, le langage s'éloigne de sa fonction expressive de « médium » d'une communication, pour s'absorber plutôt dans l'acte même de signifier, en mettant en évidence la magie et l'immédiateté de cet acte, sa valeur symbolique ressort davantage. La distinction que Benjamin opère entre l'aspect communicatif et l'aspect symbolique de la parole se combine, comme le souligne justement S. Mosès<sup>180</sup>, à une distinction entre l'acte de signifier et la manière de signifier. Autrement dit, entre le signifié et le signifiant. Le pur langage parle là où la parole n'a à proprement parler aucune signification concrète, mais elle est purement et absolument un signifiant.

Or, la limite qui se dessine ainsi dans le langage n'est pas son, mais silence. Et c'est justement le signe, la langue dans sa dimension matérielle, qui en annonce la présence. La dimension visuelle de la parole, en tant qu'image, devient ainsi centrale puisqu'elle donne à voir ce qui par définition est sans expression. Ce qui veut dire qu'elle laisse paraître, ou mieux, qu'elle fait signe à cet inexprimé de l'essence de façon spontanée. Dans son approche de cette marge d'indicible qui reste dans la parole, la réflexion benjaminienne semble en ce sens s'apparenter à une analyse physiognomonique autant dans les dynamiques qu'elle décrit que, surtout, dans sa méthode. Les recherches sur les langues nationales et sur la question du style chez

---

179 G. Scholem, *Judaïca*, Francfort, 1970, vol. III, p. 69

180 Cf. S. Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, op. cit., p. 148

Humboldt et Hamann ainsi que les études de Klages sur la graphologie nous aideront dans les prochains paragraphes à vérifier la justesse de cette hypothèse.

4

## *Physiognomonie*

### **4.1 Benjamin physiognomoniste du langage.**

S'il fallait résumer en quelques mots critères et finalités d'une approche physiognomonique, on pourrait sans doute se reporter à ce passage de *L'art de connaître les hommes* de Lavater : « *La physionomie est la science qui enseigne à connaître le rapport de l'extérieur avec l'intérieur ; de la surface visible avec ce qu'elle embrasse d'invisible ; de la matière animée et perceptible avec ce principe non perceptible qui lui imprime ce caractère de vie ; de l'effet manifesté avec la force cachée qui le produit* »<sup>181</sup>.

Déchiffrer sur la surface visible les signes de ces forces invisibles, internes, qui se dérobent à la perception, sur lesquelles toutefois repose le mystère ultime des choses, ce qui imprime en elles un caractère de vie, voici l'intention qui préside à une démarche physiognomonique. Le lien expressif entre matière et spirituel devient ici le principe méthodologique pour l'analyse du réel. Plus que les causes qu'un examen attentif réussirait à déduire logiquement comme étant à l'origine de certains effets – chez les hommes, par exemple, des habitudes de vie qui modifient les corps ou qui lui impriment une certaine physionomie – ce sont principalement les caractères qui, articulant tous les divers aspects d'un phénomène, le montrent comme un élément signifiant que la physiognomonie se propose de mettre à jour. C'est donc moins une quête des ressemblances qu'une découverte et une compréhension des spécificités. Le propre de cette méthode n'est pas, en effet, de discerner seulement la signification générale des signes, pour retrouver donc des ressemblances entre les différents objets, mais aussi, prenant en examen les combinaisons formées à chaque fois, d'y reconnaître ce en quoi s'affirme leur unicité.

À ce compte la langue apparaît comme un des sujets d'étude les plus intéressants, auquel cette méthode peut s'appliquer au sens propre comme au sens figuré. Tandis que, dans le premier cas, c'est la langue dans sa dimension matérielle – en tant que graphème et graphie – que l'on

---

181 J. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physiognomonie*, Paris, Depélafol, 1820, p. 14

explore, dans le deuxième, au contraire, ce sont les formations grammaticales et logico-syntactiques qui font l'objet d'examen. Ainsi la démarche physiognomonique prend-elle la forme respectivement d'une analyse graphologique et d'une étude des « *phénomènes de style* », c'est-à-dire l'utilisation de la langue comme expression de la vision du monde, de la *Weltanschauung*, de son locuteur – qu'il s'agisse d'un individu, d'une communauté ou bien d'une nation. Entre les deux, la principale différence réside précisément en cela, que l'une ne concerne que l'individu alors que la question du style se pose dans des termes analogues pour le sujet autant que pour une collectivité. Pour l'une comme pour l'autre la dimension visuelle est prééminente, car l'approche à l'objet se décline sous le signe de la lecture. En réalité, qu'il s'agisse de la langue ou bien de la physionomie d'un visage, lorsque le physiognomoniste cherche à discerner et à déchiffrer sur la surface visible les traces des propriétés essentielles de son objet – son "âme", pourrait-on dire – c'est à une lecture qu'il s'adonne. Ces traces sont comme une écriture qui recouvre tout objet dans le réel ; il suffit de les lire. L'approche physiognomonique s'avère en ce sens étonnamment proche des conceptions mystiques de la parole et des prémisses qui fondent un savoir des ressemblances, puisqu'autant dans l'une que dans les autres, c'est à travers un élément du langage – l'écriture, ou mieux, le signe – que l'expressivité du spirituel s'annonce. Mais alors que pour la tradition mystique le recours à la parole se motive en raison de la nature linguistique de l'acte créateur, le langage étant le principe spirituel qui imprime sa vie à la création, la physiognomonie élimine toute référence transcendante, pour faire du signe le pur élément de l'expression. L'acception que cette méthode donne donc à cet acte de lecture et, par conséquent, au langage, est strictement cognitive : le signe devient ici instrument pour la connaissance, sans qu'aucune signification s'ajoute quant à la nature de la chose en tant que telle. De sorte que le lien expressif entre matière et réel se décline ainsi exclusivement sous le signe de la connaissance.

C'est à ce compte que la référence à la physiognomonie nous paraît de la plus haute importance vis-à-vis de l'essai de 1916. Qu'il existe plus d'une affinité entre le regard que cette méthode porte sur le réel et les réflexions benjaminienes sur l'interaction entre sujet et objet, une simple confrontation terminologique nous le confirme. Chez Lavater comme chez Benjamin, l'apparence de l'objet, du réel, se donne à la connaissance comme une configuration des signes sur la surface. C'est pourquoi percevoir signifie d'abord et avant tout lire le réel comme un texte. On retrouve là la théorie benjaminienne développée dans ses notes sur le processus perceptif.

Or, s'il est vrai, comme le dit Bloch, que pour Benjamin l'attitude physiognomonique figurait comme le canon idéal de toute lecture, c'est à un double titre que nous voudrions donc examiner ce rapport dans les pages qui suivent. Tout d'abord, la physiognomonie, faisant de l'expression et du langage des instruments de la connaissance, les déracine de la dimension mystique pour les inscrire en réalité dans l'histoire. En fait, la configuration des signes que le regard du physiognomoniste scrute ne procède plus d'une cause ultime et unique, comme c'était le cas de la parole divine, mais elle suit l'allure inconstante des changements et de l'évolution de la vie matérielle. C'est pourquoi leur signification dépendra elle aussi de leur nature contingente et historique. Lire ces signes signifie aussi lire l'histoire de la surface sur laquelle ils s'affichent. À l'instar de la matière, même le spirituel s'inscrit ainsi dans une perspective temporelle. Ce qui ne veut pas dire toutefois qu'il soit entièrement exprimable, exprimé, mais surtout intelligible. La langue, lorsqu'on la considère selon ses "linéaments", nous en témoigne. Dans le style comme dans la morphologie, la langue laisse plus entrevoir l'âme de son locuteur qu'elle ne l'exprime de manière achevée. Il reste toujours une marge de non-dit que l'on tient justement pour le trait propre à l'individu, la spécificité qui le rend unique. C'est en faisant appel à d'autres disciplines, l'anthropologie, la sociologie, la géographie, en croisant ces différentes perspectives de recherche, que l'approche physiognomonique de la langue tente d'expliquer cette marge d'indicible. En fait, c'est le lien symbolique entre la langue et son locuteur qu'elle vise à mettre au jour en en reparcourant toutes les infinies expressions dans le style.

C'est là l'autre aspect sur lequel nous nous focaliserons. Une fois qu'on a renoncé à une perspective transcendantale, le sens ultime des signes qui se dessinent sur la surface visible semble vaciller. C'est pourquoi la physiognomonie essaye de fonder d'un point de vue épistémologique le trait spécifique de l'objet, ce qui pourrait à lui seul le résumer. Dans le cas de la langue, ce n'est pas seulement l'origine et l'évolution de la faculté du langage chez les êtres humains qui sont donc prises en compte, mais aussi ce qui en différencie l'utilisation chez chaque individu ou à plus grande échelle, dans les peuples. C'est comme expression de l'esprit plus qu'à titre de simple caractéristique culturelle qu'une approche physiognomonique considère la parole, lui reconnaissant en ce sens la valeur de forme stable au sein du mouvement historique sur laquelle repose justement la signification la plus profonde de l'expression de son locuteur.

Or, l'hypothèse interprétative dont nous vérifierons la légitimité dans les deux prochains paragraphes est que, nonobstant le rôle majeur que l'essai de 1916 accorde à cette pensée,

l'acception que la théorie du lien expressif recouvre chez Benjamin ne peut en aucun cas être restreinte à la dimension mystique. Dans la définition qu'il propose du langage comme substrat spirituel du réel, il y a déjà une ouverture vers la dimension historique et – même si encore en germe – les prémisses pour une approche anthropologique de la parole, telle que la physiognomonie l'envisage. Comme le souligne justement Schweppenhäuser<sup>182</sup>, chez Benjamin, ce n'est pas seulement la nature qui se configure comme un texte, mais aussi l'histoire. Déchiffrer ce texte signifie retrouver dans la configuration même des signes le code qui permet de les interpréter. Aucun élément externe au langage n'intervient donc dans ce processus : c'est en lisant qu'on comprend la signification de cette écriture. Autrement dit, c'est en se focalisant sur la morphologie du langage qu'on saisit la physionomie du réel. Si les œuvres des années 1930 nous présentent Benjamin comme un physiognomoniste des choses, c'est parce qu'il était d'abord et avant tout un physiognomoniste du langage qui croyait retrouver dans la parole quelque chose de l'âme de son locuteur. Et cela, même si, dans le langage déchu que, comme nous le verrons, parle dans le monde après la chute, ce sont souvent des vérités contingentes et éphémères qui se dessinent à la surface des choses. Des signes trompeurs qui, en réalité, relèvent du mythe.

#### 4.2 Questions de style : Humboldt et Hamann

Dans l'introduction à son étude sur le kavi, Humboldt fixe les termes dans lesquels il faudra concevoir la relation entre l'usage de la langue et son locuteur :

*« La langue est l'organe de l'existence spirituelle ; elle est cette existence elle-même dans ses manifestations extérieures [...]. La langue est, pour ainsi dire, l'apparition extérieure de l'esprit des peuples ; leur esprit est leur langue et leur langue leur esprit. On ne peut pas se le représenter dans une relation trop intime et trop identique ».*<sup>183</sup>

Dans l'image de la langue que ce passage esquisse, deux éléments majeurs doivent être retenus. En premier lieu, la nature organique du langage. En fait, selon Humboldt, la langue n'est pas une manifestation parmi d'autres de l'esprit de son locuteur, mais plutôt l'organe de sa vie spirituelle, ce en quoi cette existence s'exprime. Et cela, en raison du rôle prééminent qui lui revient vis-à-vis de la pensée. Il ne s'agit ni d'un support qui aiderait la pensée dans

182 Cf. H. Schweppenhäuser: « Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminischen Denkens », Francfort-sur-le-Main, zu Klampen 1992, p.21

183 W. von Humboldt, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et d'autres essais*, Paris, Seuil, 1974, p.192

l'analyse du réel ni de sa traduction sémantique, mais justement de son élément constitutif. En ce sens, elle alimente et crée l'activité de l'esprit, elle la façonne, tout en se constituant comme son expression. C'est l'image matérielle de l'immatérialité de la pensée qui, grâce au son, devient visible et perceptible. De sorte que dans la morphologie de la langue et dans sa structure interne se dégagera la manière du locuteur d'interagir avec le réel, son appréhension du monde. Or, ce constat vaut pour les individus autant que pour les peuples, comme en témoignent ces quelques lignes. L'autre élément à retenir est en effet la signification qui est accordée ainsi à la langue dans le cadre d'une communauté. La langue nationale serait donc l'organe de la vie spirituelle d'un peuple, ce qui exprime ses traits spécifiques, mais aussi ce qui forme sa vision du monde. À chaque langue correspondrait en effet une manière propre de se rapporter au réel dont l'organisation formelle et la morphologie seraient l'expression manifeste. Tous les mots qui la composent renverraient donc à cet esprit, se constitueraient comme autant de parties qui le manifestent et le vivifient. Un lien organique les lierait à la langue dans son unité et à l'esprit de la nation. Dans l'ensemble des structure de la langue s'exprime ainsi son *génie* :

*« Qu'une nation atteigne un haut degré de perfection dans sa langue, cela dépend du don de la parole dont elle est douée. De même que les talents pour différents objets sont diversement dévolus aux individus, le génie des langues me paraît aussi partagé entre les nations. En combinant le génie inné à l'homme pour les langues, avec les circonstances qui entourent naturellement l'état primitif de la société, on peut, je ne dis pas expliquer en détail, mais entrevoir l'origine des langues les plus parfaites »<sup>184</sup>.*

Or, ce passage appelle deux remarques. La première concerne la question du rapport des langues nationales entre elles. La diversité des langues apparaît ainsi comme la marque de la richesse de la diversification des formes humaines de la pensée. Elle se constitue comme un phénomène historique et naturel qui dépend dans chaque peuple des différentes manières de décliner le rapport entre l'esprit, la pensée et le langage<sup>185</sup>. Autant de peuples, autant de langues, mais surtout autant de points de vue sur le monde. Car, dans la langue nationale, c'est aussi la façon spécifique de chaque peuple d'organiser sa perception du monde, sa

---

184 W. von Humboldt, « Lettre sur la nature des formes grammaticales en général, et sur le génie de la langue chinoise en particulier », in *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise. Un débat philosophico-grammatical entre Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 185

185 Cf. « La recherche linguistique comparative », in *Introduction à l'œuvre sur le kavi et d'autres essais, op. cit.*, p. 76 « Mais la diversité linguistique présente un double visage ; elle se présente d'abord comme un phénomène d'histoire naturelle, comme une conséquence inévitable de la diversité et de la séparation des groupes ethniques, et comme l'obstacle qui s'oppose à l'alliance immédiate de tous les membres de l'espèce humaine ».

compréhension du réel, *Weltansicht*, qui s'exprime comme sa propre *Weltanschauung*, sa vision particulière du monde et ses modalités d'interaction avec le réel. C'est pourquoi le *génie* de la langue doit être cherché en tenant compte de l'évolution historique de celle-ci, comme cet élément stable qui demeure au cours du temps et qui la façonne. Et si tel est le cas, alors cela signifie qu'à travers l'étude des langues, c'est en réalité « *l'histoire universelle des pensées et des impressions de l'humanité* »<sup>186</sup> que l'on reparcourt. D'où l'intérêt scientifique d'une approche comparative du langage qui ouvrirait ainsi la voie à une compréhension plus profonde des singularités nationales. De fait, la question n'est plus de retrouver dans la confrontation des langues cet élément divin qui dénotait leur proximité d'une langue originelle, comme c'était le cas dans les recherches de Leibniz par exemple, mais plutôt de les concevoir dans leur diversité comme expression de la variété de l'esprit et de la pensée dans l'histoire humaine.

La perspective anthropologique sous laquelle Humboldt considère la diversité historique des langues appelle une deuxième remarque. Ce ne sont pas seulement les formes sémantiques, phonétiques et la grammaire propre à la langue qui expriment un caractère national, mais aussi son usage et la manière de s'en approprier de ses locuteurs. Mieux, l'un intègre l'autre. C'est parce que la langue, loin d'être un système de signes mouvant et arbitraire, porte au contraire déjà en elle les traces de son usage fait par autrui, que l'on peut lire dans sa physionomie l'histoire d'une pensée et d'une âme. En ce sens, étudier la langue, c'est étudier les hommes, le fonctionnement de leur pensée, l'évolution et l'histoire de leur existence spirituelle.

Si, chez Humboldt, c'est une étude comparative qui permet justement de déceler dans la langue l'expression d'une singularité, chez Hamann au contraire cette approche se décline sous le signe de la lecture. C'est en s'approchant de la langue comme on le ferait d'un visage qu'on peut saisir dans ses linéaments le *style* de son locuteur. D'après Hamann, déterminer la spécificité d'une langue, considérée au sein d'une nation autant que du point de vue de l'individu, signifie se concentrer sur des questions qui concernent au plus haut point la physiognomonie. D'ailleurs, Hamann lui-même aimait se définir le Lavater de la « *physiognomonie des styles* ». Le *style* ne serait rien d'autre que l'expression concrète et visible de l'âme et de la pensée de l'auteur ou, dans le cas des langues nationales, d'un peuple. C'est pourquoi il convient avec Humboldt de l'importance des études sur la langue pour la compréhension de l'histoire humaine :

---

186 W. von Humboldt, « Sur l'étude du langage ou un plan pour une encyclopédie de toutes les langues », in *La langue source de la nation*, Mardaga, 1996, p. 434

« Comme le don de la parole appartient au privilège distinctif de l'homme, n'est-il pas étonnant que l'on n'ait point encore entrepris d'étudier sous cet aspect l'histoire de notre espèce et de notre âme ? »<sup>187</sup>.

Or, c'est moins dans le mot isolé que dans le discours que cette correspondance immédiate entre l'usage de la langue et l'âme de son locuteur se révèle. Dans la mise en forme ressort, selon Hamann, l'aspect magique du langage comme combinaison des lettres selon les lois du discours. Même si aucune analyse ne peut en expliquer l'origine, mais seulement en constater l'existence, une approche physiognomonique décèlera dans la physionomie de la langue cette vérité qu'elle révèle.

Or, si l'on revient maintenant à la question que nous avons posée quant à la présence d'une intention physiognomonique dans l'approche benjaminienne de la langue, plusieurs éléments dans les analyses de Humboldt et de Hamann nous offrent des indications précieuses pour nous aider à y répondre.

Le premier aspect qu'il faudra retenir est sans doute l'importance accordée à la question de l'usage. C'est parce que la manière d'utiliser les mots, de les mettre en forme dans le discours n'est pas un aspect accessoire, mais plutôt un des facteurs qui contribuent à donner à la langue sa physionomie, qu'il est indispensable d'en tenir compte lorsqu'on interroge le langage. D'où l'idée que la parole n'est jamais un élément neutre, un pur support sémantique dont la tâche serait essentiellement de véhiculer un message. Même dès lors qu'on n'en retient que son aspect communicatif, force en est de constater que la parole témoigne toujours d'un usage particulier, du choix du locuteur de l'inscrire dans certains champs sémantiques plutôt que dans d'autres. Or, Humboldt autant que Hamann soulignent comme cet usage n'est pas seulement celui du sujet, mais – et c'est surtout le cas des langues nationales – aussi l'usage d'autrui. Ces traces laissées par autrui deviennent donc le miroir grâce auquel le locuteur prend conscience de son propre usage de la langue, de sa manière de s'approprier des mots pour assouvir son besoin spirituel – car c'est bien de cela qu'il s'agit – de manifester son rapport avec le réel. Ainsi la question de l'usage joue-t-elle un rôle dans la réflexion sur le langage du jeune Benjamin ? Et, le cas échéant, en quels termes se décline-t-elle ?

La réponse à cette question doit sans doute être affirmative. D'après l'essai de 1916, c'est en exerçant sa faculté de nomination que l'homme et son langage se perfectionnent, c'est-à-dire se rapprochent de ce verbe qui les a créés à son image. D'autre part, le nom dans lequel la langue humaine parle porte justement en lui la trace d'un usage, évoquant cette parole qui est

---

187 J.G.Hamann, *Aesthetica in nuce*, op. cit., p. 13

à la fois verbe et nom de la création. C'est là que repose sa signification la plus profonde. Toutefois, ce n'est pas dans la langue adamique, mais plutôt dans le langage d'après la chute que, nous le verrons, la question de l'usage s'impose comme une évidence. La confusion des signes résulte en effet d'un accueil qui n'est plus tel : au lieu de reconnaître la communication de la chose et l'accueillir dans le nom, l'homme l'interprète à sa façon. De sorte que l'écart qui se creuse ainsi entre la parole et la chose reflète aussi un usage qui ne coïncide plus avec la pure et simple réceptivité du sujet vis-à-vis du langage des choses, mais est dès maintenant conditionnée par des facteurs externes. Les notes sur la perception insistaient en ce sens sur l'influence de l'imaginaire social dans l'interaction du sujet avec le réel. De fait, les formations symboliques qui recouvrent les choses ne témoignent pas seulement de la perméabilité de la matière au spirituel, mais aussi d'un usage quotidien qui les déforme – altère leur signification – les regardant à travers la patine de l'habitude. Ce sont donc les traces de l'usage d'autrui qui se superposent dans ce visage que la matière tourne vers le langage. La chute correspondrait donc à l'émergence de cette diversité "maladive", pernicieuse, où la communication de la chose est trahie et chaque parole en offre sa propre interprétation, la surchargeant de signification qui ne lui appartient pas en réalité. Maladive, car justement la diversité est intrinsèque au langage en raison des différentes manières de dire sous lesquelles l'expression du spirituel se décline.

Le deuxième aspect sur lequel il est intéressant de focaliser l'attention est justement la valeur accordée à la diversité des langues. La théorie d'un lien expressif entre la matière et le spirituel a comme corollaire – les analyses de Humboldt et de Hamann nous l'indiquent clairement – la variété et la spécificité de l'expression. C'est-à-dire ce que ces deux auteurs désignent comme les *phénomènes de style*. À chaque locuteur correspondra un trait spécifique qui rend son expression unique. D'où l'intérêt d'une approche physiognomonique pour déceler dans la parole la trace de l'âme de son locuteur, sa singularité. C'est en ce sens qu'il faudra comprendre la comparaison que Benjamin propose dans le fragment que nous avons cité plus haut entre la multiplicité des langues et la variété des peuples. Dans les deux cas, il s'agit en réalité d'un phénomène naturel qui répond justement à la diversité des contenus spirituels qui traversent le réel et constituent le caractère propre à chaque chose. Or, comme le suggère Menninghaus, chez Benjamin comme chez Hamann le *style* se constitue comme la *signature* de son locuteur, l'élément qui fixe sa spécificité et exprime sa vision du monde<sup>188</sup>. C'est à ce

---

188 À ce sujet, cf. aussi W. Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, op. cit., p. 24 et p. 211-212.

compte que la lecture des "linéaments" de la langue permet de saisir dans la configuration des signes visibles son lien immédiat et magique avec l'esprit.

Enfin, le dernier élément qui doit être retenu est le caractère ambivalent de ce lien profond qui unit la langue à son locuteur. Ambivalent, car tout en s'exprimant avec force dans la parole ou bien dans les structures formelles de la langue, il reste néanmoins insaisissable. Paradoxalement, le fait que tout élément dans la physionomie de la langue renvoie sans cesse à cette connexion, la montrant comme une évidence, ne dissipe pas l'énigme qui s'exprime dans le *style*. De fait, chez Humboldt comme chez Hamann, l'intérêt et l'importance d'une étude sur le langage ne tiennent pas à l'élucidation de la signification ultime de la parole, de ce qui fonde son lien immédiat avec la pensée. L'origine de ce rapport, on ne peut que l'indiquer comme la présence d'une faculté spontanée, d'un *génie inné* du langage, ou bien en faisant appel, comme chez Hamann, au récit biblique et au caractère linguistique de l'acte créateur. L'accent est posé plutôt sur la méthode qui permet de saisir cet aspect fuyant et pourtant fondamental, ce en quoi réside la richesse de la parole. Or, c'est probablement ce caractère énigmatique du *style* que Benjamin cherche à comprendre en se tournant vers la graphologie et les études de Klages. Comment la fascination qu'il témoigne vis-à-vis de la théorie que cet auteur propose d'un lien expressif entre toute manifestation de la vie humaine et l'âme du sujet met en évidence les risques auxquelles son approche au langage s'expose, c'est ce que nous tenterons de comprendre dans les pages qui suivent.

#### **4.3 La fonction symbolique de la parole : Benjamin et Klages**

Que la relation entre Klages et Benjamin soit toujours marginalisée et très peu traitée dans les commentaires à l'œuvre benjaminienne<sup>189</sup>, c'est là un choix qui paraît étrange et à plusieurs égards injustifié, si l'on songe à la complexité et la richesse de cet échange. En fait, ce thème semble faire l'objet d'une sorte de non-dit. Malgré les multiples échos, les allusions plus ou moins explicites qui parsèment ses écrits et nonobstant le fait que Benjamin ne fasse jamais mystère de l'intérêt qui suscitaient en lui les recherches de cet auteur, on en reste souvent au simple constat. Sans doute, ce sont le ton raciste et l'antisémitisme manifeste des dernières œuvres klagesiennes qui expliquent que les commentateurs rechignent toujours à aborder certaines convergences entre ces deux penseurs. Ce faisant toutefois, on s'écarte de ces points névralgiques où la pensée benjaminienne semble se tenir, presque hésitante, sur le seuil de

---

189 À ce constat, l'étude de M. Pauen fait une heureuse exception, cf. M. Pauen, *Eros der Ferne*, in *Global Benjamin*, Hg. Graber u. Rehm, Wilhelm Fink Verlag 1999 München, v. II, p. 693-716.

l'irrationalisme, au risque de ne pas saisir les véritables enjeux de sa conception de l'expérience.

Or, en posant la question de l'influence que les écrits sur la graphologie eurent sur la théorie du lien expressif entre matière et langage développée dans l'essai de 1916, nous essayerons justement de mettre en évidence les aspects problématiques de cette référence. Mais auparavant, il est nécessaire d'ajouter quelques précisions quant à ce choix.

Que pour Benjamin il s'agisse en quelque sorte d'une référence obligée, la preuve nous en est apportée par la grande considération dont jouissaient les recherches de Klages dans le domaine des études sur l'expression en début de siècle. Son mérite, comme lui reconnaît Plessner dans *Le rire et le pleurer*<sup>190</sup>, était d'avoir réhabilité une catégorie qui avait été pendant longtemps délaissée et mise en marge par la science occidentale, redonnant une nouvelle vie à la théorie de l'expression humaine. Dans ses nouveaux élans, l'*Ausdrückbewegung* visait une cible précise, proposant un modèle d'expérience radicalement opposé aux conceptions positivistes et idéalistes. C'est notamment le néo-kantisme qui fera l'objet de ses critiques en raison de la pauvreté spirituelle d'une connaissance qui s'interdit les vues les plus hautes, pour se replier sur elle-même et s'isoler dans les limites de la science et de la raison. Lorsque l'esprit impose sa domination sur l'être, selon Klages, la richesse d'une expérience originelle des forces vitales est sacrifiée à l'avantage d'une connaissance rationnelle et stérile. À la base de sa théorie, l'opposition entre l'âme, comme principe vital qui traverse le réel et dont les phénomènes seraient l'expression immédiate, et l'esprit, le principe rationnel. Le corps ainsi que tout ce qui relève du langage non verbal (la mimique, le geste, l'attitude et l'écriture) laissent encore apercevoir leur lien avec l'âme, car en eux l'esprit n'entrave pas encore l'expression spontanée des forces vitales. Parmi ces formes, l'écriture occupe sans doute une place privilégiée dans ses recherches. Graphologue, il consacra ses premiers travaux à l'étude des liens entre le langage écrit et le caractère de l'individu selon une approche morphologique et physiognomonique du signe écrit. C'est parce que l'écriture, loin d'être un simple support de la communication, est un mouvement expressif de l'âme, qu'en l'examinant on saisit les traits les plus essentiels du caractère. En fait, au signe écrit semble appartenir une sorte de langage de mimiques dont la compréhension nécessite une étude de la physionomie du mouvement. *Les principes de caractériologie* avancent ainsi une théorie de l'écriture qui s'avère finalement très proche de la vision développée dans l'essai de 1916 et dans les écrits sur la faculté mimétique. À l'instar de Benjamin, l'intérêt que Klages porte à la

---

190 Cf. H. Plessner, *Le rire et le pleurer : une étude des limites du comportement humain*, Paris, Ed. de la Maison de sciences de l'homme, 1995, p. 3

dimension matérielle du langage repose sur le rôle prédominant qu'y joue encore l'aspect symbolique et expressif, au détriment de sa fonction communicative. Dans l'écriture, la spontanéité de l'expression n'a d'autre visée, d'autre fonction, que l'expressivité en tant que telle. Elle ne s'adresse ni à l'action, ni à la communication, mais trouve en elle-même son achèvement. Or, c'est précisément ce caractère pur de l'expression qui, dans le langage verbal, s'affaiblit jusqu'à devenir quasi invisible. La parole y figure plutôt comme un objet, asservie à la puissance de l'esprit et destinée à la communication de la pensée. Cependant, selon Klages, cela n'a pas été toujours ainsi. C'est plutôt une "conquête" d'une ère dominée par l'esprit qui a su enfin atrophier les forces du symbolique. Dans des époques reculées de l'humanité, l'usage symbolique étant encore prédominant dans le cas de l'écriture comme de la parole :

*« Il est possible de suivre la trace d'un double usage de la parole jusque dans les temps les plus reculés : usage expressif et usage communicatif. L'un s'est transformé chez tous les peuples en poésie, l'autre en langue du marché et de la science, et à ce sujet il ne fait aucun doute qu'à un stade primitif l'utilisation expressive et poétique de la parole jouissait d'une telle prééminence sur son utilisation instrumentale et seulement communicative qui nous est presque incompréhensible »<sup>191</sup>.*

Or, si la forme propre à cet usage est la poésie, le nom en est l'unité sémantique fondamentale. Son lien avec la chose est immédiat et magique : lorsqu'il l'appelle, il en exprime l'essence la plus profonde. La magie du nom est la magie d'un langage qui *est* immédiatement réalité, qui n'est pas seulement un signifiant, mais crée et connaît ce qu'il désigne. L'écart entre la signification et la connaissance se recompose ainsi, en s'exprimant dans le nom comme unité symbolique entre la matière et le langage, l'expression et la pensée. Ainsi, selon Klages :

*« Au commencement de la pensée, il n'y a pas là notre dyade : concept et chose, mais une triade : concept, nom, chose. En elle, c'est au nom à être le tout, le concept et la chose sont cependant ses pôles. Par là s'annonce l'effet magique de la parole pour une conscience ayant encore une capacité symbolique »<sup>192</sup>.*

Abattant la barrière dressée par la raison entre l'existence et la pensée, le nom évoque aussi une autre forme d'interaction avec le réel et finalement un autre modèle de connaissance. C'est

---

191 Cf. L. Klages, *Ausdrucksbewegung und ihre diagnostische Verwertung*, in *Sämtliche Werke*, v. VI, E. Frauchiger (ed.), Bonn 1964ss, p. 132 « Bis in die früheste Zeit hinein lässt sich ein Doppelgebrauch des Wortes verfolgen: der expressive und der mitteilende. Jener hat sich bei allen Völkern zur Poesie entwickelt, dieser zur Sprache des Marktes und der Wissenschaft, und daran wenigstens kann kein Zweifel sein dass auf primitiver Stufe, der dichterisch ausdrückende Wortgebrauch vor dem sachlich nur mitteilenden, in einem uns kaum mehr faßlichen Grade den Vorrang besessen hat ».

192 L. Klages, *Rhythmen, Runen*, in *Nachlass*, Leipzig 1944, p. 361 „Am Anfang des Denkens steht nicht unsere Dyas: Begriff und Sache, - écrivit Klages dans une note en 1912 - sondern die Trias: Begriff, Name, Sache. In ihr ist der Name das ganze, Begriff und Sache aber sind seine Pole. Daraus erklärt sich die magische Wirkung des Wortes für ein noch symbolfähiges Bewusstsein ».

la richesse de l'expérience originelle qui se profile ainsi dans la langue des noms comme retour aux formes de la pensée à son commencement. De ce point de vue, la connaissance conceptuelle serait déjà la marque d'une déchéance. Mieux, d'un affaiblissement de la capacité de la conscience à saisir des contenus symboliques. Incapable de déceler dans le réel l'expression symbolique des essences, la connaissance se condamne ainsi à ne s'en tenir qu'à l'apparence figée des phénomènes, à la dépouille d'un objet vidé de son sens le plus profond. L'appauvrissement que Klages dénonce en attaquant les néo-kantiens dépend justement de l'incapacité de leur modèle à intégrer le symbolique dans la sphère de l'expérience, à reconnaître dans l'apparence de la matière son lien magique avec l'essence et le spirituel. Ce n'est qu'en redécouvrant la force magique et expressive du langage, sa correspondance immédiate avec le réel, que l'on surmonte la stérilité de la connaissance conceptuelle. De fait, ce dépassement, c'est en réalité un retour aux formes originelles de la pensée et de l'expérience, une redécouverte de la nature symbolique de la parole.

Or, après ce petit détour par la réflexion de Klages sur le langage, on comprend mieux l'intérêt que ses travaux sur la graphologie éveillent chez Benjamin. Dans la mise en valeur de l'aspect magique et symbolique des mots au détriment de sa fonction communicative, il reconnut sans doute une critique à la conception instrumentale du langage qui était aussi la sienne. De même, l'importance accordée au nom dans la langue en raison de sa teneur symbolique et magique, de la pure expressivité dont il témoigne, rejoignait sa propre théorie de la langue humaine comme langue des noms. Enfin, la réhabilitation du signe écrit en tant que mouvement expressif spontané de l'âme et la mise en évidence d'un langage mimique propre à l'écriture évoquent cette magie des lettres que Benjamin retrouve dans la conception mystique de la parole. Mais c'est surtout l'importance que ces deux auteurs accordent au langage en vue de la redéfinition de l'expérience, du dépassement de la pauvreté spirituelle qu'il constatent dans le modèle cognitif néo-kantien, qui les unit. Et toutefois, c'est justement la valeur qu'ils attribuent à cette magie qui se révèle dans la parole qui marque un écart entre leurs positions. Mieux, ce qui diffère radicalement, c'est leur manière de concevoir la relation qui s'établit ainsi entre la parole et la chose et, en dernier ressort, le rôle qu'il faudra reconnaître au langage vis-à-vis du réel. Alors que chez Klages, l'identification de l'essence et de la connaissance de la chose dans le nom aboutit finalement à une vision essentialiste du langage, chez Benjamin la marge d'indicible qui reste dans l'expression empêche sa théorie de sombrer dans l'ontologie et dans une métaphysique dangereuse.

Dès les premières pages de son essai, la position de Benjamin est très claire à ce sujet : il s'oppose radicalement à une conception mystique qui ferait de la parole l'essence de la chose, car elle ne serait pas plus féconde qu'une conception bourgeoise (et instrumentale) du langage. Lorsqu'il avance sa théorie d'une langue des choses, son intention n'est certainement pas d'affirmer la parfaite lisibilité et intelligibilité de leur essence, mais plutôt de montrer comment la connaissance devra se rapporter à ces contenus symboliques qui se montrent sans toutefois ne jamais être vraiment saisissables dans la pensée. En fait, le nom ne crée pas la chose à proprement parler, mais il exprime cette dynamique expressive entre matière et spirituel qui agit dans les choses, ce qui les rend connaissables. Autrement dit, il les montre comme des existences linguistiques dont la signification ultime repose toutefois sur un élément de sens qui, en se situant en dehors de la connaissance, est précisément ce qui fait que celle-ci ait lieu. De sorte que l'expérience ne se situe pas seulement au niveau du langage, mais elle sera aussi liée davantage au nom plutôt qu'au concept. Tandis que le concept reste fermé au langage des choses, car il cherche à cerner l'expression du spirituel en l'adaptant à un schéma déjà préétabli, le nom l'accueille dans sa spontanéité expressive. Ainsi le symbolique se constitue-t-il comme le seuil sur lequel la connaissance doit s'arrêter vis-à-vis de la magie de l'expression du nom et du langage.

C'est en ce sens qu'une approche physiognomonique s'impose pour reconnaître dans les linéaments de la parole ce qu'elle n'est pas à même de dire de la chose, mais seulement de montrer. Sans franchir le seuil du symbolique, on saisirait ainsi, selon Benjamin, le seul visage réel et existant de la chose, soit son langage. Une vérité partielle, certes, mais tout de même sa propre vérité – ce qui la rend unique – et d'autre part, la seule que nous pouvons connaître. De son sens ultime, comme du sens ultime de ce nom qui la nomme, l'homme ne pourra jamais s'en emparer, puisque ni par sa pensée ni par son langage il n'est un être qui crée, mais seulement un être qui connaît. C'est en le reconnaissant et en l'accueillant comme tel que le nom rend justice à cet indicible qui demeure dans les choses, se constituant ainsi comme le véritable médium de la connaissance. Cela finalement serait suffisant si notre langue était encore une langue des purs noms qui en dévisageant les choses les connaît dans leur nature linguistique. Or, elle ne l'est plus. Plongé dans le monde et dans l'histoire, le langage se replie sur sa fonction dénotative, perdant une partie de sa magie. De fait, la parole se transforme en objet, en simple instrument lorsqu'elle tente justement de se défaire de cet indicible sur lequel repose sa signification la plus profonde, le sacrifiant à la transparence de la communication. La chose apparaît ainsi irrémédiablement étrangère aux paroles qui la

nomment chacune à sa manière, ne prêtant plus d'attention à sa communication, mais la surchargeant de signes qui ne lui appartiennent pas. À la confusion des signes et à la dispersion du langage correspondent ainsi la fragmentation et l'arbitraire de la connaissance. Là où le signe se présente lui-même comme la chose qu'il désigne, ce n'est plus la magie du symbolique que la parole exprime, mais plutôt la magie trompeuse du mythe qui montre comme réels des contenus abstraits.

Or, comment peut-on bâtir un concept supérieur d'expérience axé sur la magie du langage, si parole et chose sont devenues en réalité étrangères l'une à l'autre ? Quelle est l'origine de cette magie illusoire qui, détournant la parole de sa vraie signification, signe la chute du langage et la différenciation infinie des connaissances ? Et surtout, la parole sera-t-elle à même de retrouver sa propre magie et sa correspondance profonde avec les choses ?

À ces questions nous tenterons de répondre dans les paragraphes qui suivent, examinant de plus près la correction que Benjamin, dans la lignée de Hamann, propose du modèle d'expérience kantien, déclinant la connaissance sous le signe du langage. C'est dans l'ancrage au monde des phénomènes et au concret, dans un savoir qui prête attention à la chose plus qu'aux signes qui l'entourent, que paradoxalement l'expérience peut retrouver, selon Benjamin, une perception heureuse.

## 5

### *Connaissance*

#### **5.1 Le nom propre**

Tous les mots ne sont pas des noms. Et même, parmi les noms, on pourrait établir une sorte de hiérarchie. Le nom de l'objet n'est pas en tout semblable au nom que l'homme reçoit à sa naissance, car leur rapport avec ce qu'ils désignent diffère significativement. Alors que le premier, selon Benjamin, se constitue comme l'accueil d'une communication, au deuxième ne correspond au contraire aucune connaissance. En fait, c'est plutôt un destin qui est appelé dans le nom humain comme si, dans ce cas, la dénomination pouvait effectivement créer l'objet dans son devenir. C'est pourquoi la valeur symbolique du nom humain n'a d'égale que dans le verbe divin. Ou mieux, celui-ci en est à proprement parler le paradigme, comme parole qui est

à la fois nom et verbe. Or, d'un point de vue cognitif, la connaissance de l'objet qui s'exprime ainsi n'est pas la même. Car justement, le nom humain semble se rapprocher de ce savoir absolu et parfait du verbe qui crée son objet, alors que le nom des choses, même s'il est leur nom propre, ne leur appartient pas vraiment, mais il leur est donné du dehors. C'est à une étude de ces deux figures de la nomination que les prochaines pages seront dédiées. Elles devraient faire apparaître non pas seulement la structure propre au nom et la façon dont se construit sa relation avec l'objet, mais aussi les différences qui résultent dans la connaissance en raison de la teneur symbolique de la parole, de l'inexprimable auquel elle fait signe.

### **Le nom humain**

C'est dans les pages de « Sur le langage » que Benjamin formule une première définition du nom humain :

*« La plus profonde image de ce verbe divin, le point où le langage humain participe le plus intimement à l'infini du verbe pur, le point où il ne peut devenir ni verbe fini ni connaissance, c'est le nom humain. La théorie du nom propre est celle de la limite du langage fini par rapport au langage infini »<sup>193</sup>.*

La particularité du nom, on le voit bien, réside dans le fait d'être un élément de frontière, ce qui marque la limite entre le langage fini humain et le langage infini de Dieu. Donner un nom à son semblable, c'est accomplir un acte de dénomination *imago dei*, car ce geste ne vise aucun savoir, n'accueille aucune communication qui lui serait adressée, mais il semble en quelque sorte créer ce qu'il nomme. Et toutefois, il ne s'agit pas d'une création à proprement parler, puisqu'aucune connaissance n'accompagne le nom humain, comme c'est le cas dans la parole divine. Il reste ainsi dans un entre-deux : surmontant la finitude du verbe humain, il se rapproche de la force créatrice de la parole de Dieu, sans toutefois jamais pouvoir atteindre une connaissance absolue de son objet. En quoi consiste donc cette création qui a lieu lors de la dénomination de ses semblables ?

Ce n'est pas une connaissance, mais bien un destin que le nom enferme en lui sans toutefois le révéler :

---

193 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 155

« Par un esprit rigoureux aucun homme non plus ne devrait correspondre (étymologiquement parlant) à son nom, car le nom propre est un verbe de Dieu sous de sons humains. À chaque homme ce nom garantit sa création par Dieu, et en ce sens il est lui-même créateur, comme l'exprime la sagesse mythologique dans cette conception ( qui n'a rien de rare), selon laquelle le nom d'un homme porte son destin»<sup>194</sup>.

Ainsi le nom humain serait-il une prophétie muette sur le futur, car il est l'élément à partir duquel ce même futur se modèle comme création. En ce sens, il ne fixe pas son objet dans la connaissance, mais il exprime son devenir comme possibilité de sa création de la part du sujet. Et si tel est le cas, cela signifie donc que le nom propre se constitue comme un modèle que le sujet imiterait dans son devenir, créant ainsi son destin. C'est donc une relation mimétique qui s'instaure entre signifiant et signifié dans le cas du nom propre humain. Dans son devenir, l'homme ressemble à ce destin que son nom porte en lui et qui toutefois ne s'exprime jamais comme une connaissance, mais relève plutôt du symbolique. La création qu'il rend possible à travers un acte de mimésis s'apparente à la force créatrice du verbe divin dans lequel repose le sens ultime de ce nom, exactement comme c'est le cas pour tout autre étant dans la Création. La magie du nom humain réside précisément dans cet acte créateur que le sujet – celui qui est nommé – doit lui-même accomplir. En ce sens, l'existence humaine en tant que destin n'est pas seulement scellée dans un élément linguistique – le nom – mais dans son devenir elle s'accomplit aussi comme une expression linguistique qui procède d'une relation mimétique.

Il reste toutefois une marge d'inconnu dans le nom, un indicible qui le rend troublant. Ce destin qu'il scelle, il ne le profère pas, il lui fait seulement signe. Ainsi se constitue-t-il comme la vérité du sujet, certes, mais une vérité énigmatique qui s'annonce comme une prophétie. C'est là le paradoxe de cette identification du "je" avec le nom propre. Finalement, la profondeur de cette identité dans le devenir semble lui échapper, car justement elle se situe en dehors de toute connaissance. D'où l'étrange sentiment d'inquiétude que le nom, son propre nom, éveille dans l'âme. Sur ce sentiment, une note qui appartient au premier stade du travail sur les *Passages* nous offre des indications plus précises, formulant clairement la question qui trouble le sujet vis-à-vis de son nom :

« Suis-je celui qui s'appelle W.B. ? Où est-ce que je m'appelle tout simplement W.B. ? De fait, c'est la question qui introduit au mystère du nom de personne et elle est formulée tout à fait correctement dans un "fragment" posthume d'Hermann Ungar : "Le nom est-il attaché à nous, sommes-nous attachés à un nom ? »<sup>195</sup>.

194 *Ibidem*, p. 155-156

195 W. Benjamin, *Passages*, op. cit., p. 861 [Q° 1] Dans son étude, *La porta de la giustizia*, F. Desideri propose

Le problème du nom, on le voit bien, ne concerne pas uniquement la relation mimétique qui fait que l'existence humaine est création et réalisation d'un destin dans le devenir, mais il est aussi ce qui permet de la reconnaître comme telle, ce regard rétrospectif qui s'approprie son passé dans le nom. Comme une médaille, le nom propre se tourne à la fois vers le futur et vers le passé, il est prophétie, mais aussi *habitus*, comme l'explique une autre note des *Passages* qui revient sur ces deux questions :

« La première formule fait voir que le nom est l'objet d'une mimésis. Celle-ci a certes la particularité de se montrer non pas sur ce qui vient, mais sur ce qui a eu lieu autrefois, c'est-à-dire sur ce qui a été vécu. L'*habitus* d'une vie vécue : voilà ce que le nom conserve et, en même temps, ce dont il trace le modèle»<sup>196</sup>.

Posée en ces termes, la question du nom propre se montre sous un autre jour. Comme élément qui garde la trace d'une vie vécue, comme *habitus*, le nom est un modèle qui se construit à travers cette relation mimétique qui fonde l'acte créateur du sujet vis-à-vis de sa propre existence. La ressemblance s'instaure donc dans un acte de reconnaissance qui transforme le passé en prophétie muette du futur. C'est en se réappropriant son passé, en le reconnaissant comme sien, que le sujet imite ce destin que le nom porte en lui. En ce sens, la deuxième question que l'on pourrait poser quant à son nom, « *est-ce que je m'appelle tout simplement W.B ?* » représente le côté « *fruste* » de cette médaille, car il fixe cette relation dans un lien arbitraire qui en nie précisément le caractère historique. Il s'agit là, on le voit bien, de la signification que l'on donne au nom propre dans son usage quotidien : le transformant en moyen de la communication – ce qui sert pour indiquer une personne, pour s'y référer – passe à côté de sa signification la plus profonde. Cependant, le sens ultime sur lequel se fonde le lien entre le nom et son porteur reste inaccessible. C'est là que repose finalement le mystère du nom propre et la raison pour laquelle le destin qu'il scelle ne peut jamais vraiment être proféré et donc connu.

Un troisième texte, *Agelisaus Santander*, revient encore une fois sur la question du nom propre et de l'énigme qui l'entoure. Dans cet écrit autobiographique rédigé en 1933, quelques ans après la note des *Passages*, Benjamin se réfère à l'usage chez les Juifs de donner à chaque enfant de sexe masculin un nom secret à sa naissance qui lui sera révélé seulement lors de son entrée dans la communauté des croyants. Plus que le nom d'usage, c'est ce nom secret qui recèle les « *énergies vitales* » et que l'homme doit garder caché en lui, à l'abri des regards des

---

une interprétation de ce fragment à la lumière de la *Préface au Drame baroque* et de la théorie de l'idée qui y est formulée, cf. F. Desideri, *La porta della giustizia*, Bologna, Pendragon, 1995, p. 83-100.  
196 *Ibidem*, p. 863 [Q°, 24]

profanes. Si sa fonction consiste justement à protéger le véritable être de son porteur, son statut résulte toutefois ambigu. De fait, la révélation de ce nom est troublante :

«*Pourtant, ce nom n'est en aucune manière un enrichissement de celui qui le porte. Il lui enlève beaucoup, et d'abord la faculté de paraître tout à fait celui qu'il était*»<sup>197</sup>.

Proférer ce nom secret signifie en réalité tenter de traduire le mystère du symbolique en mots, tenter de le faire devenir un objet de connaissance. Or, le sens qui repose sur ce nom excédera toujours la trace du vécu qui fait l'objet de la mimésis du porteur dans la création de son destin. L'éclat de cette vérité se dérobe à toute explication, mais aussi à toute forme de relation. Ce qu'il empêche, c'est précisément cet acte de reconnaissance qui fonde la relation mimétique. Tout à coup, son porteur ne sera plus à même de s'identifier à cette nouvelle image de soi-même que son nom secret lui révèle. Mieux, il ne sera plus capable de la reconnaître comme son *habitus*, car justement elle se situe en dehors de toute temporalité. Le nom secret, car aucun vécu n'accompagne ou bien ne concourt à sa révélation. Faute de quoi, il perdrait sa fonction protectrice et se transformerait en nom comme les autres. Sa magie consiste à rester en dehors du devenir historique dans lequel s'inscrit l'existence comme création d'un destin.

Ainsi se dessinent deux formes différentes du rapport entre le nom et son porteur : d'une part, le nom fait l'objet d'une mimésis et il semble se construire lui-même comme *habitus* au sein d'une dimension historique, de l'autre, au contraire, il est ce secret qui protège le sens ultime de cette relation et qui toutefois ne coïncide avec aucun des moments qui la composent. L'analyse des noms des rues, auxquels la section P des *Passages* est consacrée, pourra nous aider à aller plus loin dans la définition de ces deux aspects du symbolique qui s'affichent dans le nom propre.

---

197 W. Benjamin, « Agesilaus Santander », in *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne et J.F. Poirier, Paris, Christina Bourgeois, p. 95

## Les noms des rues

Comparé aux autres types d'agglomération, la ville témoigne, selon Benjamin, d'une relation tout à fait particulière avec le langage : dans la géographie urbaine, les mots deviennent des noms :

*« La ville a donné à tous les mots, ou du moins à un grand nombre d'entre eux, une possibilité qui était autrement réservée à un tout petit nombre, à une classe privilégiée de mots : être anobli, entrer dans l'aristocratie du nom. Cette révolution du langage a été accomplie par ce qu'il y a de plus commun, la rue. Grâce aux noms des rues, la ville est un cosmos linguistique »<sup>198</sup>.*

C'est lorsqu'on la regarde comme un *cosmos linguistique* que la ville dévoile son autre visage, ce visage qui se cache derrière le morne paysage urbain et la fixité muette de la carte. Les noms des rues recèlent le secret des lieux qu'ils nomment. Ils sont empreints d'une sensualité qui les transforme en quelque chose de plus qu'un simple point de repère. En fait, c'est l'âme de lieux qui se réfugie dans l'épaisseur des lettres, leur conférant ainsi ce caractère expressif dont même un promeneur distrait s'avise. Mais que révèlent-ils donc, dès lors qu'on se laisse envoûter par leur magie – car c'en est bien une ? Sur quoi repose-t-elle ?

De la compénétration du passé et du présent qui est en œuvre dans le nom se dégage à la fois son charme et son mystère :

*« Ce pouvoir étrange de distiller le présent comme essence la plus intime de l'Autrefois est ce qui donne au nom, pour les vrais voyageurs, son pouvoir excitant et mystérieux »<sup>199</sup>.*

À l'abri de la grisaille et de l'usure du quotidien, la ville se montre ainsi au-delà de l'instantané que le présent restitue d'elle. Les noms, ce sont la seule force, obstinée et contraire, qui s'oppose aux « *glissements topographiques* » : ce que l'évolution de l'architecture urbaine efface de la carte, la toponymie le préserve au cœur du présent. Un monde se conserve, selon Benjamin, dans les noms des vieilles rues, car souvent ceux-ci sont la seule trace qui reste des lieux tels qu'ils étaient autrefois, ce qui exprime leur histoire et leurs significations à l'instant où elles ne sont plus. Ils empêchent ainsi à la patine du quotidien d'envelopper le paysage urbain, de l'engloutir dans l'immuabilité du présent qui jette sur la vie de la ville le voile de l'oubli. À l'instar du nom humain donc, les noms des rues expriment un vécu, se constituent en quelque sorte comme l'*habitus* des lieux qu'ils nomment, leur magie reposant sur cette « *vertu évocatrice* » dont ils font preuve, laissant surgir l'*Autrefois* au cœur du présent. Cependant,

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 539

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 832 [D°, 6]

dans ce foisonnement d'images, ce ne sont pas seulement l'origine et l'histoire de la géographie urbaine qui s'imposent au regard du promeneur, mais aussi les symboles incrustés sur le visage des lieux au cours du temps. Ce petit récit d'une flânerie dominicale dans les rues parisiennes nous en offre un exemple saisissant :

*« Il y a par exemple la place du Maroc à Belleville : lorsque je le découvris un dimanche après-midi, ce triste amas de pierres avec ses maisons de rapport devint pour moi, non seulement un désert marocain, mais aussi et surtout un monument de l'impérialisme colonial ; la vision topographique s'entrecroisait en lui avec la signification allégorique, et il n'en perdait pas pour autant sa place au cœur de Belleville. Il est d'ordinaire réservé aux stupéfiants de pouvoir susciter pareille vision. De fait, les noms des rues, dans ces cas-là, sont des substances enivrantes qui rendent notre perception plus riche en strates et en sphères. On pourrait appeler « vertu évocatrice » la force avec laquelle ils nous plongent dans cet état, mais c'est trop peu dire, car ce n'est pas l'association des images qui est ici décisive, mais leur compénétration »<sup>200</sup>*

Si les noms sont comparables à deux substances enivrantes, c'est en raison de la nature du symbolique auquel ils font signe. En fait, ils laissent entrevoir ces formations symboliques qui, tout en ne faisant pas partie de l'objet en tant que tel, en dessinent pourtant la physionomie. Ce ne sont plus seulement les contenus spirituels propres à l'objet que le nom exprime, mais à côté de ceux-ci s'annoncent les significations qui, lui étant imposées du dehors, deviennent toutefois partie intégrante de l'objet et le façonnent dans son devenir. Sous le pouvoir évocateur des noms, une façade délabrée, un coin de rue désert, un « *triste amas de pierres* » se métamorphosent, tirant de l'oubli leur histoire autant que leur visage allégorique. C'est la perméabilité de la matière aux éléments de l'imaginaire qui s'annonce ainsi, démasquant derrière l'apparente immobilité du paysage urbain les traces de l'histoire à laquelle il participe, ainsi que sa propre histoire. Comme *cosmos linguistique*, la ville se décline sous le signe du vivant, les lieux qui la composent autant que ses éléments architectoniques portant sur eux-mêmes les marques du processus historique, se montrant comme objet au sein d'un devenir.

Il reste que, du point de vue du langage, le statut de ces formations symboliques dont la vision topographique se trouve surchargée apparaît problématique. De fait, elles s'insinuent entre le nom et ce qu'il nomme, créant ainsi un écart entre les deux. La particularité de ces contenus auxquels le nom fait signe est précisément leur caractère abstrait : ils ne sont pas à proprement parler l'expression d'un élément concret, car aucun lien ne les lie à l'image qu'ils accompagnent. Le nom ici semble rien ne nommer. Cependant, c'est bien comme expression de l'âme de l'objet qu'ils s'annoncent. Du point de vue de la connaissance, leur valeur est

---

200W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 535 [P 1a, 2]

double : d'une part, en évoquant l'objet comme un élément vivant, il l'arrachent à la fixité du présent pour l'inscrire dans le processus historique. Ce que l'usage quotidien semble effacer – les traces du vécu et les symboles qui se lient aux lieux – confinant la géographie urbaine aux limites de la carte, les noms l'évoquent, laissant apercevoir le visage allégorique de la ville. Néanmoins, dans cette richesse de signes, il n'est pas facile de s'orienter, et ce en raison de l'éloignement de ces formations symboliques de l'image à laquelle ils se superposent, de l'absence d'un lien direct avec ce que le nom désigne.

L'exemple des noms des rues met donc en évidence l'ambiguïté qui entoure les contenus spirituels et le symbolique auxquels la parole fait signe. Ou mieux, les obstacles auxquels la connaissance se trouve confrontée en s'y approchant. En saisir la richesse implique de les reconnaître tels qu'ils sont, soient des éléments qui définissent la physionomie de l'objet, sans en être des propriétés intrinsèques. En d'autres termes, qui lui appartiennent certes, mais en vertu d'une action externe en quelque sorte. Aucun processus mimétique n'en est à l'origine et pourtant ils deviennent comme un *habitus*, recelant les fragments dans lesquels semble se décomposer l'objet dans son devenir. Percer son secret, ce n'est pas s'emparer de sa vérité ultime – ce qui serait impossible, car le verbe humain ne crée pas – mais le concevoir comme un élément vivant dont l'existence est indissociable du processus historique et du cadre social et culturel dans lequel il est inscrit.

D'autre part, cette difficulté à laquelle la connaissance se heurte en s'abandonnant à la magie du nom témoigne d'abord et avant tout du changement survenu au sein du langage. Plus que le nom propre humain, c'est le nom des rues – et par là, les noms des objets en général – qui soulèvent le problème de la déchéance de la langue. Si le premier est ce qui, dans un langage déchu, évoque encore le sens ultime de la parole et son origine, montrant son affinité avec le verbe créateur, l'autre au contraire signale la confusion qui s'installe dans la langue lorsqu'on mécomprend la signification du symbolique qu'elle recèle. De fait, la présence de significations externes à l'objet lors de sa communication annonce la rupture du lien entre la parole et la chose, mais aussi la perte de la connaissance immédiate de celle-ci dans le langage. Considérer ces contenus spirituels comme l'expression de la chose telle qu'elle est, c'est en effet mépriser sa communication à l'avantage d'une vérité qu'on croit posséder d'elle. De sorte qu'on transforme ces contenus en objets de connaissance, alors que le symbolique est précisément ce que l'on ne peut ni dire ni connaître, mais auquel on ne peut que faire signe. C'est à cause de cette confusion que les formations symboliques qui recouvrent les choses s'embrouillent et entravent la connaissance. Le langage des choses laisse la place à un langage

mythisé qui ne dit plus les choses, mais qui se replie sur les signes et finalement sur soi-même. La dégradation de la langue coïncide en réalité avec l'entrée de la parole dans une dimension historique. Son corrélat est la diversification des connaissances, mais surtout leur contingence. Il n'y a plus ni une signification univoque ni une seule parole qui expriment l'objet, car celui-ci se présente dès maintenant sous de multiples facettes, comme fragmenté. Et toutefois, c'est bien cette dégradation, cette chute dans la dimension historique et profane de la langue et, en dernier ressort, du monde, qui caractérisent la connaissance humaine. L'image intemporelle de l'objet dont la parole de la langue adamique exprimait la connaissance immédiate se brise dans le foisonnement de significations qui se succèdent dans le devenir historique.

Or, comment cette rupture entre la parole et la chose se produit-elle ? Pourquoi le spirituel, dans une langue déchue, glisse-t-il dans le mythe, condamnant la connaissance à la contingence et à l'erreur ? Pour répondre à ces questions, il convient d'examiner de plus près la nature des contenus abstraits qui s'interposent entre le nom et ce qu'il désigne et surtout leur origine.

## **5.2 Jugement et bavardage**

Le jugement est l'heure natale du verbe humain, c'est-à-dire d'une langue qui n'est plus celle bienheureuse d'Adam, mais la parole approximative et impropre du pécheur, de l'homme chassé du Jardin de l'Éden. Tel que Benjamin l'interprète, le péché originel est d'abord et avant tout un péché d'« abstraction », de l'esprit qui délaisse le concret pour se tourner vers l'immatériel. Le nom ne se contente plus de nommer : il juge. Et en jugeant, il se détourne des choses pour viser l'abstrait, ce qui n'a pas de nom, car aucun contenu concret n'en est à l'origine.

*« La connaissance dans laquelle fourvoie le serpent, le savoir quant au bien et au mal, est sans nom. Au sens le plus profond du terme, elle est vaine, et ce savoir lui-même est justement le seul mal que connaît l'état paradisiaque »<sup>201</sup>.*

Tandis que la langue des choses exprime la connaissance immédiate et parfaite du réel, les notions de bien et de mal ne sont que des idées de la pensée et, comme telles, ne sont pas déterminables selon un contenu positif dont elles seraient l'expression. Privées de nom, elles semblent en quelque sorte se situer en dehors du langage et de sa magie. Leur connaissance

---

201 W . Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 159

s'avère stérile et néfaste : goûtant du fruit de l'arbre défendu, Adam renonce à sa relation immédiate avec le réel à l'avantage d'un savoir sans nom auquel seulement Dieu a accès. Le propre de ce savoir n'est pas de nommer, mais de créer son propre objet à travers le jugement. « *Le savoir du bien et du mal abandonne le nom, c'est une connaissance extérieure, l'imitation non créatrice du verbe créateur. Dans cette connaissance le nom sort de lui-même* »<sup>202</sup>.

C'est en tentant d'imiter le pouvoir créateur de la parole divine que la langue adamique s'éloigne de son état premier pour glisser dans le bavardage. Le mot qui juge est, selon la définition de Benjamin, celui qui prétend à communiquer quelque chose en dehors de lui-même. De ce point de vue, il ne délaisse pas seulement le concret au profit de contenus abstraits, mais il pervertit la signification première du langage, transformant la parole en instrument de la communication. Ou mieux, c'est parce qu'il ne dit plus le concret, mais qu'il essaye de connaître les choses en dehors de leur langage – communiquant donc *extérieurement* – que le mot qui juge correspond à la parole instrumentale.

Ainsi Benjamin accordait-il une triple signification au péché originel dans le contexte du langage. En premier lieu, la déchéance de la langue correspond à sa transformation en moyen de la communication. La parole est bien déchue, car on oublie la magie qui lui est propre pour en faire un signe des choses qui aurait une valeur indépendante de celles-ci. Une fois abandonné le langage des noms, le verbe humain se morcelle, car rien ne le lie plus au réel. Ce qui se brise, c'est précisément cette correspondance profonde entre la parole et la chose selon laquelle le concret aurait son origine dans le langage. D'autre part, si l'immédiateté du nom est ainsi compromise, car la langue s'éloigne de plus en plus de sa signification première, une autre forme d'immédiateté et, pour ainsi dire, une autre magie, semblent s'y substituer. Le mot qui juge connaît immédiatement le bien et le mal, même si, comme le souligne Benjamin, il ne jouit plus du « *repos bienheureux en lui-même* ». Et ce, à cause de la sentence qui pèse sur lui : la seule élévation possible pour le jugement est le tribunal. Alors qu'en accueillant la communication des choses, le nom se rapproche à travers la traduction de la parole divine, c'est dans la condamnation et dans la faute que le mot qui juge se dresse dans sa pureté absolue. La faute est l'expression immédiate et la plus pure des contenus abstraits que le jugement communique. C'est pourquoi – et c'est là sa troisième signification – le péché originel est le fondement, d'après « *Sur le langage* », du pouvoir d'abstraction de l'esprit linguistique. La langue des noms ne connaissait aucune abstraction, car le langage était lui-

---

202 *Ibidem*, p. 159-160

même la racine du concret, alors qu'avec le jugement ce rapport s'inverse. Ce n'est plus le concret, mais bien l'abstrait qui s'impose comme élément immédiatement communicable, ce qui se veut, en quelque sorte, plus réel que les choses elles-mêmes. D'où l'abîme dans lequel plongent les mots, dès lors que, vidés de leur signification profonde, de leur correspondance intime avec la matière, ils ne disent plus le propre des choses, mais seulement un bavardage continu et confus.

Or, la lecture que Benjamin propose du récit biblique de la chute appelle plusieurs remarques. D'abord, en ce qui concerne le statut qu'il faudra accorder au jugement. S'agit-il vraiment d'une déchéance du langage ou bien le mot qui juge aurait-il aussi – du moins en partie – une valeur positive ? La question pourrait aussi être posée dans ces termes : le jugement et le pouvoir d'abstraction qui s'infiltré par lui dans le langage conservent-ils en quelque manière la trace de cet esprit adamique qu'ils contribuent à altérer ?

À cette question, une réponse positive s'impose, à notre avis, et ce, pour au moins deux raisons. En premier lieu, comme le souligne Lavelle dans son commentaire à ce passage de « Sur le langage »<sup>203</sup>, le savoir auquel l'arbre de la connaissance donne accès est tantôt dénigré – c'est le seul mal que l'état paradisiaque connaît – tantôt valorisé – dès le septième jour, Dieu connaît le bien et le mal avec les verbes de la création. Le jugement serait en quelque sorte déjà inscrit au sein de la langue adamique depuis toujours, comme ce qui signale l'écart entre le verbe muet et imparfait des choses et la parole humaine. Plus qu'un pouvoir étranger à l'esprit linguistique et qui altère la véritable nature de la langue, il s'agirait donc de l'insuffisance de la traduction, des limites auxquelles la parole humaine est obligée de se confronter. D'autre part, d'après Lavelle, surgissant ainsi dans l'esprit adamique, le jugement signalerait également l'incomplétude d'une connaissance immédiate du réel, ainsi que la langue des noms et l'acte même de dénomination l'affichent. D'où finalement la valeur positive de cette nouvelle faculté d'abstraction dont fait preuve le verbe humain après la chute. L'autre élément qui semble confirmer cette hypothèse est la magie que Benjamin reconnaît au mot qui juge en vertu du caractère immédiat de la communicabilité propre à l'abstraction, dès lors qu'elle s'installe au cœur du langage. De ce point de vue, il partage avec la langue adamique son trait marquant, à savoir l'immédiateté de sa communication et, par conséquent, une correspondance intime et magique avec ce qu'il désigne. Tout à coup, on le voit bien, le jugement est pris dans une contradiction interne : alors que, d'un côté, il témoigne d'une magie qui est, certes, différente de celle du nom, mais elle en est toutefois une, d'un autre côté, il

203 Cf. P. Lavelle, « L'arbre et le jugement. Les racines criticistes de la philosophie du langage de Benjamin », in P. Lavelle, H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin, le critique européen, op. cit.*, p. 63-64

coïncide avec la parole instrumentale, la parole qui veut communiquer un contenu en dehors d'elle-même, trahissant par là sa propre magie. L'essai de 1916 n'offre pas des indications qui puissent lever cette ambiguïté.

Il reste que, même d'un point de vue terminologique, le passage de l'esprit adamique à la langue déchue apparaît net. Si dans son état premier la langue d'Adam était une langue des noms, *die Namensprache*, avec la chute c'est le verbe humain, *das menschliches Wort*, qui voit le jour. La langue déchue se constitue donc comme une langue des mots, car justement, tournée comme elle l'est vers la communication, elle n'est plus capable de nommer les choses. Cette nouvelle langue est bien bavardage, car le mot ne dit que l'impropre de la chose, méconnaissant sa communication. D'où la surdénomination qui en résulte : dans le verbe humain, le réel ne reçoit plus son nom propre, mais un mot arbitraire qui n'a guère plus de valeur qu'un signe. Alors qu'à la parole humaine revenait la tâche de traduire, de donner la voix au langage muet des choses, le mot apparaît comme la parodie du verbe créateur, car au lieu d'accueillir la communication, il essaye de formuler une vérité sur ce qu'il désigne. Cependant, une fois encore, l'assimilation du mot qui juge avec la surdénomination et le bavardage apparaît quelque peu forcée. Plus que le jugement en tant que tel, c'est son application au concret qui engendre la confusion et l'erreur au sein de la langue. Pour vérifier la légitimité de cette hypothèse, il est indispensable d'interroger son rapport avec la connaissance.

À cette question est consacrée notre troisième remarque. Qu'au nom autant qu'au jugement corresponde une connaissance immédiate de l'objet qu'ils désignent, l'essai de 1916 le souligne à maintes reprises, insistant sur le type particulier de magie qui appartient au mot qui juge. Cependant, aucune trace ne reste de celle-ci dans la langue déchue, comme nous l'indique ce passage :

*« La langue de l'homme au paradis a dû être celle de la connaissance parfaite, alors que plus tard, encore une fois, toute connaissance s'est différenciée à l'infini, à dû se différencier à un niveau inférieur, comme création dans le nom général »<sup>204</sup>.*

Or, suite au péché et à la chute, cette connaissance parfaite s'estompe, elle s'éclipse en quelque sorte, comme l'observe à raison De Launay en commentant le texte benjaminien<sup>205</sup>. C'est moins le jugement en tant que tel que l'émergence au sein du langage d'éléments abstraits qui modifie radicalement la sphère de la connaissance. De fait, elle est incapable de maîtriser ces contenus puisqu'ils ne relèvent pas du langage, mais bien du symbolique. L'erreur fatale pour

204 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 159

205 M. De Launay, « Messianisme et philologie du langage », *op. cit.*, p. 87

la créature déchue, ce qui condamne sa langue et son savoir à la pluralité et à la contingence, c'est de vouloir connaître les choses à partir de l'abstrait comme s'il s'agissait d'idées de la pensée.

« Puisque les hommes avaient porté atteinte à la pureté du nom, il suffisait que s'accomplît le rejet de cette intuition des choses par laquelle se révèle aux hommes leur langage, pour que se dérobât à eux le fondement commun de l'esprit linguistique déjà ébranlé »<sup>206</sup>

À la lumière de ces considérations, on comprend mal comment l'ouverture du langage aux éléments abstraits de la pensée revêtirait une quelconque valeur positive pour la connaissance humaine. C'est la dernière partie du *Drame baroque*, consacrée à l'allégorie, qui nous offre une indication en ce sens. Le jugement y est présenté comme ce qui sauve la créature déchue, car justement il démasque la véritable nature des éléments abstraits qui s'incrument sur le visage du réel. De fait, le mot qui juge révèle la connaissance telle qu'elle est : déchue, imparfaite, ayant désormais perdu cette certitude que la correspondance profonde entre la parole et le monde lui octroyait. Ainsi sa valeur repose-t-elle sur la vérité qui s'énonce par lui, à savoir l'incapacité du verbe humain à dire le propre des choses et, par conséquent, à les connaître de manière immédiate. Le péché originel de l'esprit linguistique serait ainsi de croire que le mot est encore nom, que la connaissance est encore celle parfaite et absolue d'Adam, alors qu'en fait elle ne l'est plus. Quoiqu'imparfaite, cette connaissance est pourtant la nôtre, celle de l'homme en tant qu'être historique plutôt que de la créature qui jouit encore de l'esprit bienheureux de l'état paradisiaque. Et si, nous le verrons, la restauration d'un état premier est dorénavant impossible, la langue et la connaissance étant plongées dans l'histoire, la parole n'en garde pas moins une lueur d'espoir. Si le langage peut encore se présenter comme à même de se racheter, ce n'est que grâce au jugement qui signale le caractère illusoire et arbitraire du mot qui prétend à devenir nom. Finalement, c'est la prise de conscience de cette décadence qui permet d'en envisager le dépassement.

Il reste qu'une telle connaissance semble mal s'accorder avec le modèle d'*höherer Erfahrung* envisagé par Benjamin. Quel est en effet le rapport entre cette forme imparfaite et fragmentaire du savoir correspondant à la parole déchue et celle à laquelle vise la quête benjaminienne ? L'expérience supérieure qu'il voudrait opposer à la stérilité du modèle kantien ne coïnciderait-elle pas plutôt avec la connaissance immédiate propre à l'esprit adamique ?

---

206 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 162

C'est en confrontant ces deux formes de la connaissance que nous essayerons de comprendre comment se décline cette nouvelle définition de l'expérience qu'il tente de formuler à travers sa réflexion sur le langage.

### 5.3 Le langage comme médium de la connaissance

C'est dans le rôle particulier que Benjamin assigne à la parole dans l'interaction entre l'individu et le monde que se trouve la clé de sa critique du modèle kantien d'expérience. Il convient de revenir donc sur le processus qui mène à la nomination – à commencer par la manière dont l'objet se donne à la connaissance dans le langage. Si l'on admet que ce n'est pas le résultat d'un rapport accidentel, mais qu'il ne s'agit pas non plus d'une création, le nom ne constituant en aucun cas l'essence de ce qu'il désigne, comment alors la connaissance intervient-elle lors de cet acte ?

Ce passage de l'essai de 1916 nous donne une première indication :

« *Dans le nom le verbe divin n'est pas resté celui qui crée, il est pour une part celui qui conçoit, mais qui conçoit à vrai dire le langage* »<sup>207</sup>.

Or, ce qui dans le verbe divin était pouvoir créateur, dans la parole humaine devient connaissance : en nommant les choses et les bêtes, Adam les connaît non pas dans leur signification ultime, telles qu'elles sont, mais plutôt telle qu'elles existent, en tant qu'éléments concrets du réel. C'est là le pouvoir que Dieu lui accorde en le créant à son image. Lorsqu'il nomme, sa parole n'est pas verbe, elle ne donne pas corps au réel, mais elle le *conçoit*. Mais que signifie-t-il au juste que la parole *conçoit* ce qu'elle désigne ? Pour clarifier cette définition, il est indispensable de se référer avant tout au texte dans sa version originale. Le verbe "*empfangen*" (concevoir) revêt en allemand une double signification : accueillir, recevoir quelque chose, mais aussi concevoir dans le sens biologique du terme, porter en soi-même. Or, ce que, dans la langue adamique, le nom porte en lui, n'est point la chose, mais seulement son langage. Il faut encore une fois revenir au verbe divin et à sa relation avec le créé, pour comprendre la différence entre ces deux figures de la nomination.

La matière en elle-même, nous dit Benjamin, n'a aucun verbe : elle est créée à partir du verbe divin et « *connue dans son nom selon le verbe humain* ». Ce qui veut dire que, tout en accueillant sa communication, le nom n'en sera jamais l'essence, car celle-ci repose dans le verbe divin et, comme telle, elle demeure en deçà de toute connaissance. Mais cela signifie

---

207 *Ibidem*, p. 156

aussi que, même si les noms qu'elles recevront lors de la dénomination d'Adam sont les bons, en Dieu seul elles seront appelées par leur nom propre. L'essai revient sur cette question à deux reprises. D'abord, lorsqu'il s'agit de montrer comment l'objectivité de la traduction, dont la parole humaine doit s'acquitter à l'égard du langage muet des choses, trouve sa garantie en Dieu, le verbe créateur étant en lui « *le germe du nom connaissant* ». Et, quelque pages plus loin, à propos de la surdénomination à laquelle les choses apparaissent condamnées dès lors que la langue a perdu sa signification première. C'est la sentence de Dieu qui accorde au verbe humain, même à celui flétri et impropre de la langue déchue, d'être connaissance des choses, alors que, toutefois, il n'en sera jamais le nom propre.

On comprend mieux maintenant comment et pourquoi la parole humaine ne conçoit pas la chose qu'elle nomme, mais bien le langage. En fait, le nom est ce qui permet aux choses d'accéder à la réalité, ce qui révèle en quelque sorte la matière à elle-même. En affirmant que ce qui est conçu ainsi n'est rien d'autre que le langage, l'essai de 1916 fait écho aux notes sur la perception et la définition qu'y est formulée de celle-ci. C'est à la lumière de la notion de « signifiabilité » qu'il faudra interpréter l'idée que le langage ne fait que se concevoir soi-même. De fait, le nom est d'abord et avant tout cet élément purement linguistique qui témoigne de la nature essentiellement langagière du réel. Il est en quelque sorte le schéma, le modèle qui permet à la matière d'imiter le langage, plutôt que l'inverse : ce n'est pas le langage qui se modèle sur le réel, mais bien le réel qui se modèle dans le langage, car ce sont là sa structure et sa signification les plus profondes. Une note, rédigée à la même époque que « Sur le langage », en confirme le caractère schématique : « *le nom est l'analogue de la connaissance de l'objet dans l'objet lui même. L'objet se scinde en Nom et Essence. Le Nom est en delà de l'essence, il désigne la relation de l'objet à son essence* »<sup>208</sup>.

L'idée que le verbe humain connaît donc en concevant le langage nous offre une indication ultérieure sur la nature de cette même connaissance. C'est dans le médium commun du langage que la réalité devient pour la pensée un objet de la connaissance, l'accord parfait entre la nature langagière de la matière et les facultés cognitives du sujet garantissant cette harmonie qui caractérisait le savoir parfait et immédiat propre à l'esprit adamique. Le concret auquel l'expérience apparaît ainsi intrinsèquement liée n'a rien à voir avec la dimension sensorielle. Il s'agit au contraire de ce substrat commun à l'objet autant qu'au sujet, dans lequel ils existent et à partir duquel une connaissance s'avère possible, soit le langage.

---

208 W. Benjamin, *Fragments, op. cit.*, p. 16

On aura deviné donc quels sont les risques et la confusion – du point de vue de la parole ainsi que de la connaissance – engendrés par le jugement et l'émergence de contenus abstraits au sein de la langue. Le questionnement sur le bien et le mal essaye de combler cet écart qui reste entre la connaissance immédiate du concret qui s'offre à l'homme dans la langue adamique et ce savoir ultime qui n'appartient qu'au verbe créateur. Le mot qui juge interroge le réel quant à sa signification ultime, dépassant donc les limites du langage pour pénétrer dans le domaine du symbole. Comme aucun élément du concret ne lui permet d'atteindre à ce savoir, c'est vers la pensée qu'il se tourne pour y trouver la vérité de l'objet. Ce faisant, il imite le verbe créateur, car il fait apparaître comme concrets des contenus abstraits. Une fois encore, il est intéressant de se référer aux notes sur la perception. De fait, si le nom doit être considéré comme un modèle, la couche suprême de la perception pure, le jugement s'apparente au contraire à l'interprétation, en rajoutant au langage de l'objet des significations qui lui sont étrangères. Elles ne disent pas en effet l'objet, mais bien son utilisation particulière qui dépend de causes externes et de circonstances ponctuelles. Ainsi sera-t-il connu non plus dans son existence concrète, mais selon son occurrence. Ce qui signifie que, dès maintenant, lui sont rattachés tous ces contenus symboliques par lesquels la pensée croit connaître son existence. Mais l'exercice du jugement entraîne également une autre conséquence : visant l'abstrait, la connaissance se détourne de cette immédiateté heureuse propre au langage, pour se replier sur la subjectivité. Un écart se creuse donc entre les deux pôles du processus cognitif, alors que c'est précisément en vertu de l'existence d'un médium commun – le langage – que le spirituel est connaissable dans le concret. De fait, s'éloignant du monde et du concret, la connaissance s'éloigne aussi du spirituel.

Si l'on revient donc aux questions que nous soulevions quant au modèle d'expérience que sous-tendrait la réflexion développée dans l'essai de 1916, le problème est de savoir si et en quelle mesure une pareille vision serait à même de s'affranchir de la stérilité du criticisme kantien. Dans la lignée de Hamann, Benjamin reconnaît dans le langage ce médium de la connaissance qui permet à la fois de surmonter le dualisme sujet/objet et d'inclure le spirituel dans la sphère de l'expérience, sans toutefois que celle-ci soit déclinée sous le signe de l'irrationalisme et exposée aux risques qui en découlent. C'est dans « Sur le programme de la philosophie qui vient » que, un an plus tard, ce projet trouve sa formulation la plus décisive : *« La grande transformation, la grande correction à laquelle il convient de soumettre un concept de connaissance orientée de façon unilatérale vers les mathématiques et la*

*mécanique n'est possible que si l'on met la connaissance en relation avec le langage, comme Hamann avait tenté de le faire du vivant même de Kant »<sup>209</sup>.*

Autant dire que, pour comprendre la révision du criticisme qu'il préconise, il faut encore une fois faire un détour par la pensée de Hamann et sa critique au système kantien. D'après la *Métacritique de la raison pure*, rédigée en 1784 après la parution des *Prolégomènes*, le purisme de la raison n'est qu'une chimère. Tenter de purifier la raison de toute sa matérialité, l'éloigner de l'expérience, c'est en réalité en nier son historicité, en la sacrifiant en nom de l'universalité. Or, selon Hamann, cette pensée soi-disant « pure » visée par Kant néglige précisément ce qui est au contraire son critère même, son instrument, à savoir le langage. Élément visible de la raison, le langage est à la fois son origine et sa fin, son alpha et son oméga – selon la définition de l'*Aesthetica in nuce* que nous avons citée précédemment. Chimérique, la raison pure l'est donc, car elle rejette justement son propre fondement, ce qui lui permet de s'exprimer, d'être raison. C'est dans le langage que se forment les idées de la pensée, qui confluent avec les données de l'expérience. Ainsi, comme Hamann le remarque dans une lettre à Jacobi, la question qu'il faudra se poser n'est pas « qu'est-ce que c'est la raison ? », mais plutôt « qu'est-ce que c'est le langage ? ». Le problème, ajoute-t-il, la cause des paralogismes et des antinomies qui sont attribués à la raison, est que l'on prend en réalité « les mots pour des concepts et les concepts pour des choses »<sup>210</sup>. C'est parce que la raison pure vise à s'affirmer comme une vérité universelle et intemporelle, détachée donc du concret autant que de la tradition – et de l'idée même de transmission – que, loin de se tourner vers le monde, elle se replie sur elle-même. En ce sens, en transformant les mots en concepts, elle mécomprend aussi les choses.

Pour Hamann, les mots relèvent à la fois de la sensibilité et de l'entendement, ils sont des intuitions empiriques tout en étant aussi des concepts purs. Si, en tant qu'éléments visibles et audibles, ils appartiennent à la dimension empirique, le contenu spirituel qu'ils abritent en eux – toute parole dans la création reflétant le verbe divin – les relie à l'entendement.

*« Les sons et les lettres sont donc des formes a priori dans lesquelles rien de ce qui appartient à la sensation ou au concept d'un objet n'est approché et ils sont les véritables éléments esthétiques de toute connaissance et raison humaine ».*<sup>211</sup>

C'est une conscience linguistique qui fait face aux choses du monde, qui donc reçoit les données phénoméniques à la manière d'un langage, le langage du réel. En ce sens, selon

---

209 W. Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient », *op. cit.*, p. 193

210 J.G. Hamann, *Briefwechsel V*, Francfort sur le Main, 1955-1965, p. 264

211 J.G. Hamann, *Métacritique du purisme de la raison pure*, in *Aesthetica in Nuce*, *op. cit.*, p. 152.

Hamann, affirmer comme le fait Kant que la sensibilité et l'entendement seraient les deux troncs de notre connaissance dont l'imagination constituerait la racine commune, c'est en quelque sorte se tromper d'image. « *Pour produire une image fidèle de notre connaissance – remarque-t-il dans la *Métacritique* – un seul arbre ne conviendrait pas mieux, avec deux racines, l'une au-dessus à l'air libre et l'autre en dessous dans la terre ?* »<sup>212</sup>.

Cet arbre, c'est, d'après Hamann, le langage. On voit donc bien les nombreuses convergences entre les critiques que l'auteur de la *Métacritique* porte au modèle kantien et la révision de celui-ci que Benjamin envisage dans ses textes de jeunesse, notamment à travers sa réflexion sur le langage. L'acception particulière sous laquelle l'essai de 1916 invite, dès le début, à considérer la langue dans son rapport avec la matière nous en apporte la preuve. En tant que substrat commun dans lequel le réel se donne à la connaissance comme existant et signifiant, le langage permet à l'expérience de retrouver, dans le concret, le spirituel. D'autre part, la référence à la matière lui permet de contourner le piège dans lequel tombe la théorie kantienne, à savoir le psychologisme. Ce n'est pas dans le « je », mais plutôt dans ce substrat commun qui traverse toute la matière – le sujet autant que l'objet – que reposent les schémas qui rendent possible la connaissance. Benjamin semble faire sienne ici – du moins en partie – l'idée goethéenne d'un empirisme délicat, *zarte Empirie*. D'après le *Traité des couleurs*, la connaissance ne doit s'en tenir qu'aux choses, car elles sont déjà théorie<sup>213</sup>. Laisser parler les phénomènes, c'est se mettre à l'écoute de cette loi commune à tout le vivant : échappant à la rigidité du système, elle dévoile le secret du vivant. Or, ce secret n'est rien d'autre que ce substrat spirituel qui traverse la matière et toute existence, là où repose sa signification la plus profonde. Dans un petit traité de 1793, *De l'expérience considérée comme médiatrice entre sujet et objet*, Goethe expose encore plus clairement son point de vue à l'égard de la question épistémologique et de la relation existante entre sujet et objet. Ni l'observation minutieuse ni la spéculation pure ne permettent de connaître le phénomène dans toute sa vérité. Seulement la véritable expérience met fin à la querelle entre sujet et objet, se faisant médiatrice : l'empirisme s'accorde alors avec l'intuition dans l'acte cognitif, l'universel se dégage dans l'analyse du particulier, l'esprit synthétique trouve un équilibre avec l'analytique. Dans la *zarte Empirie* goethéenne, Benjamin retrouve donc l'exigence qui était aussi la sienne de rester près des phénomènes, l'ancrage au concret comme tentative de saisir dans l'objet le spirituel qui s'y

---

212 *Idem*

213 J.W. Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Triades 1973, p. 134, « *Le degré suprême serait : de comprendre que tout fait est déjà théorie. Le bleu du ciel nous révèle la loi fondamentale du chromatisme. Gardons-nous cependant de rien chercher derrière les phénomènes ; ils sont eux-mêmes la doctrine* ».

exprime. Toutefois, ce n'est pas à une approche empathique au réel que l'expérience doit aboutir ainsi – c'est qui est le cas chez Goethe. Pour Benjamin, il s'agit plutôt de recomposer la rupture qui, inévitablement, se produit lorsqu'on décline la connaissance seulement sous le signe du sujet et de ses facultés. Le langage se constitue donc comme cette « *sphère de totale neutralité par rapport aux concepts de sujet et d'objet* »<sup>214</sup> dont la philosophie qui vient devrait, selon « Sur le programme », découvrir – et justifier théoriquement – l'existence.

#### 5. 4 Le silence de la nature

Il reste que, suite à la chute et à l'émergence du pouvoir d'abstraction au sein de l'esprit linguistique, la connaissance n'est plus à même d'instaurer un rapport immédiat avec le concret, de manière à en saisir la valeur spirituelle au-delà de l'apparence figée de la matière. En effet, si l'on comprend bien la révision que Benjamin, suivant Hamann, propose du modèle kantien, la question apparaît beaucoup plus complexe en ce qui concerne la configuration de cette expérience supérieure qu'il voudrait lui opposer. La conséquence la plus évidente de la surdénomination qui succède à la nomination adamique est, d'après « Sur le langage », le mutisme dans lequel la nature plonge.

*« Le rapport des langues humaines à celle des choses contient ce qu'on peut approximativement définir comme une « surdénomination », fondement linguistique le plus profond de toute tristesse et (du point de vue des choses) de tout mutisme »*<sup>215</sup>.

Dire que la nature est muette signifie constater que son langage, ce langage dans lequel la matière existe, est désormais méconnu par l'homme. Mieux, il est déformé. La parole devient dès maintenant parodie du verbe créateur, car tout en chargeant le réel de signification, en créant des mots vides qui ne disent plus l'objet, mais ce qu'il devrait signifier, elle se perd dans ce foisonnement de nouveaux symboles qu'elle engendre. L'heure natale du verbe humain, c'est d'abord et avant tout l'heure natale d'un langage mythifié. Tel que Benjamin la présente, l'entrée de la parole dans le devenir historique, symbolisée par le péché originel et la chute, marque le début d'un nouveau pouvoir du langage : tout en modelant le réel, dessinant la physionomie des objets, il en masque le vrai visage, le plongeant dans l'oubli. Ce n'est plus la langue des choses qui s'offre à la connaissance, mais bien un langage créé par la langue elle-même. D'où la nécessité pour la connaissance de s'orienter à travers cet univers de

---

214 W. Benjamin, « Sur le programme », *op. cit.*, p. 187

215 W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 163

hiéroglyphes. Sous la patine du quotidien qui les recouvre, les objets sont en réalité chargés d'images et de symboles dans lesquels repose désormais leur vérité d'objets historiques.

Si les dernières pages de « Sur le langage » nous présentent une nature déchue élevant sa plainte contre le langage, certes, mais comme en deuil, empreinte de tristesse, le *Drame baroque*, au contraire, revient sur cette image, en décelant dans cette plainte une signification bien différente. Les conséquences néfastes de cet « *asservissement des choses dans la folie* » qui s'opère dans le langage humain se reflètent sur la scène du *Trauerspiel* : révoltés, les objets semblent dès maintenant doués d'une vie propre, cette même vie que les lubies infinies, les mythes et les fantasmagories générées par la parole humaine leur ont octroyée.

# Le monde à l'envers

*Le bon Dieu habite dans le détail*  
A. Warburg

*Les nains de bois, en jouant, s'approprient en quelque sorte notre vie.  
Ils deviennent plus réels que nous-mêmes,  
et cela produit des instants de véritable magie ;  
nous sommes, littéralement, hors de nous. »*  
M. Frisch

## 1

### *Klage et tristesse*

#### 1.1 Sur la lamentation

Dans un petit texte rédigé en décembre 1917, *Über Klage und Klagelied*<sup>216</sup>, Scholem essaie de définir le statut de la plainte, *Klage*, au sein du langage. En quelques phrases, le début de cet essai permet au lecteur de comprendre à quoi songe l'auteur en se référant à la sphère de la langue. En tant que communication infinie d'une essence spirituelle, chaque langue se déploie suivant le degré d'expression du contenu qu'elle renferme en soi. La parole y joue évidemment un rôle fondamental, car elle permet à l'essence d'être prononcée, sans pourtant la dévoiler entièrement, tâche réalisable seulement par la langue divine. Alors que, dans la révélation, *Offenbarung*, cette essence parvient à son expression parfaite, dans le silence du symbole, au contraire, cette même essence reste cachée, inexprimée.

---

<sup>216</sup>Le texte, inédit de Scholem vivant, a été retrouvé parmi les documents posthumes de l'auteur. Bien qu'il soit daté de janvier 1918, les notes du journal de Scholem du début décembre 1917 parlent de cet écrit comme étant déjà achevé. Dans l'idée de l'auteur, il aurait dû accompagner, probablement en guise d'introduction, sa traduction de l'hébreu d'un passage du livre de Jérémie, *Die Klagelieder*. G. Scholem, « Sur la lamentation et les cantiques de la lamentation », in *Sur Jonas, la lamentation et le judaïsme*, Paris, Bayard 2007, p. 40-52. Avec d'autres écrits dédiés à la littérature et au rapport entre Kabbale et langage rédigés entre 1916 et 1918, ce texte permet de reconstruire la réflexion du jeune Scholem autour des questions de philosophie du langage. D'autre part, cette étude ainsi que les notes du *Tagebücher* qui s'y réfèrent témoignent de l'importance accordée par le futur expert de la Kabbale à la théorie benjaminienne du langage avec laquelle il semble se confronter constamment. Cf. *Ibidem.*, p. 86-89 et 137-140. Pour une analyse détaillée, je renvoie à l'article de Weigel sur la conception du langage et plus particulièrement du langage poétique chez le jeune Scholem, S. Weigel, « Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie. Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer Sprache in unserer Zeit », in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, numéro spécial « Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert », 1999, p. 43-68.

Or, une fois opérée cette distinction au sein du langage, il s'agit de comprendre selon Scholem quelle valeur faudra accorder à la plainte. Bien qu'elle se présente comme une expression linguistique, son appartenance au langage humain semble incertaine, voire problématique : privée de parole, elle se rapproche plus de la musique que de la langue à proprement parler. Sans être une expression symbolique, elle annonce toutefois la sphère du symbole dans son expression qui, loin d'être concrète, anéantit au contraire son objet. De fait, la présentant dans le mutisme et dans le silence, la plainte semble détruire cette essence même qu'elle voudrait manifester.

Ainsi, entre les deux extrêmes qui définissent le langage, la parfaite communicabilité d'un côté et le silence de l'autre, la plainte serait-elle la forme linguistique qui reste à mi-chemin entre la parole et l'expression muette. « *Elle ne révèle rien, car l'essence qui s'y manifeste n'a pas de teneur (et c'est pourquoi l'on peut dire en même temps qu'elle révèle tout), et ne tait rien, car toute son existence repose sur une révolution du silence* »<sup>217</sup>.

En ce sens, elle se situe, selon Scholem, à la frontière entre ces deux sphères, sans pourtant ne jamais atteindre ni l'une ni l'autre. Langue de frontière, *Sprache der Grenze*, la plainte se constitue comme l'expression linguistique de cette démarcation. Ce qui la rend donc à la fois définissable et incertaine comme le dit clairement ce passage :

*« La lamentation n'est absolument pas le contraire d'un quelconque langage qui pourrait être défini comme celui de la jubilation, de la joie ou des choses semblables comme voudrait l'imaginer une manière chaotique de considérer la question. [...] En effet, la joie a un noyau tandis que la lamentation n'est rien d'autre qu'une langue à la limite, langue de la frontière même. Tout ce qu'elle dit est infini, mais uniquement dans la perspective du symbole et uniquement sur le mode infini ».*<sup>218</sup>

Aucune réponse n'est possible vis-à-vis de la plainte, sauf le silence ou alors la parole divine. Mais quel est donc le contenu spirituel, l'essence qu'elle exprime dans sa manifestation ? D'après Scholem, ce qui est visé par la plainte n'est rien d'autre que le caractère tragique qui marque l'essence en tant qu'incommunicabilité. En ce sens, elle correspond au moment où dans le langage toute positivité de l'expression est anéantie : « *la lamentation est justement ce stade où tout langage subit sa mort de manière vraiment tragique dans la mesure où désormais il n'exprime plus rien de positif sinon la pure et simple frontière* »<sup>219</sup>.

Dans l'effort de manifester son contenu spirituel, qui est lié en partie à la sphère du symbole et donc inexprimable, le langage s'annihile. En fait, la plainte échoue dans son geste, car elle

---

217G. Scholem, « Sur la lamentation », *op.cit.*, p. 41

218 *Idem*

219 *Ibidem*, p. 42

tend vers le symbole alors qu'en raison de son essence elle est une langue de frontière, elle est à la limite. C'est pourquoi la tristesse est son essence la plus profonde, ce qui, dans le langage, renvoie à la sphère du symbole et du silence : « *Or l'essence spirituelle dont le langage est la lamentation, c'est l'affliction dont l'objectivité est exclusivement de nature symbolique* »<sup>220</sup>.

L'imperfection de la communication qui définit la plainte en tant que telle reflète son impossibilité d'exprimer l'essence d'une manière qui ne soit pas symbolique et donc, en dernière analyse, silencieuse. Ainsi, chez Scholem, la *Klage* se configure-t-elle comme la tentative paradoxale de dire l'indicible, d'exprimer l'inexpressif<sup>221</sup>, ce qui tient du symbolique et donc de l'inexprimable. Par la tristesse de la plainte, c'est l'impossibilité d'une communication parfaite qui s'annonce, mais en même temps cela dévoile aussi la présence au sein de la langue d'un contenu qui n'est pas réductible à la simple communication. En ce sens, il ne faudra pas se représenter la tristesse comme un statut concret, l'expression d'un sentiment qui affecterait les choses, mais plutôt sous le mode eidétique, en tant que notion qui appartient à l'ordre du symbolique. De ce point de vue, elle est intrinsèque aux choses elles-mêmes, car elle n'est rien d'autre que le signe qu'existe dans la réalité un contenu qui tient du spirituel et du symbolique et qui n'est pas, en ce sens, entièrement communicable. Immanente et magique, la tristesse exprime dans la plainte ce côté du langage qui n'a pas une signification instrumentale, mais symbolique.

## 1.2 Usage profane et usage magique de la parole

On n'aura pas de difficulté à distinguer dans l'argumentation de *Über Klage und Klagelied* l'écho des thématiques abordées par Benjamin dans l'essai « Sur le langage », auquel Scholem semble se référer constamment, bien que de manière indirecte. C'est grâce aux notes de son journal intime que l'on peut comprendre l'importance eue par la théorie benjaminienne quant à la formulation de la définition de la *Klage* chez Scholem<sup>222</sup>.

Lorsqu'il distingue une sphère du révélé et du communicable, "*Offenbarten, Aussprechlichen*" à laquelle s'opposerait au sein de chaque langue une partie qui, au contraire, reste cachée et inexprimable, "*Symbolisierten, Verschwiegenen*", Scholem fait sienne la revendication

---

<sup>220</sup>*Ibidem*, p. 44

<sup>221</sup>G. Scholem, « Sur la lamentation », *op. cit.*, p. 46, « *L'expression de ce qui est le plus profondément inexpressif, le langage du silence, c'est la lamentation. Cette langue est infinie, mais elle a le caractère infini de la destruction* »

<sup>222</sup>En particulier, la note du 24 février 1918, dans laquelle Scholem se réfère à plusieurs reprises à la théorie benjaminienne du langage et à l'essai de 1916. Cf. G. Scholem, *Tagebücher 1917-1923*, *op. cit.* p. 139

benjaminienne de la valeur essentiellement non instrumentale du langage, idée centrale de l'étude de 1916<sup>223</sup>. La définition de la langue comme une communication infinie d'un contenu spirituel découle, en effet, de la prémisse qui accorde à l'essence s'exprimant dans la parole une marge d'incommunicabilité, dans laquelle Benjamin autant que Scholem reconnaissent le caractère magique du langage. La distinction benjaminienne entre la fonction communicative et instrumentale du langage et sa fonction symbolique et magique se traduit chez Scholem en termes de langue profane et langue sacré. S'inspirant de la tradition kabbalistique, il distingue donc deux niveaux de signification de la parole : son usage quotidien et profane, d'un côté, et son sens magique et caché de l'autre. Cette dernière signification, qui se dévoile dans toute sa profondeur seulement aux initiés, demeure dans la langue même si personne n'est plus capable d'en saisir la valeur. Autrement dit, l'aspect magique du langage, qui dans l'hébreu se concrétise dans la puissance du nom, s'exprime aussi quand l'on utilise la force immanente de la parole à des fins matérielles : la magie se prête alors à un usage "illicite".

À ce propos, il est intéressant de se référer à l'article de Mosès sur la question de la sécularisation de la langue chez Scholem, à partir de *À propos de notre langue*, texte rédigé en 1926 et dédié à Rosenzweig<sup>224</sup>. Les remarques de Mosès font ressortir le lien que l'auteur de *Über Klage und Klagelied* envisage entre la dimension magique du langage et le mythe, en tant que substrat symbolique qui demeure dans les mots, même si l'on n'est plus capables ni de l'apercevoir, ni de la maîtriser. D'après Mosès, Scholem prend comme modèle la réflexion de Aboulafia autour de l'aspect magique du langage, lui empruntant l'idée d'un usage "involontaire" du pouvoir des mots de la part de ceux qui emploient la langue – dans ce cas

---

223À ce propos, cf. la distinction benjaminienne entre essence linguistique et essence spirituelle au début de l'essai *Sur le langage*, à laquelle Scholem fait allusion. L'opposition entre la révélation, en tant qu'origine et expression parfaite de l'essence, et le silence, domaine du symbole, à partir de laquelle Scholem développe sa conception de la plainte comme une langue de frontière, reste toutefois plus nette de celle envisagée par l'essai *Sur le langage*. Bien que dans la parole divine l'essence puisse être parfaitement exprimée, car c'est elle qui la conçoit et qui la connaît donc entièrement, au sein de la création il reste néanmoins, d'après Benjamin, un moment de silence. Comme on l'a déjà remarqué précédemment, la référence au début de Genèse I n'est pas une coïncidence : le silence précède l'action créatrice de la parole de Dieu. Une trace de ce silence originaire reste ainsi dans la réalité ; le mutisme qui caractérise la langue des choses en est le signe manifeste. De cette perspective, la révélation ne serait pas la sphère qui s'oppose au mutisme du symbole, mais bien elle aussi aurait, en dernière analyse, son origine dans le silence. Une note du carnet de Scholem, qui souligne les lacunes de son texte à ce sujet et qui affirme la nécessité de concevoir le silence comme l'origine de la langue, laisse penser que l'auteur a révisé sa position après la rédaction de *Über Klage und Klagelied*, rejoignant donc la lecture benjaminienne. Cf. *Ibidem*. p. 139

224G. Scholem, « À propos de notre langue. Une confession (1926) Pour Franz Rosenzweig », in *Le prix d'Israël*, Paris, L'éclat, 2003, p. 85-90. Le texte fait partie originellement d'un recueil d'hommages dédié à Rosenzweig à l'occasion de son quarantième anniversaire. Au centre de cet écrit se trouve la critique de Scholem de la progressive sécularisation de l'hébreu encouragée par le mouvement sioniste, coupable, à son avis, d'avoir profané la langue sacrée la réduisant à langage commun, vecteur d'une communication.

l'hébreu en tant que langue sacrée – sans pourtant en connaître la signification symbolique<sup>225</sup>. Le langage garde en soi ce niveau caché et symbolique de la signification que l'usage profane des mots vide de son sens profond, le réduisant ainsi à une fonction matérielle, comme le faisaient les magiciens de jadis qui, sans être prophètes, s'approprièrent des techniques pour intervenir sur la nature à travers la magie des mots.

*« Il me semble que dans son texte de 1926 Scholem veuille dire que l'usage incontrôlé de la langue hébraïque implique, en quelque sorte, le risque d'une "magie pratique" involontaire. [...] Certes, dans notre monde désacralisé il ne s'agit plus de manipuler consciemment les virtualités magiques du langage pour en tirer quelque bénéfice personnel. Mais lorsqu'une société tout entière détourne la langue qui fut celle de la tradition religieuse à des fins purement matérielles, lorsqu'elle en fait un simple instrument au service de ses intérêts immédiats, elle retrouve sans le savoir l'attitude des magiciens de jadis. "Imitation grossière" de la langue des textes sacrés, l'hébreu moderne a vidé les mots anciens de leur signification symbolique et religieuse pour les réduire à de simples indices de la réalité matérielle. Mais, pour Scholem, ces significations symboliques continuent à vivre au fond du langage, ou, si l'on veut, dans l'inconscient de la culture qui prétend les nier »<sup>226</sup>.*

Or, ce substrat magique et symbolique, dont Scholem discute dans son texte, est le même que celui auquel Benjamin songe au sein de la réalité et dans lequel il inscrit le mythe : un corpus de symboles et d'images qui trouve dans la langue son expression directe, bien que souvent méprisée ou non décelée. Les remarques de Mosès à l'égard du texte de Scholem pourraient en effet bien s'appliquer à la vision benjaminienne du rapport entre langue et mythe, à partir du côté symbolique et magique du langage. À un détail près toutefois : alors que la réflexion de Scholem focalise son attention presque exclusivement sur la dimension linguistique du réel, suivant la théorie kabbalistique et mystique de la parole créatrice qui inscrit l'essence de toute chose dans l'ordre du langage, Benjamin, de son côté, met l'accent sur l'interaction entre ce substrat symbolique et le monde de la matière, la réalité comprise de par son caractère matériel.

Or, si l'essai « Sur le langage » justifie théoriquement la possibilité de concevoir un lien originaire entre la matière et le langage, c'est dans l'*Origine du drame baroque allemand* et dans des travaux préparatoires à cette œuvre, *La signification du langage dans le Trauerspiel*, que Benjamin développe les concepts de *Stoffwelt* et *Stoffgemeinschaft der Dinge* dans le sens d'une permanence au sein de l'inorganique des traces d'un substrat symbolique et mythique

225 G. Scholem, *Le nom de Dieu et ses symboles*, op. cit., p. 64, cit., in S. Mosès, « Langage et sécularisation chez Gershom Scholem », in *Archive de Sciences sociales des Religions*, 1985, 60/1, (juillet-septembre), p. 92 « Il y a une dimension interne et profonde de la magie qui ne tombe pas sous le coup de l'interdiction de la sorcellerie ou de la magie pratique. C'est cette magie licite que les prophètes pratiquaient.[...] (Mais) quiconque s'arroge le droit, sans être parvenu à la dignité de prophète, d'intervenir dans la nature par cette forme de technique succombe à la tentation des sciences mantiques, c'est-à-dire à la magie au sens habituel. »

226 *Ibidem*. p. 92

qui tient du langage. La magie involontaire qui jaillit suite à une utilisation profane du langage se reflète dans l'aspect à la fois magique et bouleversante que montrent les objets dès que l'on méconnaît leur communication au lieu de l'accueillir, comme c'est le cas dans la langue adamique. Ces deux textes essaient donc de comprendre quelles sont les implications concrètes de la chute dans la surdénomination du nom pour ce qui est du monde de la matière et des objets. Une chute qui signe, selon Benjamin, l'entrée de la nature dans l'histoire et donc la pénétration au sein de la matière des éléments qui appartiennent à la sphère historique des actions humaines.

De ce point de vue, il est intéressant de confronter « Über Klage und Klagelied », avec « La signification du langage dans le *Trauerspiel* », texte qui lui est contemporain et qui poursuit, sous plusieurs points de vue, la recherche entamée par l'essai « Sur le langage ». Alors que ce dernier se conclut en esquissant l'image d'une nature triste parce que muette, l'étude sur la langue dans le *Trauerspiel* – le drame baroque allemand – fait de cette représentation son point de départ. Au centre de cette étude se trouve une question que Benjamin n'hésite pas à désigner comme la véritable "énigme" du *Trauerspiel*, à savoir l'existence d'un lien qui permet à la tristesse de s'exprimer à travers la parole : « *Comment le langage en général peut-il se remplir de tristesse et se faire l'expression de la tristesse, telle est la question fondamentale du Trauerspiel* »<sup>227</sup>.

Autrement dit, comment la tristesse peut-elle passer de la sphère des purs sentiments à l'ordre du discours et donc à son expression verbale ?

## **1.2 Tristesse et langage**

D'après l'interprétation de Benjamin, le drame baroque, transposant la tristesse dans le domaine de l'art, semble en effet contredire l'idée que ce sentiment débouche naturellement dans le silence, comme dans le cas de la langue des choses. Or, le verbe dans lequel s'exprime la tristesse dans le *Trauerspiel* n'est pas le verbe pur, qui porte déjà en soi sa propre signification, celui qui est déjà action, mais plutôt le verbe qui se cherche, qui se retourne vers son origine pour trouver sa signification. C'est le verbe qui se transforme à partir du sentiment qui l'anime, qui ne dépasse pas le silence pour atteindre la parole, mais bien pour s'exprimer à

<sup>227</sup>W. Benjamin, *La signification du langage dans le Trauerspiel*, en appendice de *L'origine du drame baroque allemand*, trad. de S. Muller (avec le concours de A.Hirt), Paris, Flammarion, 1985, p. 260

travers la musique ; elle correspond chez Benjamin au moment où le mutisme de la nature est délivré de sa souffrance et accède au stade d'un sentiment bienheureux<sup>228</sup>.

« Il y a une pure vie affective du verbe où celui-ci se décante en passant du son naturel au pur son du sentiment. Pour ce verbe le langage n'est qu'un stade intermédiaire dans le cycle de sa transformation, et c'est dans ce verbe que parle le *Trauerspiel*. Il décrit le trajet qui mène, en passant par la plainte, du son naturel à la musique »<sup>229</sup>.

Le chemin qui mène du silence à la musique, la seule forme d'expression où la communication muette de la nature serait enfin accueillie et reconnue, passe donc par le langage, mais seulement pour un instant, car la tristesse ne peut pas trouver son expression dans la parole. Cet instant, autour duquel se construit le *Trauerspiel*, coïncide avec la plainte. De la sorte que, remarque Benjamin se référant à la tradition populaire, si on lui concédait la parole, la nature commencerait à se plaindre, car la plainte est l'unique forme verbale à laquelle la langue muette des choses peut accéder. La pureté du sentiment de tristesse qu'on décèle dans la nature s'exprime ainsi dans la plainte, dans laquelle la communication de la langue des choses accède pour la première fois au langage et à la manifestation libre, bien que partielle, de son essence.

Cependant, ce chemin d'ascension qui devrait déboucher dans la musique ne s'accomplit pas vraiment : le langage humain, parce qu'il a le pouvoir d'attribuer une signification à travers le mot, trahit la langue des choses, laissant la nature plonger à nouveau dans sa tristesse. Une tristesse qui est encore plus profonde, car elle naît d'une trahison et signe l'entrée de la nature dans la sphère de la signification historique. Telle est, d'après Benjamin, la thématique centrale du *Trauerspiel*, l'idée autour de laquelle se construisent ses drames.

« Car le *Trauerspiel* n'est pas le passage circulaire du sentiment à travers le monde du verbe, qui déboucherait sur la musique pour revenir à cette tristesse délivrée qu'est le sentiment bienheureux ; tout au contraire, au milieu de ce trajet, la nature se voit trahie par le langage, et c'est cette formidable inhibition du sentiment qui devient la tristesse »<sup>230</sup>.

Or, la plainte et la tristesse, tel qu'elles sont présentées dans « La signification du langage dans le *Trauerspiel* », partagent avec la vision de Scholem la même nature incertaine, conséquence de la position intermédiaire qu'elles occupent au sein du langage, à mi-chemin entre le silence

---

228Le thème de la musique est repris aussi dans *L'Origine du drame baroque allemand*. Sans aboutir à une véritable théorie de la musique, le travail sur le *Trauerspiel* aborde la question à maintes reprises, témoignant de l'intérêt que Benjamin portait à ce sujet. Cf. W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand, op. cit.*, p. 256-259.

229Ibidem. p. 260

230Ibidem. p. 260

et l'expression de leur essence. Il y a toutefois une différence substantielle entre ces deux théories, du point de vue du rapport qu'elles envisagent entre plainte et tristesse.

D'après Benjamin, tout sentiment de tristesse, même quand il est pur, n'aboutit pas forcément à la plainte, comme le suggère l'étude de Scholem. Sur ce point, il avouera ses doutes à l'égard de la théorie de son ami, dans laquelle il reconnut des lacunes théoriques et terminologiques, dont sa propre réflexion n'était pas non plus affranchie<sup>231</sup>. En particulier, l'évocation par la tristesse de la sphère du symbole et donc du silence, semble être à l'origine de ce que Benjamin appelle la "relation univoque" entre ce sentiment et la plainte chez Scholem. Comme on l'a déjà souligné dans l'analyse de « Über Klage und Klagelied », la tristesse qui s'exprime dans la plainte plus que le deuil de l'imperfection du langage est l'anéantissement de l'objet qui cherche à exprimer son essence à travers le symbole, qui est de par sa nature incommunicable. La tristesse est donc le sentiment de cette situation paradoxale, où ce qui s'exprime est l'impossibilité même d'expression d'une partie de l'essence. Ainsi, loin d'être un sentiment qui dénote une imperfection au sein de la langue, comme c'est le cas dans l'essai « Sur le langage », chez Scholem la tristesse apparaît-elle comme intrinsèque au langage. De ce point de vue, elle débouche naturellement dans la plainte, car c'est là sa forme propre d'expression. Son rapport avec la dimension du symbole, à laquelle elle fait allusion en se manifestant, permet à Scholem d'envisager une connexion entre la plainte et la dimension du mythe, qui essaierait de pénétrer à travers la tristesse dans la réalité<sup>232</sup>.

Or, c'est là une remarque très intéressante du futur expert de la Kabbale, que l'argumentation de « Über Klage und Klagelied » laisse néanmoins à l'état d'ébauche, comme l'avait justement remarqué Benjamin dans sa critique. Les notes de son journal nous aident en ce sens à éclaircir la position de Scholem vis-à-vis de cette question. Le côté magique du langage renvoie chez Scholem à la dimension mystique et par là au mythe, car la tristesse, dans son essence la plus profonde, est tournée vers le passé. Par la plainte, le passé affleure dans le présent à travers le langage : la tristesse est d'abord la remémoration de ce qui fut. Débouchant dans la plainte, elle évoque le passé, car toute langue du passé n'est que plainte. *« On peut se plaindre du passé, mais pas en pleurer. Toute langue profonde du passé est à*

---

231 Cf. la lettre de Benjamin à Scholem du 30 mars 1918 : « J'ai trouvé très belle la partie finale qui traite de la plainte et de la magie. Par contre, je vous avoue franchement que la théorie de la plainte présentée sous cette forme me semble entachée d'obscurités et de lacunes fondamentales. Votre terminologie (la mienne aussi) est bien loin d'être assez élaborée pour pouvoir résoudre cette question. En particulier je note juste que je doute encore du rapport unilatéral entre la plainte et le deuil selon lequel le deuil quand il est pur déboucherait nécessairement dans la plainte. » W. Benjamin, *Correspondance I*, op. cit., p. 168

232 « Le cantique de la lamentation est, selon sa signification la plus profonde, d'ordre mythologique. Le mythe cherche en lui une issue vers un monde dépourvu d'accès », cf. G. Scholem, « Sur la lamentation », op. cit., p. 50.

*proprement parler plainte*»<sup>233</sup>. Sa transmissibilité, le fait qu'elle appartienne à un peuple, qui peut la transmettre aux générations suivantes témoigne de sa proximité à l'histoire et à la tradition. Scholem cite à ce propos l'épisode de la destruction du Temple, dont la lamentation qui l'évoque a été transmise au sein du peuple juif jusqu'à maintenant. Par son lien avec l'histoire le passé, la plainte se rattache également à la sphère du mythe. C'est une réalité mythologique qui, s'abritant en elle, s'oppose toutefois à la nature de la plante en tant que langue de frontière. Contre son paradoxe, elle se brise.

Or, le rapport de la tristesse avec le silence et la dimension symbolique, à laquelle appartient aussi le mythe, sont centraux chez les deux auteurs, bien qu'ils approchent la question sous deux angles différents. En accord avec la pensée kabbalistique, qui met en premier plan l'aspect auditif de la révélation et du langage en détriment de la dimension visuelle, Scholem aussi insiste sur l'affinité entre plainte et musique. La réalité n'est pas muette, elle est seulement privée de parole. Cela ne l'empêche pas de s'exprimer à travers le son, comme dans le cas de la plainte. Chez Benjamin, la question du rôle joué par la vue et l'ouïe dans la définition de la plainte et de la tristesse est plus complexe.

Le sentiment de tristesse est d'abord défini par rapport à la souffrance des choses auxquelles le mot impose une signification qui ne leur appartient pas vraiment<sup>234</sup>. De ce point de vue, la manifestation la plus évidente de la tristesse est, d'après le philosophe berlinois, le silence dans lequel s'enferme la nature. Il y a toutefois un écart entre l'image de la nature présentée dans l'essai « Sur le langage » et celle de « La signification du langage dans le *Trauerspiel* ». Tandis que dans le premier texte, la privation de la parole lors de la création déclenche au sein

---

233Cf. G. Scholem, *Tagebücher*, op.cit., p. 158, « *Um das Vergangene darf man klagen, aber nicht jammern. Alle tiefe Sprache über Vergangenheit ist eigentlich Klage* ». En allemand, le passage reste assez ambigu, car l'auteur utilise deux verbes qui sont des synonymes, en leur donnant néanmoins une acception très différente au sein de sa phrase. Alors que « *klagen* » évoque chez Scholem une forme de lamentation qui est à la fois expression d'une souffrance et plainte en sens juridique, comme dénonciation d'un tort subi, « *jammern* », au contraire, désigne ce type de lamentation qui se manifeste à travers le pleur et les gémissements. A une attitude résignée et larmoyante vis-à-vis du passé, Scholem oppose donc la plainte comme expression d'une douleur qui reste digne et contenue, car aux larmes se mêle un sentiment de dénonce propre à ceux qui savent d'avoir été victimes d'une injustice. De plus, par la différente signification assignée à ces deux verbes, Scholem semble distinguer, au sein de la souffrance, deux modalités opposées de concevoir le rapport entre présent et passé : la première, la *klage*, tournée vers l'action en raison de son caractère récriminateur, la deuxième exprimant une attitude résignée et contemplative, qui pourrait décrire comme une sorte de mélancolie.

234Chez Scholem, la question est abordée seulement une fois, à travers l'exemple d'un arbre qui s'érige solitaire dans le paysage. C'est intéressant de remarquer que dans ce cas la perspective choisie par Scholem, est visuelle plutôt qu'auditive ; au contraire de la plainte humaine, le deuil de la nature n'est pas audible, mais visible : « *In der Natur ist die Klage auf eine völlig andere Weise sichtbar (nicht hörbar) gemacht. [...] Ein einzelner Baum in einer Landschaft z.B. kann eine bedeutende und sehr gewaltige Klage enthalten.* » À ce propos, Scholem se réfère explicitement à l'étude benjaminienne. G. Scholem, *Tagebücher*, op. cit., p. 139 [Dans la nature, la plainte se rend visible d'une manière complètement différente (mais pas audible). Un arbre solitaire dans le paysage, par exemple, peut renfermer une plainte remarquable et très puissante]

de la nature un sentiment de tristesse, dans le texte sur le *Trauerspiel*, c'est au contraire la trahison du langage qui replonge la nature dans son mutisme. Bien qu'il soit question du manque de parole et donc de l'absence du son dans la langue des choses, chez Benjamin la perspective privilégiée est celle de la vue : plus qu'entendre sa plainte, on voit la tristesse sur le visage de la nature. Cet aspect devient central dans l'analyse du drame baroque, où les signes de la trahison de la nature de la part du langage se lisent sur les traits figés qui caractérisent la physionomie des choses. Alors qu'à partir du texte dédié au langage dans le *Trauerspiel*, Benjamin accorde un rôle central à la dimension auditive de la plainte, cela n'advient pas à l'égard de la tristesse. Plusieurs passages de cet écrit font référence aux marques que porte la nature et dans lesquelles on décèle sa profonde tristesse. La tristesse a un caractère ostentatoire : elle se montre pour être vue. Elle est moins une expression auditive que visuelle. D'ailleurs, d'après l'étude sur le langage dans le *Trauerspiel*, c'est bien dans un objet, le symbole de la couronne du roi, que la nature, trahie par le langage et plongée à nouveau dans le silence, se montre comme fragment, univers morcelé.

*« L'histoire survient en même temps que la signification dans le langage humain, ce langage se pétrifie dans la signification, le tragique menace et l'homme, la couronne de la création, en devenant roi, n'est maintenu que pour le sentiment : symbole en tant qu'il est porteur de cette couronne. Aussi la nature pour le Trauerspiel demeure-t-elle, dans ce symbole, fragment ; la tristesse remplit le monde sensible dans lequel nature et langage se rencontrent. »*<sup>235</sup>.

La perte de l'unité originelle entre nom et essence, qui est propre à la langue adamique, coïncide avec l'irruption de l'histoire et dans le langage et dans la nature. Tous les deux en ressortent pétrifiés : la nature montre un visage figé, le verbe s'égare sans se trouver jamais vraiment. La signification est l'élément par lequel la parole devient parole humaine, elle passe du son, qui lui vient de la nature, à la sphère historique, où le verbe se concrétise, devient action. Au lieu de connaître la chose pour ce qu'elle lui communique, l'individu la saisit à partir du mot que la nomme, une parole qui en détermine la signification en la connotant historiquement.

Or, d'après la théorie benjaminienne, grâce au langage humain de la signification, ce n'est pas seulement l'histoire qui pénètre dans la nature, mais aussi tout le corpus de symboles et représentations mythiques qui accompagnent la parole humaine. Comme on l'a déjà souligné dans l'analyse de la théorie benjaminienne de la perception, l'attribution d'une signification implique déjà la mise en acte d'un processus interprétatif vis-à-vis de l'objet observé. Si la

---

235 W. Benjamin, « La signification du langage dans le *Trauerspiel* », in *Drame baroque, op. cit.*, p. 257

perception pure, en tant que réception d'une significabilité, accueille la communication qui lui vient des choses, la surdénomination, dont il est question dans le mot, interprète l'objet perçu en tenant compte du contexte dans lequel il s'inscrit. Ainsi le mot signifiant renvoie-t-il à l'ensemble de représentations et de symboles, historiques et mythiques, qui lui sont associés. La valeur externe qui est imposée à la chose dans la signification n'a plus aucun rapport avec la communication pure de l'essence : l'une appartient encore au monde bienheureux de la langue adamique, l'autre signe la chute dans l'histoire et par là dans le mythe.

C'est de ce point de vue qu'il faut lire la remarque de Benjamin selon laquelle la tristesse de la nature, qui parle dans le symbole de la couronne du roi dans les drames du *Trauerspiel*, dénonce déjà la présence du mythe au sein de la réalité. Comme un éclat, la dimension symbolique du langage survient avec la signification, effaçant ainsi la communication de l'essence : la vérité des choses reste seulement dans le fragment. Ainsi, ce n'est pas la tristesse qui est vecteur du mythe au sein du langage et donc de la réalité, mais plutôt l'inverse : la signification imposée par le mot qui trahit l'essence et la langue des choses montre déjà un monde sous l'emprise du mythe.

L'entrée de la nature dans l'histoire, telle qu'elle apparaît dans la structure du *Trauerspiel*, en est l'exemple parfait. La tristesse dont est imprégnée la langue des choses est la réaction de la nature à une trahison qui s'accomplit avec l'imposition d'une signification externe à l'essence. Toutefois, elle ne débouche ni dans le silence, ni dans la plainte. En fait, selon Benjamin, c'est seulement dans son chemin d'ascension vers la musique que la tristesse débouche dans la plainte, comme l'envisage la réflexion de Scholem. En aucun cas, le rapport entre tristesse et plainte ne peut être considéré comme univoque, du moment que la manifestation de ce sentiment ne passe pas nécessairement par le langage.

Au contraire, la réponse des objets à la trahison du langage est un rire strident, presque infernal, comme il le montre ce passage :

*« Le mutisme de la matière est ainsi surmonté. C'est justement dans le rire, par un travestissement suprêmement excentrique, que la matière reçoit une surabondance d'esprit. Elle est tellement spiritualisée qu'elle excède le langage. Elle aspire à s'élever encore plus haut et finit dans un éclat de rire strident »<sup>236</sup>.*

Le rire est le détournement grotesque du sentiment de tristesse, la seule manière qu'ont les objets de s'affranchir du mutisme qui les afflige. Cependant, cette expression par laquelle la matière enfin accède au langage sonore n'a rien d'apaisant : le rire traverse ici toute la gamme

---

236 *Ibidem*, p. 259

des sentiments, de l'horrible au comique, sans parvenir jamais à résoudre la tension qui l'anime.

C'est sur cette tension, dans laquelle se concrétise la brusque métamorphose que le visage de la nature subit dans l'optique du *Trauerspiel*, que nous nous concentrerons en examinant l'*Origine du drame baroque allemand*. Dans le passage de la tristesse au rire, ce n'est pas seulement l'aspect des objets qui change, mais aussi la possibilité pour l'individu d'interagir avec eux.

## 2

### *La puissance secrète des objets*

Le *Trauerspiel-Buch*, ce texte qu'Adorno définit justement comme « *l'ouvrage théorique le plus développé*<sup>237</sup> » de Benjamin, poursuit idéalement les réflexions sur la langue et sur l'expérience développées dans les écrits des années 1916-1920. Au sein de cet ouvrage, la référence à ce cadre conceptuel reste souvent implicite, cachée derrière le labyrinthe de citations construit par l'auteur. Et pourtant, elle est fondamentale. Sans tenir compte de la position benjaminienne quant à au problème de la connaissance – et bien sûr de sa critique à Kant –, plusieurs passages de cet écrit restent énigmatiques, voire incompréhensibles pour le lecteur qui les aborde. Or, en quoi donc cet ouvrage consacré à l'analyse du drame baroque constitue-t-il l'aboutissement de la réflexion critique sur l'expérience entamée dans les fragments et dans « Sur le langage » ?

Encore une fois, la réponse est à chercher du côté des objets et de la profonde tristesse qui les accable. Déchirant le silence, le rire strident qui s'élève des objets ne marque pas seulement leur révolte contre une parole qui n'est plus à même d'accueillir leur communication, mais il sonne aussi le début d'un renversement dans les rapports entre sujet et objets dont le théâtre baroque nous en offre, selon Benjamin, un exemple emblématique.

#### **2.1 Les prémisses gnoséologiques du "*Trauerspiel-Buch*"**

Le monde sinistre et asphyxiant mis en scène dans les pièces des *Trauerspiele* semble répondre indirectement à une question qu'on a déjà rencontrée lors de cette recherche, en

---

237T.W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Allia, 1999, p. 9

examinant les fragments sur la perception : que se passerait-il si les rapports entre sujet et objet n'étaient plus définis de manière nette ?

Si dans la perception heureuse de *Cachettes* ce dépassement se traduisait par l'idée d'un fusionnement de l'enfant avec la matière, qui ouvrait ainsi la voie à un savoir des choses plus profond, dans le *Trauerspiel*, au contraire, la relation sujet/objet s'estompe pour finalement se renverser. Plus que le reflet d'une harmonie bienheureuse avec la matière, elle montre ainsi l'aspect grotesque, presque irréel de la situation paradoxale qui se crée dès lors que les objets prennent la place des individus. L'illusion de réalité dans laquelle baigne cet espace où tout est bouleversé et rien n'est plus ce qu'il paraît au premier abord suscite dans l'âme de l'observateur un sentiment d'inquiétude. Comme dans une image trompe-l'œil, la fiction scénique qui est à l'origine de cette représentation laisse ouverte la question de sa valeur de vérité : doublure du réel ou monde déformé ?

C'est là le deuxième élément qui permet de rattacher l'analyse du drame baroque aux écrits sur l'expérience. Car, en effet, le monde à l'envers qui ressort des drames baroques oblige à se poser une question qui est encore une fois d'ordre épistémologique : quel rôle revêt cette représentation au sein de l'esprit du XVIIe siècle ? Autrement dit, le bouleversement des rapports entre sujet et objet sur lequel se construit le microcosme mis en scène par les *Trauerspiele* refléterait-il la représentation du réel propre à cette époque ?

Dans le *Trauerspiel*, selon Benjamin, c'est l'âme du XVIIe siècle qui se dévoile, en mettant à nu ses craintes, ses espoirs et ses croyances. C'est pourquoi, défiant le jugement souvent négatif que la critique réservait à ce genre, il en exalte la valeur comme expression artistique, transposition dans l'art d'une vision du monde.

Avant d'examiner plus de près l'analyse benjaminienne, il est toutefois indispensable de dire quelques mots sur cette étude qui, malgré son importance capitale au sein de la pensée benjaminienne, n'obtint pas la reconnaissance que l'auteur s'attendait à recevoir.

## **2.2 L'esprit mis en échec**

Œuvre complexe et savante, *L'origine du drame baroque allemand*, le travail avec lequel Benjamin espérait obtenir son habilitation à l'université de Francfort, se présente comme un

texte énigmatique, souvent obscur et insaisissable à la manière des écrits kabbalistiques<sup>238</sup> – d'où l'affinité avec « Sur le langage ».

Thème insolite et souvent méprisé par la critique littéraire, le drame baroque retint l'attention de Benjamin déjà à partir des années 1917, comme en témoigne « La signification du langage dans le *Trauerspiel* », dans lequel l'on peut reconnaître les lignes principales de ce qui sera la lecture benjaminienne de ce style théâtral. Toutefois, ce fut seulement après la rédaction de l'essai sur les *Affinités électives* qu'il décida d'y consacrer sa thèse, bien conscient de la difficulté que l'argument présentait à ses exégètes du point de vue de la richesse des thèmes abordés, mais aussi du défi qu'il acceptait, choisissant de réhabiliter un genre tellement marginalisé par la critique<sup>239</sup>.

*« Il s'agit d'achever coûte que coûte un travail dont la matière est rebelle et le développement subtil. J'ignore encore si j'y parviendrai. Quoi qu'il arrive, je suis résolu à fabriquer un manuscrit, c'est-à-dire à encourir honte et ignominie, plutôt que de faire marche arrière »*<sup>240</sup>.

La rédaction de cette étude fut longue et souvent perturbée par les difficultés pécuniaires et familiales qui frappaient Benjamin à l'époque, privé de revenus réguliers et en pleine crise matrimoniale. Après avoir travaillé tout au long de l'année 1923 au rassemblement du matériau et des citations – au final, la récolte en rassemblera plus de six cents – il se décida pour rédiger sa thèse à l'étranger, à Capri, où la rencontre avec Asja Lacis et la « découverte » du communisme contribueront encore une fois à l'éloigner de son étude<sup>241</sup>. C'est seulement en

---

238G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 188, « Un fait qui reste très étrange pour moi est que Benjamin fit, au moins devant deux personnes, Max Rychner et Theodor Adorno, vers 1930, une remarque selon laquelle l'introduction du livre sur le *Trauerspiel* ne pouvait être comprise que par quelqu'un qui connaissait la Kabbale ». Scholem y verra en quelque sorte la preuve que cette étude lui était en réalité adressée.

239C'est au début de 1923 que Benjamin fixe enfin le sujet de son travail d'Habilitation, comme il l'avoue dans la lettre à Rang datée 23 mars 1923, où il mentionne d'une manière assez cryptique son « nouveau travail », auquel il n'a pas encore pu se dédier entièrement. Quelques mois plus tard, dans une autre lettre à Rang ainsi que dans l'ébauche d'une lettre à Schutz rédigée autour du mois d'octobre, Benjamin explicitera les grandes lignes de sa recherche sur le drame baroque, W. Benjamin, *Correspondance I*, op. cit., p. 278-279 et pour la lettre à Schutz, cf., W. Benjamin, GB, II, op. cit., 324 « En gros le sujet originel, "*Trauerspiel* et tragédie" semble s'imposer à nouveau. Une confrontation exhaustive des deux formes, séparée par une déduction de la forme du *Trauerspiel*, à partir de la théorie de l'allégorie. Je devrai emprunter l'essentiel de ma documentation à l'école de Silésie ».

240W. Benjamin, *Correspondances I*, op. cit., p. 276

241D'après Scholem, le séjour à Capri et la rencontre avec Asja Lacis signeront le passage à une deuxième phase de la pensée benjaminienne, un hiatus qu'il n'hésitera pas à qualifier de « dissociation » au sein de la réflexion de son ami, car il apercevait déjà l'importance qu'allaient avoir par la suite les catégories marxistes et l'idéologie communiste dans ses recherches. Cf. G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 144, « À ce moment – écrit Scholem dans *Histoire d'une amitié* – débuta chez Benjamin une sorte de dissociation qui, de prime abord, allait rester presque indécélable et n'allait se manifester, dans les écrits des cinq ou six années suivantes, que de façon marginale. Par la suite, cependant, l'assimilation d'idées théoriques marxistes allait conférer à ses travaux cette apparence d'ambiguïté que j'ai dénoncée, bien des années plus tard, dans l'une de mes lettres. En fait, ce fut essentiellement à partir de 1929 que le conflit entre ces deux modes de pensée, métaphysique et marxiste, alors qu'il essayait de passer, par transformation, du premier au second, allait déterminer sa vie spirituelle et la marquer de façon évidente ».

février 1925 que le manuscrit fut achevé et remis à l'université de Francfort pour être jugé en vue de l'Habilitation.

La réaction des académiciens à l'égard de l'étude sur le *Trauerspiel* fut lapidaire, l'échec qui suivit retentissant<sup>242</sup> : personne n'avait compris un mot de cet écrit, comme le rapporte Scholem dans *Histoire d'une amitié*, ajoutant, non sans un brin d'ironie, que « *sans doute il n'y avait-il là de leur part nulle mauvaise volonté à l'égard de Benjamin* »<sup>243</sup>. Le jugement donné par Erich Rothacher, professeur à Francfort, synthétise en quelques mots, l'impression qui le texte dut susciter à l'époque dans ceux qui étaient censés l'évaluer : « *l'esprit ne peut, à lui seul, faire l'objet d'une Habilitation* »<sup>244</sup>. En effet, c'est bien d'esprit qu'il est question dans cet écrit de Benjamin, qui essaye de saisir, à travers une récolte minutieuse de citations d'auteurs et de drames presque inconnus dans le domaine des études germaniques, l'âme de ce genre dramatique, sa forme propre et la constellation d'idées qui en étaient à l'origine. Pour l'ampleur et la richesse des thématiques abordées, le livre sur le *Trauerspiel* se prêt à des multiples interprétations<sup>245</sup>, lançant à ses exégètes le défi de retrouver, au sein du corpus hétérogène des matériaux sur lesquels l'analyse benjaminienne s'appuie, la trace de sa réflexion, le fil rouge de sa pensée.

Cependant, il y a un élément qui saute aux yeux lorsqu'on se plonge dans la lecture de cette étude, une constante méthodologique qui aide à s'orienter dans le labyrinthe de citations construit par Benjamin : la pensée s'y déploie suivant un mouvement précis, rythmé par les dichotomies que le philosophe berlinois décèle au sein du *Trauerspiel*. Personnages/accessoires, *Trauerspiel*/tragédie, histoire/nature, symbole/allégorie sont les grands axes autour desquels s'articule le texte. Comme le montrera bien l'analyse

242Pour une reconstruction détaillée de la réception du travail de Benjamin à l'université de Francfort, je renvoie à l'étude de B. Lindner, « Habilitationsakte Benjamin. Über ein "akademisches Trauerspiel" und über ein Vorkapitel der "Frankfurter Schule", in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14, 1984, p. 147-165. Cf. aussi l'introduction de I. Wohlfarth à l'édition française du livre, W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p.7-21, ainsi que le chapitre dédié à la genèse de *L'origine du drame baroque allemand* in G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001, p. 104-140

243G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 150.

244La phrase est relatée par Scholem, dans *Histoire d'une amitié*, cf. *Ibid*, p. 140

245Pour une vision d'ensemble du texte, de son histoire ainsi que de son contenu et de sa réception, je renvoie à l'article de B. Menke dans le *Benjamin-Handbuch*, « Ursprung des Deutschen Trauerspiel », in *Benjamin-Handbuch*, op. cit., p. 210-229, ainsi qu'à son étude, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – Das Trauerspiel – Konstellationenn – Ruine*, Bielefeld, Transcript 2010. Dans le panorama de la littérature critique française sur Benjamin, l'article de G. Petitedemange, « Savoir. Connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », in R. Rochlitz-P. Rusch (ed.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 143-174. Le texte de Sagnol et de Birnbaum abordent la recherche benjaminienne sur le *Trauerspiel* privilégiant d'un côté une lecture qui se focalise sur les implications au niveau de la conception benjaminienne de l'histoire de cette étude et de l'autre un approche qui essaye de faire ressortir les enjeux politiques de l'analyse benjaminienne du *Trauerspiel* et de la tragédie. cf. M. Sagnol, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*, Paris, Ed. du Cerf, 2003 et A. Birnbaum, *Bonheur. Justice. Walter Benjamin.*, Paris, Payot, 2008

benjaminienne, la position antinomique que ces termes semblent assumer l'un vis-à-vis de l'autre n'est en réalité qu'apparente. À un lecteur plus attentif, en effet, chaque élément se révèle complémentaire à celui auquel il s'oppose extérieurement, se présentant de ce point de vue comme l'autre visage du même aspect. Ainsi Benjamin scrute-t-il le drame baroque comme le ferait un observateur vis-à-vis d'une médaille dont il faut découvrir la face cachée, le côté qui se dérobe à la vue, pour en saisir vraiment la structure. Car, d'après la lecture de Benjamin, c'est bien à un monde double qu'on a à faire, dans ce genre dramatique.

Tout dans le *Trauerspiel* semble renvoyer à cette doublure et inviter le lecteur à découvrir l'autre visage du concept, de l'image, à aller au-delà de ce qui apparaît en surface, dans une progression en forme de spirale, où chaque antinomie débouche sur une autre, par laquelle elle est à la fois illuminée et dotée d'une nouvelle signification. Comme dans un jeu de poupées russes, les concepts s'emboîtent, chaque thème s'inscrit dans un autre, chaque niveau de sens se prête à une interprétation ultérieure. En ce sens, il nous semble intéressant d'examiner la démarche benjaminienne adoptant précisément ce point de vue, essayant de démonter ce jeu compliqué d'encastrement théorique, pour faire jaillir le noyau sur lequel repose l'argumentation, la dernière poupée, celle qui reste invisible à ceux qui s'arrêtent à la surface. Dans la théorie benjaminienne du langage et plus particulièrement dans ses considérations autour du nom et de l'expérience, l'on peut reconnaître cette dernière poupée, l'élément théorique qui donne l'élan à la réflexion entière.

D'autre part, le troublant paradoxe de ce microcosme construit sur des antinomies brouille la frontière entre réalité et fiction, vérité et illusion. De fait, il est déjà l'indice de la présence du mythique. Une question semble en effet hanter ce texte : que se passerait-il si la réalité était prisonnière de ses mythes ?

Cette étude est une première tentative de donner une réponse à ce questionnement qui touche au problème central du mythe, tel que le philosophe berlinois le conçoit. C'est à ce compte que le *Trauerspiel-Buch* doit être considéré comme un passage fondamental au sein de la réflexion benjaminienne à ce sujet. Et toutefois, pour Benjamin ce n'était pas encore le moment, d'un point de vue théorique, de poser cette question de manière directe et surtout d'y répondre. Les fruits de la réflexion probablement n'étaient pas encore mûrs. Cela adviendra trois ans plus tard, dès que Benjamin commencera ses recherches pour la grande analyse du Paris du XIXe siècle qu'il se proposait d'accomplir avec les *Passages*<sup>246</sup>. D'ailleurs, l'affinité

---

<sup>246</sup>À ce propos, dans une note de la section N des *Passages*, dédiée à la théorie de la connaissance, Benjamin remarque l'affinité méthodologique entre ces deux textes, cf. W. Benjamin, *Le livre des Passages*, op. cit., p. 475 [N 1a, 2] « Le XIXe siècle doit être traité ici selon une méthode analogue à celle employée dans le

entre ces deux œuvres est revendiquée à maintes reprises par l'auteur lui-même, dans plusieurs lettres à Scholem et Adorno ainsi que dans certaines notes des *Passages*<sup>247</sup>.

Comme on l'a vu en rappelant brièvement les phases de la rédaction du *Trauerspiel-Buch*, c'est en 1924 que, suite à la rencontre avec Asja Lacis, Benjamin se rapprocha pour la première fois du communisme et de la philosophie marxiste, découvrant là un univers de pensée qui le fascina profondément. Si le texte sur le *Trauerspiel* n'était pas encore en mesure de concrétiser la nouvelle orientation politique de son auteur, posant, donc, la question du rapport entre imaginaire et configuration du réel en termes marxistes, ce n'est pas pour autant qu'il faut méconnaître les thématiques qui, au sein de cet ouvrage, semblent en quelque sorte anticiper la méthode matérialiste des écrits des années 1930<sup>248</sup>. En dépit du jugement de Scholem<sup>249</sup>, qui interprétait l'absence de toute référence explicite aux catégories du matérialisme dialectique comme le signal de « dissociation » d'une pensée désormais détournée de ses propres origines, nous croyons, au contraire, qu'il est fondamental pour la compréhension globale du texte de tenir compte de l'influence qu'indirectement ont pu avoir les idées desquelles Benjamin venait de se rapprocher.

Sans vouloir inférer par là que le *Trauerspiel-Buch* est déjà une étude inspirée par le matérialisme dialectique – ce qui serait tout simplement faux –, l'hypothèse interprétative dont nous essayerons de vérifier la légitimité est que certains choix méthodologiques de cette étude, qui évoquent plus ou moins explicitement la méthode matérialiste, appartenaient déjà à la philosophie benjaminienne, bien avant qu'il s'intéresse à la théorie marxiste. Le rôle que jouent les objets et plus généralement le monde de la matière dans son analyse du *Trauerspiel* semblent en effet en témoigner. La centralité qu'il accorde au monde de la matière dans la compréhension de l'imaginaire d'une époque tient plus à sa théorie de la perception qu'à un brusque ravissement en cours de route, suite à sa rencontre avec Asja Lacis. D'ailleurs, cette hypothèse semble être confirmée par Benjamin lui-même qui, dans une lettre à Rychner du

---

*livre sur le baroque pour le XVIIe, mais en recevant du présent un éclairage plus net* ».

247 Cf. W. Benjamin, *Correspondance II*, op. cit., p. 156 et p. 164-165

248 A ce sujet, cf. aussi l'article de J. Bégot, « Sous le signe de l'allégoire. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérion* [En ligne], 7 | 2010. Focalisant son attention sur l'analyse benjaminienne de l'allégorie du *Trauerspiel-Buch*, l'auteur essaye justement de montrer que cette notion autant bien que la théorie sur la connaissance présentée dans la *Préface* contiennent déjà en germes les prémises du programme adornien de la Théorie critique.

249 G. Scholem, *Histoire d'une amitié*, op. cit., p. 144, « *L'étude sur le Trauerspiel ne contient aucune référence ni allusion à ses nouvelles perspectives communistes ; tout au plus celles-ci eurent-elles pour effet d'en retarder l'achèvement. L'arrière-plan philosophique conféré à cet écrit, ainsi que les thèmes qui y sont développés et qui ont trait à la dialectique du phénomène "tragédie", proviennent du domaine de la métaphysique et y restent solidement ancrés, y compris dans la réalisation. Il n'est pas question ici de catégories marxistes* ».

1931, parle de son travail sur le drame baroque comme d'une analyse qui, sans être encore matérialiste, était toutefois déjà dialectique. Et c'est justement dans ses recherches sur le langage, auxquelles il fait allusion dans sa lettre, qu'il décèle les raisons qui justifient cette démarche déjà dialectique.

*« Or ce livre n'était certainement pas matérialiste, bien que déjà dialectique [gewiß nicht materialistisch, wenn auch bereits dialektisch]. Mais ce que j'ignorais en le rédigeant n'a cessé peu après de me devenir plus clair : de ma place [Standort] très particulière de philosophe du langage, une médiation permet de passer au mode d'approche propre au matérialisme dialectique, si raide et problématique qu'elle soit »<sup>250</sup>.*

Or, s'il y a un élément dans lequel ce passage se dessine clairement, c'est bien l'horizon de la matière et des objets. En dépit d'une mise en marge de la question de la part de la critique, cette thématique n'a rien de contingent dans l'économie du texte. L'on peut voir là un fil rouge qui traverse toute l'œuvre, de la définition du Trauerspiel dans son rapport avec la tragédie, à l'analyse de la mélancolie jusqu'à la section finale sur l'allégorie. C'est en adoptant donc ce point de vue que nous examinerons dans les prochains paragraphes la première des dichotomies que Benjamin met en évidence, la plus immédiate sans doute : le rapport entre personnages et objets sur scène.

### **2.3 L'accessoire**

*« Donne-nous le velours rouge, la robe fleurie et le satin noir, que l'on puisse lire sur nos vêtements ce qui réjouit notre âme et attriste notre corps ; et voyez qui nous fûmes dans cette pièce où la mort blafarde joue le dernier acte »<sup>251</sup>.*

Par cette puissante invocation des objets de la part d'un des personnages de la *Maria Stuarda*, Haugwitz, dramaturge allemand du XVIIIe siècle, nous offre un croquis très intéressant de la structure du *Trauerspiel*. Or, l'empressement avec lequel le personnage de Haugwitz en sollicite ici la présence est bel et bien une indication quant à leur statut et à leur valeur au sein du drame : ni simple arrière-plan pour l'action, ni élément décoratif, le velours, la robe, le satin noir sont ici quelque chose de plus que des banales objets. Ils sont à vrai dire des *accessoires*. Or, qu'est-ce qu'il faut entendre par ce terme ?

---

250 W. Benjamin, *Correspondance 1929-1940*, t. II, trad. par G. Petitdemange, Paris, Aubier, 1979, p. 43.

251 Haugwitz, *Maria Stuarda*, acte V, cit. in W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 133

L'*accessoire*, "*das Requisit*", est ce qui accompagne et définit le rôle du personnage sur scène, ce qui le rend vivant. Une double fonction leur est assignée dans le drame. Tout d'abord, ils sont investis d'une signification symbolique. À chaque personnage correspondent certains objets, dont dépend la reconnaissance même du personnage aux yeux du spectateur. Privé de la couronne ou du velours rouge, le souverain perd tout son pouvoir, il n'est plus identifiable avec ce qu'il représente sur scène. Toutefois, l'*accessoire* ne se lie pas uniquement aux insignes des personnages, mais aussi aux sentiments qui animent l'action dans le drame : le pouvoir emblématique de l'*accessoire* s'élargit jusqu'à atteindre les domaines des passions et des états d'âme. En ce sens, dans le passage de Haugwitz, l'invocation des objets vise la manifestation des sentiments qui traversent l'esprit des personnages, d'une manière à rendre visibles et donc lisibles ces mêmes sentiments pour ceux qui regardent. Véritable incarnation des passions, l'*accessoire* exprime un état d'âme en le concrétisant, en le rendant matériellement présent. Sur scène, la jalousie devient ainsi un poignard, car elle est aussi tranchante et maniable que l'est cet arme lorsque l'esprit aveuglé par cette passion en a recours. La motivation psychologique passe donc au second plan au profit d'une transposition immédiate des caractères de la passion au niveau matériel.

Dans cet art de transformer les objets en réceptacle des passions, Calderón est pour Benjamin le maître incontesté, car il a su mettre en évidence cette relation avec une force et une précision inconnues à ses contemporains<sup>252</sup>. Commentant un de ses drames<sup>253</sup>, *El mayor*

---

252En ce sens, dans le texte sur le *Trauerspiel* Benjamin fait éloge de l'œuvre de Calderón mettant l'accent justement sur sa capacité de faire ressortir dans la trame du drame le lien entre les passions et les accessoires : Cf., W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 142, « *Et ma mystérieuse extériorité de cet auteur réside moins dans la virtuosité avec laquelle l'accessoire est sans cesse présent au premier plan dans les intrigues complexes des drames de la fatalité, que dans la précision avec laquelle les passions elles-mêmes prennent la nature d'accessoires* »

253Le texte, qui n'est jamais mentionné dans la correspondance de Benjamin de l'époque, n'est pas facilement datable. D'après Scholem, il a été rédigé en 1918 ou en 1919, comme rapport pour un séminaire d'esthétique suivi par Benjamin à l'université de Berne. Néanmoins, cette datation reste problématique, car dans son argumentation l'auteur se réfère à un texte de Berens, *Calderons Schicksalstragödien*, paru seulement en 1921. Il est, en revanche, possible que ce travail fasse partie des textes préparatoires au livre sur le *Trauerspiel*, dont l'analyse sur Calderón prépare d'un certain point de vue le terrain de recherche. La centralité que Benjamin reconnaît à l'œuvre de Calderón dans la tradition du *Trauerspiel* semble aussi confirmer cette hypothèse. À tous égards, cet écrit est fondamental dans la perspective de la discussion du *Trauerspiel* sur l'*accessoire*, car il fixe les limites dans lesquelles la question du sujet se pose au sein du drame baroque. La réflexion sur le lien entre l'objet et les passions esquissée dans la critique à Calderón aboutit à la théorie d'une intervention du destin au moyen des objets dans le *Trauerspiel*, formulée par le philosophe berlinois dans son travail d'habilitation. Cf. W. Benjamin, « *"El Mayor monstruo, los celos" von Calderon und "Herodes und Marianne" von Hebbel*, in GS, II/1, pp. 246-276, tr. fr., « "Le plus grand monstre, la jalousie" de Calderón et "Hérode et Marianne" de Hebbel. Remarques sur le problème du drame historique » in *Walter Benjamin. Romantisme et critique de la civilisation*. tr. fr. par C. David et A. Richter, Paris, Payot, 2010, p. 69-106

*monstruo, los celos*, la lecture benjaminienne focalise justement son attention sur les complexes mécanismes qui permettent aux passions de s'incarner dans l'*accessoire* :

« C'est précisément parce que l'extraordinaire et véritablement monstrueuse jalousie du tétrarque reste étrangère à toute problématique éthique (parce que la voix du destin lui fait connaître son jugement) qu'elle joue, dans la réalisation du destin, le rôle d'un accessoire et qu'il devient possible à l'amour d'acquérir un espace pour se déployer à côté, dans toute sa souveraineté »<sup>254</sup>.

C'est donc la passion qui met en mouvement l'*accessoire*, le dotant d'une vie propre grâce à laquelle il interagit avec les personnages du drame, prenant part activement aux actions qui se déroulent sur scène. De sorte que, selon Benjamin, il se constitue comme un véritable sismographe des sentiments qui interviennent dans le développement de l'histoire jouée par les acteurs. Le paragraphe du *Trauerspiel* dédié à l'*accessoire* laisse déjà paraître les enjeux qui se trament dans le monde de la matière vis-à-vis des personnages :

« Le mouvement passionné de la créature qui habite l'homme – en un mot : la passion elle-même – met en action l'objet fatal. Celui-ci n'est autre que l'aiguille du sismographe qui signale ces mouvements »<sup>255</sup>. Transposant dans la matière les passions qui régissent les actions sur scène, les objets exercent un contrôle sur ces mêmes personnages, qui s'y soumettent fatalement.

La vie qui anime les *accessoires* est pourtant illusoire : ce n'est pas l'objet en lui-même qui détient ce pouvoir, il le tire bien plutôt d'une force qui lui est externe. L'objet est un messenger de fatalité, il est chargé d'une force à laquelle lui-même est soumis : la loi du destin fait son entrée à travers les objets dans le drame. La fonction figurative des accessoires dissimule en réalité une signification plus profonde qui a trait à la conception baroque du monde et des lois qui le régissent.

Ce qui, au premier abord, apparaît comme une association symbolique qui revête seulement une fonction explicative dans le drame, se révèle au contraire un élément clé pour la définition même de cette forme dramaturgique. Dans la possibilité pour les objets de se transformer en emblème des passions ou des rôles qui sont joués sur scène se dissimule en effet le regard que

---

254W. Benjamin, « "Le plus grand monstre, la jalousie" de Calderón et "Hérode et Marianne" de Hebbel. », *op. cit.*, p. 92. À ce passage font écho les remarques sur l'œuvre de Calderón dans le livre sur le *Trauerspiel* : « Dans une tragédie de la jalousie, le poignard ne fait qu'un avec les passions de ceux qui le brandissent, parce que chez Calderón la jalousie est aussi tranchante et aussi malléable qu'un poignard. Toute la maîtrise du poète est dans la précision extrême avec laquelle, dans une pièce comme le drame d'Hérode, la passion est détachée de la motivation psychologique de l'acte que le lecteur moderne recherche » *Ibidem*. p. 142

255 *Ibidem*. p. 141

la pensée baroque porte sur le monde, ses attentes et ses craintes. C'est en ce sens qu'il faudra interpréter l'importance que Benjamin attache à la présence des objets dans le *Trauerspiel*.

D'après sa lecture, abordant la notion d'*accessoire*, l'on touche au noyau conceptuel qui distingue le drame baroque de la tragédie classique, plus particulièrement de la tragédie grecque, car c'est seulement à partir du XVII<sup>e</sup> siècle que les objets font leur entrée sur scène à côté des personnages<sup>256</sup>. Dans cette nouvelle représentation des choses, Benjamin décèle le reflet d'un changement au sein de la pensée de l'époque de la façon de concevoir la réalité et les enjeux qui l'animent. C'est pourquoi l'*accessoire* doit être considéré un trait spécifique de l'âge baroque et pas seulement de sa dramaturgie, comme l'indique clairement ce passage :

« Car il y a peu des choses qui distinguent plus rigoureusement la dramatique moderne de la dramatique de l'Antiquité que ceci : il n'y a pas de place dans cette dernière pour le monde profane des objets. [...] Si la tragédie est complètement séparée du monde des objets, celui-ci domine au contraire de façon angoissante l'horizon du *Trauerspiel*. C'est la fonction de l'érudition, avec son fatras d'annotations, que d'évoquer le cauchemar que les objets matériels font peser sur l'action. Pour la forme achevée du drame de la fatalité, on ne peut pas faire abstraction de l'*accessoire* »<sup>257</sup>.

Avec l'*accessoire*, c'est le monde profane de la matière qui pénètre sur la scène, bouleversant par son entrée l'équilibre du drame. L'horizon des choses devient étouffant, car c'est là que se cache la signification ultime des actions, ainsi que leurs possibilités de s'accomplir. Le pouvoir que les objets semblent détenir vis-à-vis des personnages éveille donc l'angoisse dans l'âme de ceux-ci autant que dans l'esprit du spectateur.

Or, comment les objets peuvent-ils atteindre une telle maîtrise sur les personnages au sein du drame ? À quelle font-ils appel pour réussir à transformer avec leur simple présence le drame en cauchemar ?

La définition benjaminienne de l'horizon de la matière comme "monde profane des objets" nous indique déjà le cadre théorique dans lequel Benjamin inscrit la question de l'*accessoire* au cours de son analyse. C'est la condition terrestre de la créature que les objets évoquent à travers leur matérialité. La passion qui les met en mouvement est, en réalité, le sentiment de l'homme en tant que créature et donc, finalement, simple matière fragile et mortelle. Une condition à laquelle l'homme non plus ne peut échapper, bien qu'il essaye de le faire : sa nature matérielle, le fait d'avoir été créé le rattrape lors du drame. De ce point de vue, les *accessoires* sont là pour lui rappeler constamment son appartenance à la vie terrestre et à

<sup>256</sup>Pour une analyse détaillée de la distinction entre tragédie et *Trauerspiel* chez Benjamin ainsi que des sources auquel il se réfère, je renvoie à l'étude de A. Birnbaum, *Bonheur. Justice. Walter Benjamin.*, Paris, Payot, 2008.

La question du rapport entre ces deux formes dramatiques sera traité ici seulement en ce qui concerne la constellation des objets dans le drame et son rapport avec la notion de destin.

<sup>257</sup>*Ibid.* p. 142-143

l'ordre fatal du destin. La référence à la tragédie de la fatalité, mentionnée dans la phrase conclusive du passage cité, n'est pas en ce sens une coïncidence. Dans le pouvoir que les objets matériels « *font peser* » sur les actions, il s'agit précisément d'une irruption de la loi du destin sur scène, à laquelle les personnages autant que les objets obéissent. « *Dans le drame de la fatalité, la nature de l'homme s'exprime dans la passion aveugle, comme celle des objets dans le hasard aveugle, toutes deux obéissant à la loi commune du destin* »<sup>258</sup>.

Les passions qui s'incarnent dans les *accessoires*, ainsi que la fatalité qu'ils imposent sur les actions n'ont pas une motivation psychologique, car ils appartiennent à l'ordre du destin. Par les objets, le destin se fraye un chemin dans la sphère des actions humaines, qui tombent dès lors sous son emprise.

## 2.4 Destin et culpabilité : l'influence de la théologie baroque

L'angoisse qu'éveille la présence étouffante des choses sur l'horizon du drame exprime en réalité une angoisse plus profonde que l'individu ressent vis-à-vis de la fatalité du destin auquel sa condition de créature l'expose. Le sentiment de culpabilité qui, comme une empreinte indélébile, définit la condition de l'homme sur terre, en est à l'origine.

« *La malédiction n'est pas seulement répartie entre les personnages, elle régit de la même manière les objets. [...] Car la vie des hommes, une fois qu'elle est tombée dans les liens du simple état de créature, tombe aussi au pouvoir des objets apparemment inanimés. Agissant dans la sphère de la culpabilité, ils sont messagers de mort* »<sup>259</sup>.

Or, cette vision du réel qui affleure dans le *Trauerspiel*, dans laquelle s'entrecroisent les allusions à la condition terrestre et matérielle des êtres vivants et la présence d'un destin à la fois étouffant et implacable, trouve sa justification quand l'on examine le regard que la pensée baroque, influencée par la théologie de la Contre-Réforme, porte sur le monde et sur l'existence temporelle. Selon Benjamin, c'est en premier lieu la progressive dévalorisation de la vie sur terre qui a inspiré le regard à la fois ironique et désespéré que les auteurs du drame baroque transposent dans leurs œuvres<sup>260</sup>.

---

258 *Ibid.* p. 141

259 *Ibid.* p. 141

260 Avec une démarche interprétative qui se rapproche sous plusieurs points de vue de l'analyse de Weber du rapport entre l'éthique protestante et l'émergence du capitalisme, l'auteur du *Drâme baroque* essaye de comprendre les liens qui existent entre le *Trauerspiel* et l'époque qui l'a vu naître.

La Contre-Réforme et son théâtre religieux avec leur manque de tout aspect apocalyptique, de l'attente de la fin du temps ainsi que de l'espoir d'un âge rédimé sont le berceau dans lequel se modèle le drame baroque. Ainsi, bien que ses sujets soient apparemment détachés du contexte religieux – les sujets à caractère politique sont l'objet privilégié du *Trauerspiel* – la vision du monde dont ils sont porteurs ne peut-elle pas être saisie en faisant abstraction des sentiments, à mi-chemin entre la crainte et le désespoir, que la vie temporelle suscitait chez les hommes du XVII<sup>e</sup> siècle. Si l'on suit l'interprétation benjaminienne, ce qui peut paraître comme une contradiction ne l'est pas en réalité, car le repliement sur l'histoire et sur les actions humaines n'est en réalité que la réaction d'un monde sur lequel pèse le sentiment de faute. Le drame baroque serait alors l'expression propre d'un siècle qui a renoncé à tout espoir eschatologique : c'est l'impossibilité pour la créature d'accéder à l'au-delà à être à l'origine de la tristesse de l'âme baroque, dont le drame n'en est qu'une forme expressive. En tant que créature, marquée donc par le péché originel, l'homme ne peut pas être affranchi de sa faute. Une fois tombé dans cette condition de culpabilité absolue, le monde des créatures ne peut plus être délivré de sa souffrance. C'est la vie temporelle, en tant qu'existence coupable suite au péché originel, qui est donc au centre du drame de la fatalité, mettant en scène l'étrange jeu du destin qui, à la manière d'une spirale, englobe la vie des personnages en les entraînant dans une répétition éternelle. Le jugement implacable que la théologie baroque émet sur la vie terrestre conditionne aussi sa façon de concevoir l'histoire<sup>261</sup>.

A cet égard, la confrontation ébauchée par l'analyse benjaminienne entre le drame baroque et le théâtre du Moyen Âge à caractère religieux, notamment les représentations de la Passion et les *Miracles Plays* anglaises, est très intéressante. À l'instar de formes dramatiques médiévales, le *Trauerspiel* propose une vision du monde qui est l'expression directe des croyances religieuses de l'époque, bien qu'elle soit dissimulée derrière d'autres thématiques. Toutefois, alors que dans les *Miracles Plays* l'histoire est présentée comme un moment éphémère, vu dans l'optique du salut, dans le *Trauerspiel*, au contraire, elle est tout ce qui reste à la créature, sa seule possibilité, du moment que l'accès à l'au-delà lui est interdit. Tous les aspects de la vie temporelle qui, dans le théâtre du Moyen Âge, se révélaient sous la perspective du salut comme des étapes du déroulement historique vers le jugement dernier, se transforment pour le drame baroque en raison du désespoir face à l'existence humaine. Pour un monde qui se voit nier l'accès à une dimension spirituelle et au salut, il ne reste donc que le

---

<sup>261</sup>Pour une analyse des notions d'histoire et de temps historique qui émergent du livre sur le *Trauerspiel*, je renvoie aux études de M. Sagnol, *Tragique et tristesse, op. cit.*, p. 51-55 et F. Proust, *L'histoire à contretemps*, Paris, Ed. Du Cerf, 1994, p. 71-80

repliement sur sa condition terrestre et matérielle. D'où, la progressive importance que la matière, l'horizon des objets acquiert au sein du drame baroque et pour les personnages. Face au mystère sécularisé, les perspectives de salut promises par l'existence d'un jugement dernier et d'un au-delà laissent la place à une rédemption profane.

Cet élément est particulièrement significatif, car il inscrit la problématique de l'*accessoire* et du pouvoir que les objets revêtent au sein du *Trauerspiel* dans la sphère de l'histoire, montrant comment la condition des "êtres créés" soit d'abord et avant tout une condition historique<sup>262</sup>. Si dans « Sur le langage » le poids de la création retombait seulement sur les objets – condamnés au silence et donc tristes – alors qu'à l'homme était confiée la tâche d'achever par la dénomination l'œuvre de la parole divine, dans le *Trauerspiel*, au contraire, tout ce qui existe s'inscrit dans la sphère de la faute originelle. La culpabilité est intrinsèque à la condition de la créature, jetée dans le monde historique, qui s'oppose, dans l'optique du drame baroque, à l'au-delà et donc au salut. Ainsi n'est-t-il pas un hasard, selon Benjamin, que les dramaturges au XVIIe siècle choisissent leurs sujets parmi les événements historiques et politiques. L'histoire entière n'est qu'une réitération de la faute originelle qui frappe les créatures, une faute qui se transpose dans chaque action humaine, en tant qu'action d'un être mortel, dont l'existence est subordonnée à son origine matérielle.

Or, c'est bien dans le jugement que l'âge baroque porte sur le monde de la matière que se cache l'enjeu fondamental du *Trauerspiel*, la raison pour laquelle il doit être considéré comme l'expression de l'âme du XVIIe siècle. En effet, dans la perspective d'un monde sans rédemption, la condition matérielle de créature affecte au même titre les hommes et les objets et plus généralement tout ce qui appartient à la vie temporelle. La conception de l'histoire en résulte aussi modifiée. Dans un monde coupable, privé du salut, tout ce qui existe n'est qu'ombre et vanité, pâle reflet d'un autre monde auquel le réel n'a plus accès. De ce point de vue, la marque de l'organique que la théologie baroque discerne sur le visage du réel

---

262 Lukács, dans *L'âme et les formes*, décrit le rapport entre tragédie et vie en termes proches de la théorie benjaminienne du *Trauerspiel* qui a comme objet l'histoire, cf. G. Lukács, « La métaphysique de la tragédie », in *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 246, « *Le drame est un jeu, un jeu de l'homme et du destin, un jeu dont Dieu est le spectateur* ». L'affinité entre la théorie benjaminienne et l'analyse de la tragédie menée par Lukács n'est pas une coïncidence. Benjamin commence à s'intéresser aux travaux de Lukács lors de son séjour à Capri en 1924, alors que, suite à la rencontre avec Asja Lacis, il s'approche de la philosophie marxiste. C'est par l'intermédiaire de Bloch, qui avait donné un compte rendu dans le "Neue Merkur" en mars 1924, que Benjamin aborde pour la première fois la réflexion de Lukács d'*Histoire et conscience de classe*. Il lira le texte, qu'il jugea « un recueil extraordinaire » d'écrits politiques, quelques mois plus tard, au début du 1925. Cf. W. Benjamin, *Correspondance*, I, p. 320 et 349. À ce sujet, Scholem remarque dans *Histoire d'une amitié* l'intérêt porté par son ami à la pensée du philosophe hongrois, cf. *Ibidem.*, p. 184. Sur l'influence de Lukács sur le *Drame baroque*, cf. Speth, *Wahrheit und Asthetik*, p. 278 et Féher, « Lukács und Benjamin : Affinitäten und Divergenzen », in Dannemann (ed.) *Georg Lukács – Jenseits der Polemik*, 1968, p. 53ss

l'empêche de reconnaître une dignité aux actions humaines et, en dernière analyse, à l'histoire tout court. En tant qu'œuvres d'une créature coupable, les gestes qui rythment le temps du déroulement historique n'ont pas plus de valeur que la vie apparemment silencieuse et immobile dans laquelle est enfermée la nature. Car, ce n'est pas seulement l'homme qui est coupable vis-à-vis de son créateur, mais la création tout entière qui se voit niée l'accès au salut parce qu'elle est affectée par le péché originel qui frappe la matière. De là, le jugement contradictoire que le drame baroque exprime à l'égard de la vie terrestre, qui se résume parfaitement dans le statut ambigu des objets transformés en *accessoires*.

Le manque d'une rédemption, la précarité de l'histoire universelle, la fragilité de l'être humain en tant que créature privée de la grâce, l'obligation de s'arrêter à la limite de la transcendance déclenchent dans le drame une fuite vers la nature. Toutefois, la tentative de l'individu de faire appel à son statut matériel pour chercher dans le monde des objets un espoir de salut s'avère très vite un échec. Alors que, d'une part, l'univers de la matière se présente à l'individu comme la seule issue possible pour une vie condamnée à la contingence, d'autre part, la fuite vers la nature ne suffit pas à libérer les créatures de la faute qui marque leur existence.

Au contraire, l'inorganique se réveille de son état de « nature morte » pour se retourner contre les individus : dans le pouvoir que les accessoires détiennent vis-à-vis des créatures s'exprime la fragilité de la vie temporelle à laquelle l'homme est condamné. Autrement dit, l'horizon des objets est là pour rappeler aux personnages du drame à la fois leur appartenance au monde de la matière et la culpabilité qui les affecte en tant que créatures. En ce sens, leur présence au sein du *Trauerspiel* provoque un sentiment d'angoisse, de cauchemar dans l'âme des personnages autant que chez les spectateurs. L'image de la nature qui en ressort n'a rien d'apaisant, au contraire, elle montre plutôt le visage grotesque d'un monde sous l'emprise du destin.

Or, avant d'aborder plus en détail la notion de fatalité au sein du *Trauerspiel* et les implications qu'en découlent pour ce qui est de la conception baroque de l'histoire, il est indispensable de se tourner vers l'autre pôle de ce rapport mis en scène dans les drames baroques, c'est-à-dire les personnages qui font face aux *accessoires*. Comment se présente l'autre face de la médaille, le monde des personnages, dans un microcosme où la matière impose son griffe sur l'esprit ?

### *Automates et marionnettes : l'histoire comme Trauerspiel.*

À l'essor des objets correspond dans le *Trauerspiel* une régression progressive des personnages vers le monde inanimé de la matière : la métamorphose des *accessoires* qui se transforment suivant le mouvement des passions entraîne la chosification des êtres humains sur scène. Animés d'une vie illusoire, ils se substituent aux personnages, qui assument, au fur et à mesure du développement du drame, l'allure rigide des marionnettes. Ce n'est pas le roi qui tue dans le drame de Calderón, mais la jalousie qui meut le poignard. Dans un monde où les rapports entre les hommes et les objets sont bouleversés, ce ne sont plus les personnages qui agissent, mais bien les accessoires qui mènent l'histoire mise en scène. La volonté du personnage, sa capacité d'action deviennent tout simplement des éléments marginaux dans le cadre de la pièce.

#### 3.1 Cadavres et spectres

Un extrait de Horn sur la dramaturgie baroque cité par Benjamin fait ressortir avec un relief saisissant la ressemblance entre le *Trauerspiel* et le théâtre des marionnettes :

*« On y voit apparaître les rois et les princes coiffés de leurs couronnes de papier doré, très tristes et mélancoliques, assurant le public apitoyé que rien n'est plus difficile de gouverner et que les bûcherons ont bien meilleur sommeil qu'eux ; les généraux et les officiers tiennent des discours remarquables et contents de leurs hauts faits, les princesses sont, comme il se doit extrêmement vertueuses et, comme il se doit également, éprises d'un amour sublime, habituellement pour l'un des généraux. [...] Le clown, le fool, se rend très souvent insupportable aux personnages ; mais ceux-ci ne peuvent se débarrasser purement et simplement de cette incarnation de la parodie qui, en tant que telle, est immortelle »<sup>263</sup>.*

Relégués au même niveau des objets, avec lesquels ils partagent leur condition matérielle de créatures, les personnages n'ont plus de caractérisation psychologique : ils représentent une figure "type" du drame – le souverain, la princesse, l'intrigant ou encore le clown – dont ils incarnent vices et vertus, sans toutefois s'en démarquer<sup>264</sup>. Leur spectre d'action est limité à la

263F. Horn, *Die Poesie und die Beredsamkeit der Deutzchen, von Luthers Zeit bis zur Gegenwart*, cité par Benjamin in *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 131

264Comme on verra lors de cette analyse, Benjamin reviendra sur le thème de la classification de l'individu en "typologies" dans son travail sur Baudelaire, en examinant le statut de l'individu au sein de la foule dans le cadre de la grande ville. Cf. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'âge du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2002, p. 56-60

définition que la tradition baroque fixe pour chaque personnage, au-delà du contexte dans lequel il apparaît. L'action se joue donc dans la dimension extérieure, à partir des traits spécifiques qui correspondent au personnage mis en scène. La vie intérieure du personnage se résume dans son aspect extérieur, à travers les *accessoires* qui l'accompagnent : les affectes humains deviennent un « *mécanisme prévisible de la créature* »<sup>265</sup>. Comme justement le remarque Adorno dans ses leçons sur le *Trauerspiel-Buch*, la subjectivité est un « *clavier* » sur lequel joue la réalité : les passions ne sont pas seulement la réponse du sujet aux sollicitations du réel, mais c'est l'horizon même des objets qui les déclenche<sup>266</sup>.

Souverain et bouffon, princesses et ministres incarnent des rôles qui ne laissent pas de place pour l'analyse psychologique : le fait qu'ils entrent en scène avec des objets particuliers ne fait que confirmer leur appartenance à un modèle précis. Ainsi le spectateur reconnaîtra-t-il le roi à ses velours et à sa couronne autant qu'à l'indécision qui se dégagent de ses paroles et de ses actions et le ministre aux intrigues qu'il trame contre les autres personnages aussi bien qu'à l'épée qui l'accompagne toujours.

Le roi, véritable maître des créatures dans le *Trauerspiel*, ne fait pas exception ; il est aussi soumis à cet ordre du destin dont les accessoires sont les messagers<sup>267</sup>. Le sceptre et la

---

265W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 98

266« *Affekte sind hier nurmehr die Antworten des Subjekts auf den Anruf der Objektivität ; Subjektivität ist gleichsam die Klaviatur, auf der die Wirklichkeit spielt. [...] In einer echten Affektenpsychologie zerfällt das Individuum ; so gibt es für Benjamin oberhalb des "Affektesturmes" keine idealistische Person-Totalität als Charakterologie* ». [tr. fr. : Les passions sont ici la réponse des sujets à l'appel de l'objectivité ; la subjectivité est en même temps le clavier sur lequel joue la réalité. [...] Dans une véritable psychologie des passions l'individu se désagrège ; ainsi, d'après Benjamin, au-dessus de la "tempête des passions" n'existe aucune totalité idéaliste de l'individu comme caractérologie]. Il s'agit d'une remarque reportée dans le protocole du séminaire sur *L'origine du drame baroque allemand*, tenu par Adorno à l'université de Franfort en 1932, cf. T.W. Adorno, « Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiel* », in *Frankfurter Adorno Blätter IV*, München, Texte+Kritik, 1995, p. 57

267La réflexion sur le rôle du souverain au sein du *Trauerspiel* est amplement développée dans la première partie de *L'origine du drame baroque allemand*. Son importance dans le cadre de la dramatique baroque réside, selon Benjamin, dans la relation qu'il entretient avec l'histoire : si les sujets politiques du *Trauerspiel* sont l'expression de la façon de l'époque de se représenter les événements historiques, le roi, "couronne de la création", est le symbole qui incarne l'histoire même. Avec une image qui touche de près la représentation hégélienne du grand homme dont les actions sont guidées par l'astuce de l'esprit qui se déploie dans l'histoire, le roi devrait être censé orienter les cours des événements humains. Cela pourtant n'advient pas, car, en tant que créature, il tombe aussi dans les pièges du destin et des lois fatales : les passions guident les actions du roi qui se démarque des autres personnages par son irrésolution. Le roi se transforme soudainement en tyran : despote triste et colérique, il est lui aussi soumis au destin des créatures, dont il est maître sur terre : « *Car si on reconnaît dans le souverain, alors qu'à grand fracas il donne libre cours à sa puissance, la révélation de l'histoire, en même temps que l'instance qui suspend ses vicissitudes, il reste une chose qui parle en faveur de ce César abîmé dans l'ivresse du pouvoir : c'est qu'il est la victime d'un déséquilibre entre la grandeur infinie dont le souverain est investie par Dieu et la misère de sa condition humaine* ». *Ibidem*. p. 71. Pour une étude détaillée de la figure du souverain dans la lecture benjaminienne du *Trauerspiel*, je renvoie à B. Menke, *Das Trauerspiel-Buch*, op. cit., p. 70-94. L'influence de la théorie de la dictature de C. Schmitt sur les considérations benjaminienes autour à l'autorité du souverain et à sa transformation en tyran fait l'objet de la première partie du texte de G. Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1985 p. 20-76

couronne qui accompagnent inmanquablement chaque apparition du souverain sur la scène sont en ce sens la démonstration de son incapacité de faire face au pouvoir des objets : il s'y soumet, exactement comme les autres personnages du drame<sup>268</sup>. Sans ses *accessoires*, le roi serait malade, il perdrait son autorité.

À terme, ce processus d'extériorisation, l'ostentation des sentiments et la projection dans les objets de toute forme de vie psychologique et intérieure visent en réalité à priver la nature de son âme, comme le dit clairement ce passage cité par Benjamin :

« *Le baroque vulgarise la mythologie antique, pour y introduire partout des personnages (et non pas des âmes) : le degré ultime de l'extériorisation selon l'esthétisation ovidienne ou la sécularisation néo-latine des contenus religieux hiératiques. Pas la plus petite trace de spiritualisation du corps. La nature tout entière est personifiée, mais pas pour être intériorisée – au contraire : pour être privée de son âme* »<sup>269</sup>.

Une fois qu'elle est devenue la proie des lois du destin, la vie des personnages semble animée par un élan qui tient plus des processus mécaniques qui meuvent les aiguilles d'une montre que de ceux qui régissent les fonctions vitales dans le corps<sup>270</sup>. Cela semble évident si l'on observe l'importance que revêt la mort dans ces pièces.

Le statut matériel du corps, en tant qu'objet, est en ce sens prééminent : l'apparition sur scène des cadavres sert à rappeler aux personnages leur condition d'êtres créés, appartenant au monde de la matière au même titre que les choses<sup>271</sup>. Par le cadavre, c'est la mort et donc la nature qui fait son entrée dans la vie historique sous forme de matière brute, du *Leib*, le corps physique qui domine la scène. Dépouillée de tout contenu spirituel, la pure corporalité est l'ostentation de la condition humaine de la créature déchue – ce n'est plus le *Körper*, le corps de cet être qui a été créé à image de Dieu, mais seulement la chair corrompue et mortelle.

---

268À ce sujet, S. Weber souligne comment le manque d'autorité du souverain, son irrésolution constante est en relation avec l'absence d'un ordre dans la vie temporelle en dehors des lois du destin. Dans l'incapacité du roi à exercer son pouvoir se reflète, d'après la lecture de Weber, le désespoir d'un monde privé du salut où la lumière de la grâce est obscurcie par la faute originelle : « *The Baroque mourning Play takes place in a world that see itself as fallen natur without any visible sign of grace. It is a world without stable authority : the sovereign partakes of creation in wich ubiquitous guilt drives those who rule to become first tyrants* ». S. Weber, « Genealogy of modernity. Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the german Mourning Play* », in *MLN*, vol. 106., n°3, German Issue, (April 1991), p. 477 [Le drame baroque se place dans un monde qui s'aperçoit comme une nature déchue, privée de tout signe visible de grâce. C'est un monde qui manque d'une autorité solide : le souverain participe de la création dans laquelle une culpabilité omniprésente guide ceux qui gouvernent pour devenir les premiers tyrans.]

269 Cette remarque de Cysarz est reportée par Benjamin, cf. *Drâme baroque, op. cit.*, p. 201

270 Sur le rapport entre *Trauerspiel* et théâtre de marionnettes, cf. R. Nägele, « *Trauerspiel und Puppenspiel* », in S. Weigel (ed.), *Leib und Bildraum. Lektüren nach Benjamin, op. cit.*, p. 9-34

271 Le thème du cadavre dans l'analyse benjaminienne du *Trauerspiel* est amplement développé par P. Primavesi dans son étude sur les écrits du jeune Benjamin, *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Francfort-sur-le-Main et Basel, Stroemfeld, 2008, p. 384-390

N'ayant pas sa place dans le monde des vivants, la puissance vitale qui relie le corps de l'individu à la sphère spirituelle resurgit dans le monde des spectres et chez les fantômes qui peuplent les pièces du *Trauerspiel*.

Ce n'est pas un hasard, d'après Benjamin, si le drame baroque oppose à la présence sur scène du cadavre l'esprit du fantôme, dans lequel est transférée la force vitale qui habite le *Leib* dans sa vie terrestre. Le monde de spectres devient ainsi une sorte de dimension parallèle, une doublure de la réalité dans laquelle s'exprime cette corporalité que n'a pas de place dans la vie des créatures plongées dans l'horizon de la faute. Encore une fois, c'est un procès d'extériorisation qui est en acte dans les représentations du corps que le *Trauerspiel* met en scène. Le cadavre devient le symbole de l'organique, de l'origine matérielle de la créature, dont la vie spirituelle peut se libérer seulement au sein d'un monde des spectres. Et là encore, ce n'est pas vraiment d'une libération qu'il s'agit, selon Benjamin, car la permanence dans l'au-delà de l'élan vital du personnage implique dans l'optique du *Trauerspiel* une projection des événements humains hors de la vie terrestre. En fait, les actions du drame se poursuivent dans ce théâtre d'ombres qui est le monde des esprits : « *Les personnages du Trauerspiel ne perdent dans la mort que leur individualité et le nom dont elle est dotée, mais non la force vitale qui habite le rôle. Celle-ci revit, sans être diminuée, dans le monde des esprits* »<sup>272</sup>.

De même, la perte du nom est un élément révélateur que Benjamin ne manque pas de souligner : le nom est ce qui rattache le personnage à son rôle historique, à sa vie terrestre et concrète. Avec la mort et l'entrée dans le monde des esprits, la connotation temporelle du rôle perd d'importance, car les spectres sont en dehors de toute dimension historique : « *le monde des esprits est sans histoire* »<sup>273</sup>.

Sans avoir la plénitude heureuse du paradis, le monde des esprits se détache de la vie terrestre, se constituant comme le double de l'existence de la créature, dont il garde l'élan vital tout en s'affranchissant de la domination des *accessoires* que subissent les personnages sur la scène. De ce point de vue, Benjamin peut le qualifier de monde « *sans histoire* », car c'est seulement l'esprit du sujet qui s'exprime, délivré par la mort de sa connotation historique. Sans être une vie rédimée – la plénitude de la vie sauvée est inconnue au monde des spectres –, elle est toutefois affranchie du lien avec la matière et l'organique à partir duquel, au contraire, la vie terrestre se définit en tant que vie contingente<sup>274</sup>.

---

272W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 145

273Ibidem, p. 144

274À ce sujet, dans son étude *L'histoire à contretemps* F. Proust remarque justement l'affinité entre la vie terrestre mise en scène dans le *Trauerspiel* et le monde de spectres qu'il laisse apercevoir. Encore soumise à l'ordre de la culpabilité et donc à la répétition cyclique, la vie temporelle ne trouve pas son double dans

Il en reste qu'en éprésentant les personnages sous les traits figés des marionnettes, le théâtre baroque exprime un jugement sur la valeur de l'action humaine dans le monde et, en dernière analyse, sur l'histoire. Car, en effet, le choix de réduire la vie intérieure du personnage à ce que les *accessoires* permettent d'en percevoir obéit à la vision que la théologie baroque exprime de la vie temporelle. Dans un monde déchu, chaque geste, chaque action humaine ne sera que vanité. Par la transformation des hommes en automates, le statut de la créature est encore une fois réaffirmé brutalement, car les mécanismes dont procèdent ses gestes font déjà allusion à la présence d'une main qui, derrière la scène, tire les fils. Ainsi, le monde des spectres, privé de tout lien avec la matière, peut-il bien être qualifié de monde « sans histoire », car les personnages, n'appartenant plus à l'ordre des créatures, seront aussi libérés de la vie artificielle qui marque l'existence temporelle des êtres humains.

C'est la condition de la créature dans son existence temporelle et le rapport qu'elle entretient encore avec son créateur, tel que le conçoit la théologie baroque, qu'il faudra interroger pour comprendre la notion d'histoire qui ressort de la scène du *Trauerspiel* où les hommes sont des marionnettes soumises au pouvoir des *accessoires* et du destin.

### 3.2 "La créature est un miroir"

Dans un monde à l'envers comme celui mis en scène par le *Trauerspiel*, les limites qui séparent l'extérieur de l'intérieur, la réalité de la fiction scénique s'estompent : tout se mêle, tout se multiplie, les objets inversent leurs rapports avec les hommes, les spectres interviennent dans le monde des vivants, les angoisses du siècle apparaissent sur le visage figé de la matière. Comme dans un jeu de miroir, la vérité se perd dans les plis des histoires du drame baroque, laissant aux personnages la tâche de montrer l'inutilité des efforts de la vie humaine sur terre, là où aucune rédemption ne semble plus possible.

La figure de la marionnette rappelle sans cesse cette doublure de sens qui constitue le noyau central du *Trauerspiel* et d'une époque entière. Car, en effet, la vie apparente qui anime

---

l'image d'un monde rédimé, mais plutôt dans l'univers des ombres et des fantômes, qui harcèlent sans répit les personnages du drame baroque, cf. F. Proust, *L'histoire à contretemps*, op. cit., p. 60-61, « Si, d'un côté, les *Trauerspiele* montrent que l'existence terrestre n'est que vanité, drame sanglant ou bouffonnerie comique, que la vie est un théâtre d'ombres ou de marionnettes dont on peut jouer les pièces qu'on peut présenter au public un nombre infini de fois, ils font passer, d'un autre côté, sur la scène de l'histoire, le souffle ou le fantôme d'une autre vie, d'une vie supérieure". Cette "vie supérieure" est la même que la vie terrestre, elle en est le double, le reflet spéculaire : la mort n'ouvre sur aucun au-delà, il n'y a pas d'autre vie, d'autre monde, de salut hors histoire et hors temps. Mais la vie terrestre, en son immanence pure, laisse entrevoir, comme une image spectrale, une vie délivrée de l'inférieure répétition. ».

l'automate est en soi l'expression du jugement contradictoire que la pensée baroque porte sur la vie temporelle. L'ambiguïté de cette figure, ce qui la rend à la fois inquiétante et étrangement fascinante, tient moins aux gestes qu'elle est capable d'accomplir grâce aux mécanismes qui la régissent, qu'au mystère qui entoure l'élan qui l'anime, ce qui permet à ses mouvements d'apparaître comme réels. C'est là l'enjeu fondamental des implications gnoséologiques que l'utilisation de cette image par les auteurs baroques entraîne au sein de la vision de l'histoire au XVIIe siècle. Car, en dernière analyse, c'est bien une *Weltanschauung* particulière qui s'exprime à travers l'allure rigide de la marionnette, une représentation sous laquelle se cache la valeur des gestes humains aux yeux de la pensée baroque.

Or, un petit détour dans la pensée kantienne pourra nous aider à comprendre comment et pourquoi la réflexion benjaminienne infère, à partir de la parenté entre *Trauerspiel* et théâtre de marionnettes, l'échec auquel s'expose l'histoire lors de sa radicale sécularisation par la théologie du XVIIIe siècle.

Dans la *Critique de la raison pratique* Kant, discutant les implications qu'une connaissance illimitée aurait sur la sphère morale, se sert lui-aussi de l'image du théâtre de marionnettes, lui accordant une signification très proche de celle qui ressort dans le cadre du *Trauerspiel*. D'après Kant, l'accès des hommes au savoir absolu coïnciderait avec l'anéantissement de la dimension morale qui se lie à l'action en tant que résultat d'un choix : « *La conduite des hommes, tant que leur nature demeurerait ce qu'elle est actuellement, serait donc transformée en un pur mécanisme où, comme dans un jeu de marionnettes, tout gesticulerait bien, mais où l'on ne rencontrerait aucune vie dans le personnage* »<sup>275</sup>. N'étant plus inspirée par le devoir, l'action humaine serait comparable aux gestes mécaniques des poupées, car rien en elle ne signalerait la présence d'une raison obéissante à la loi morale.

Ainsi, du point de vue moral, cela ne serait-t-il donc qu'une nouvelle déclinaison de la « morale du tournebroche », l'image par laquelle l'auteur avait critiqué, dans la partie initiale de la *Critique de la raison pratique*, le concept de liberté proposé par Leibniz<sup>276</sup>. Concevoir le choix moral comme s'il dépendait d'un principe externe ou d'une nécessité causale équivaudrait à considérer les hommes comme des automates, dont la liberté morale ne serait qu'illusoire. Ils seraient donc des machines matérielles, comme l'explique bien ce passage :

---

275I. Kant, *Critique de la raison pratique*, Paris, Gallimard, 1985, p. 197. Pour l'analyse de ce passage au sein de la théorie morale kantienne, cf. A. Philonenko, *L'œuvre de Kant : la philosophie critique. Morale et politique*, v. II, Paris, Vrin,

276Cf. Kant, *ibidem*, p. 134-137

« On ne regarde ici que la nécessité de la liaison des événements dans une série de temps, telle qu'elle se développe suivant la loi de la nature, soit qu'on appelle maintenant le sujet dans lequel a lieu ce développement automaton matériel, lorsque la machine est mue par la matière, soit qu'avec Leibniz on le nomme automaton spirituale, lorsque la machine est mue par des représentations ; et, si la liberté de notre volonté n'était pas autre chose que cette liberté (psychologique et comparative, et non en même temps absolue), elle ne vaudrait au fond guère mieux que celle d'un tournebroche, qui, une fois monté, exécute de lui-même ses mouvements »<sup>277</sup>.

Le jugement kantien à l'égard d'une pareille conception de la morale est impitoyable : un monde de ce type, où les actions ne sont pas dictées par la loi morale, mais par des raisons autres – la crainte ou l'espoir par exemple – n'aurait plus aucune valeur aux yeux de Dieu : « la plupart des actions conformes à la loi seraient dictées par la crainte, quelques-unes seulement par l'espérance, et aucune par le devoir, et la valeur morale, sur laquelle seule repose la valeur de la personne et même celle du monde aux yeux de la suprême sagesse, n'aurait plus aucune existence ».

Comme le souligne justement Simmel, faisant recours à l'image kantienne dans ses remarques autour du problème de la connaissance historique, une perspective de ce type bouleverserait la conception même de l'histoire, car l'automatisme se substituerait aux principes psychologiques qui déterminent les actions humaines. D'après l'auteur de la *Philosophie de l'argent*, tout le complexe d'actions, sociales, économiques, politiques ou encore artistiques, qui composent la vie historique d'une époque a son origine ainsi que sa fin dans des mouvements d'âme. De sorte qu'à la base du processus historique et de la volonté de l'homme de le connaître et comprendre, il y a la présence d'un mouvement spirituel où entre en jeu la conscience de l'époque. Faisant abstraction des processus psychiques, dont les événements historiques manifestent les liens avec le monde extérieur, le déroulement historique se présenterait comme un tableau grotesque et insensé.

« Si l'histoire n'est pas un théâtre de marionnettes – remarque Simmel – c'est qu'elle est l'histoire de processus psychiques, et tous les événements extérieurs qu'elle peint ne sont rien d'autre que le pont entre les impulsions et les actes de volonté d'une part et d'autre part les réflexes déclenchés par ces événements extérieurs »<sup>278</sup>.

L'absence d'une vie intérieure, des processus psychiques par lesquels l'individu aboutit à opérer des choix, se concrétise donc avec l'image des marionnettes, qui vivent et agissent à travers des mécanismes entièrement artificiels et extérieurs. Cela, évidemment, change aussi l'aspect qu'ont en ce contexte les actions humaines en tant qu'événements historiques. À la

---

<sup>277</sup>Ibid. p. 136

<sup>278</sup>G. Simmel, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2004, p. 57

manière des gestes d'une marionnette, ils ne seront rien de plus que la conséquence mécanique d'un processus qui est indépendant de ses acteurs.

Or, ce passage kantien ainsi que les considérations de Simmel autour de la figure de l'automate touchent finalement au problème central de la « chosification » des individus dans le cadre du *Trauerspiel* : le monde historique, en tant que monde déchu des créatures, a-t-il encore une valeur intrinsèque, ou bien est-il seulement une machinerie sans plus aucun sens ? Ce qui est mis en doute, en effet, dans une vision où l'histoire est représentée comme un théâtre de marionnettes est précisément la valeur morale des actions et, en dernière instance, la réalité de ce processus qui oscille, comme la vie de l'automate, entre vérité et illusion.

La définition par laquelle Benjamin résume la condition de la créature, telle que l'esprit baroque la conçoit, nous offre des indications pour répondre à cette question : « *La créature est un miroir, le monde moral ne s'offrait jamais aux regards de l'époque baroque ailleurs que dans son cadre. Un miroir concave ; car cela ne pouvait aller sans déformation* »<sup>279</sup>.

Ce passage est particulièrement intéressant, car à travers l'image du miroir il aborde le problème de la vie apparente de la marionnette et, par là, du manque de sens de la vie historique. Dans le cadre de la vie temporelle, la moralité n'est pas un paramètre pris en compte face aux actions humaines, car, à la manière de l'image renvoyée par un miroir, ce qui apparaît comme réel n'est en vérité qu'un reflet. La prééminence est donnée à la dimension matérielle de l'existence, pas à celle psychologique et spirituelle. Leur vie intérieure, leurs sentiments et leurs passions, étant projetées à l'extérieur, dans le monde organique, ce ne sont pas les créatures à décider de leurs gestes et à intervenir dans le déroulement des événements, mais bien l'horizon des objets, messagers du destin<sup>280</sup>. Même si les actions donnent l'impression d'être le résultat d'un processus de réflexion et du choix libre de la créature, aucune sens moral en réalité les anime

La sécularisation radicale des faits historiques sur laquelle repose la vision du monde baroque empêche d'accorder une valeur aux actions dans une perspective eschatologique, tout en leur niant à la fois une dignité au niveau de la vie temporelle, qui n'est en soi que désolation et tristesse. Ainsi la réalité, telle que la créature se la représente, ne peut-elle qu'être faussée.

Le miroir, précise Benjamin, est concave, donc l'image qui en jaillit sera forcément inexacte, voire irréaliste. Comme dans le cas des engins mécaniques, l'on apercevra un semblant de vie là

---

279W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 93

280Ibidem, p. 93, « Comme la vertu avait été dépouillée de toute vie historique dans l'esprit de l'époque, elle perdait aussi sa signification pour la vie intérieure des personnages dramatiques. Jamais elle n'a paru moins intéressante que chez les héros de ces *Trauerspiele*, où seule la souffrance physique du martyr répond à l'interpellation de l'histoire ».

où il n'y en a pas ; regardant le monde du point de vue de la créature, on sera tenté de reconnaître une signification morale dans des événements déclenchés par une machinerie. De sorte que ce que l'on verra de l'histoire et des gestes humains ne sera qu'une tromperie, car ils apparaîtront doués de sens, alors qu'en réalité ils sont seulement le résultat d'une illusion d'optique dont la forme du miroir conditionne l'apparence. C'est la danse macabre dont parlent déjà les traités médiévaux et qui sera particulièrement présente dans l'iconographie baroque, où la mort mène la danse. Lorsque la domination de la matière et du monde organique s'impose sur la dimension intérieure de l'individu, la culpabilité le submerge : c'est l'horizon des objets qui mène la danse, animé par les lois tyranniques du destin.

Mise à part la question morale, la métaphore du miroir utilisée par Benjamin met l'accent aussi sur un autre aspect qui conditionne le jugement baroque sur le monde comme image déformée. Si déformation il y a, il faudra bien qu'au-delà du miroir existe une réalité dont l'image est le reflet faussé. Or, le problème qui se pose en ce contexte est celui de l'origine divine de la création. Comment cet aspect intervient-il dans l'existence temporelle de la créature ? Reste-t-il des marques divines au sein du monde après la chute dans le péché ?

Bien que l'histoire apparaisse sous l'emprise de la nature et des forces qui la dominent, elle n'est pas entièrement réductible à la sphère de la matière, car c'est seulement à la suite du péché originaires que le monde plonge dans l'abîme d'une vie contingente et finie. C'est de cette origine que la création tire encore son élan vital, c'est là que se cache la main qui meut les fils de la marionnette.

Si la pensée baroque regarde à la créature comme à un miroir, c'est parce que l'existence temporelle n'a pas une valeur en soi, mais seulement dans la mesure où elle reflète quelque chose d'autre, une réalité qui est externe au miroir lui-même. Quoique l'âge baroque refuse toute perspective eschatologique, cela ne signifie pas qu'elle fixe son regard seulement sur la vie temporelle. Le recours à la notion de culpabilité et à l'image d'un monde déchu sous-tendent en effet l'existence d'un terme de comparaison, à partir duquel le réel peut être jugé d'une telle façon. Or, excluant la dimension du salut, il ne reste que l'image d'un état originaires et donc précédent la chute pour s'opposer au tableau désolant de la vie temporelle, comme image de ce que le monde était autrefois. Car, la création tout entière, y compris l'homme qui en est la couronne, reste, malgré son péché, une œuvre divine, qui porte donc encore les marques de son créateur, bien que d'une manière fragmentaire.

Une tension donc se crée au sein de la réalité entre la sphère du sacré, dont la création tire son origine, et celle profane de la vie temporelle, qui est symbolisée par la figure de la

marionnette. Focalisant son attention sur la transformation des personnages en "type", Benjamin essaye justement de faire ressortir les implications de l'entrée du monde dans l'histoire, en tant qu'éloignement – peut-être définitif – d'un état originaire et bienheureux qui correspond à l'image de la création avant la chute.

De cet autre monde, la créature ne peut que renvoyer une image déformée, car de par sa nature elle est incapable de reproduire fidèlement ce que lui fait face : le miroir est concave. Toutefois, écrit Benjamin, bien que d'une façon fragmentaire et faussée, le lien originaire qui unit la création à la sphère du sacré est encore percevable dans le monde déchu : « *l'état de la créature réfléchit encore le soleil de la grâce. Mais reflété dans le marais de la faute adamique* »<sup>281</sup>.

### 3.3 Sacre et profane : le reflet de la grâce

Les abandonnant dans un monde où il n'y a plus aucun espoir de rédemption, le Dieu du drame baroque s'éclipse, laissant ses créatures dans la tristesse de la vie terrestre. Mais est-ce que le créateur a vraiment abandonné ses créatures à leur destin, comme dans le cas de l'image kantienne ?

Dans l'espace clos mis en scène par le drame baroque, la prééminence reconnue au monde de la matière, dont l'*accessoire* n'est que l'expression la plus concrète, n'est pas suffisante pour expliquer la vie apparente qui anime les personnages transformés en automates. Au-delà d'un brusque rappel de la condition matérielle qui définit intrinsèquement le statut de la créature au sein de la création, l'anéantissement de toute forme de vie intérieure symbolisé par la figure du pantin laisse toutefois ouverte la question de la vie qui semble l'animer.

D'après Benjamin, l'étrange sentiment que la vie mécanique de l'automate suscite dans l'âme de ses observateurs, à mi-chemin entre la crainte et la fascination, s'explique lorsqu'on dévoile la signification originaire du théâtre de marionnettes. Loin d'être une simple ruse pour le divertissement des enfants, l'utilisation des automates sur la scène théâtrale est en rapport direct avec la fonction sacrée qu'avait ce genre dramatique dès ses débuts. Par l'intermédiaire du pantin, l'homme pouvait incarner sur scène ses dieux, sans encourir aussitôt leur colère, sans succomber au péché d'*ubris* en voulant représenter par son propre corps la divinité.

---

281W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 137

Un court texte de Benjamin de la fin des années 1920, rédigé pour une émission radiophonique, met bien en évidence la fonction sacrée qui s'accompagne dès son origine au théâtre des marionnettes<sup>282</sup>.

*« Si l'on demandait aux gens d'où vient le théâtre de marionnettes, ils diraient sans doute : "Parce que c'était moins cher que le vrai". Ce n'est pas faux. Mais bien qu'agréable, le fait que les marionnettes ne réclament ni nourriture ni salaire, est tout de même accessoire. Le théâtre de marionnette des temps les plus reculés n'était pas seulement un jeu, il était aussi sacré, car les marionnettes représentaient les dieux. (Pour certaines peuplades du Pacifique, il en va encore ainsi. Ils fabriquent des marionnettes en paille qui ont jusqu'à 30 mètres de haut. Y fourrent un homme qui les anime et fait quelques pas en dansant. Quand l'homme, épuisé, s'effondre sous le poids et que la marionnette est par terre, les sauvages se précipitent sur elle pour la déchirer, les lambeaux sont gardés comme gris-gris tutélaires.) »<sup>283</sup>.*

Lors de ce spectacle, la limite entre réalité et fiction s'estompe : après avoir incarné les dieux sur la scène, les pantins qui ont servi à la représentation acquièrent aux yeux des spectateurs une partie du pouvoir de la divinité. Ils en ressortent sacrés, comme le montre bien la tentative du public de s'emparer d'un morceau du corps de la marionnette après la représentation.

Toutefois, cela se passe autrement dans le microcosme mis en scène par le *Trauerspiel*, où la relation des hommes-marionnettes avec la sphère du sacré apparaît plus articulée. Sans aboutir à une sacralisation de la créature, la référence au sacré semble néanmoins être l'élément qui légitime l'existence même de l'être humain en tant qu'œuvre divine. Le reflet de la grâce lisible sur le visage de la créature renferme la valeur de sa présence au sein de la création, son statut de « couronne de la création », cette même valeur que la vanité de ses actions dans le monde semble lui nier. La figure de la marionnette apparaît ainsi sous un nouveau jour. Ce qu'elle réfléchit de la grâce divine se transforme, dans le cadre de la condition de culpabilité qui la frappe, en évocation de ce que la créature était autrefois. Autrement dit, les marques qui demeurent dans la création en tant qu'œuvre divine, ne sont là que pour rappeler aux créatures ce qu'était le monde avant la chute dans le péché. Sans vouloir être la promesse d'une rédemption possible, cette évocation d'un état originare en est pourtant une. Plus qu'une sacralisation du pantin, comme dans le cas de l'exemple cité plus en haut, il s'agirait donc de la promesse pour la créature de rebrousser le chemin. Que cette promesse soit toutefois accomplie, rien ne l'assure.

---

282Le texte fait partie d'un corpus assez ample de réflexions dédiées au théâtre de marionnettes et plus en générale à la figure de la poupée. Cette thématique revient constamment chez Benjamin qu'en fera souvent l'objet de ses émissions radiophoniques.

283W. Benjamin, « Théâtre de marionnettes à Berlin », in *Lumières pour les enfants*, trad. par S. Muller, Paris, Christian Bourgois Editeur, p. 32-33

Pour comprendre comment l'analyse benjaminienne reconnaît dans la relation entre la permanence au sein de la création d'un résidu de la grâce divine un enjeu fondamental du *Trauerspiel* et de la pensée baroque, il faut examiner plus de près le lien entre la créature et cet état originaire et bienheureux. À ce propos, il est intéressant de se tourner vers un court texte de Kleist, *Sur le théâtre des marionnettes*, où l'auteur s'interroge sur la possibilité d'inscrire la vie de la poupée au sein de la sphère de la grâce<sup>284</sup>.

Cet écrit se construit comme un dialogue entre un danseur, Monsieur C. et le narrateur. La conversation aborde dès le début le sujet des marionnettes dont les deux personnages admirent les mouvements souples qui dénotent une grâce presque inatteignable pour les gestes humains. Citant à ce sujet l'exemple de la danse, Monsieur C. affirme ainsi qu'un danseur aurait beaucoup à apprendre dans son art, observant la légèreté des marionnettes qui effleurent avec leur souplesse la perfection du geste. Car, loin d'être ancrée au monde de la matière, auquel elle appartient naturellement, la marionnette révèle une grâce qui la rapproche plus des anges que des êtres humains ou des objets. Le silence et la torpeur dans lesquels plonge l'inorganique ne sont que les caractères apparents de sa nature. En réalité, elle est déjà au-delà du monde de la matière, elle dépasse les limites de l'organique et du monde des créatures pour se rapprocher à la sphère du sacré. Négation de toute forme de vie autonome, la vie mécanique qui anime la poupée frise au contraire la perfection divine, car, d'après Kleist, c'est seulement dans une existence privée de toute conscience qui se libère la grâce :

*« Nous voyons que, dans le monde organique, plus obscure et plus faible est la réflexion, d'autant plus rayonnante et souveraine s'étend la grâce. – Toutefois, comme l'intersection de deux droites partant d'un même côté d'un point, après le passage à l'infini, se retrouve soudain de l'autre côté, ou comme l'image du miroir concave, après s'être éloignée à l'infini, reviens soudain juste devant nous : de même la grâce, quand la connaissance est pour ainsi dire passée par un infini, est de nouveau là ; de sorte qu'elle apparaît en sa plus grande pureté dans cette conformation humaine du corps qui, ou bien n'a aucune conscience, ou bien a une conscience infinie, c'est-à-dire dans le mannequin ou dans le dieu. »<sup>285</sup>*

---

284 Dans son étude, F. Proust propose aussi une lecture croisée des considérations benjaminienes du *Trauerspiel* avec le texte de Kleist, d'un côté, et les poèmes de Baudelaire, de l'autre. En ce qui concerne le morceau de Kleist, Proust focalise son attention sur le jeu de miroirs, l'illusion à laquelle donne lieu la vie de la marionnette : « le monde est un jeu de miroirs ou de réflexions et il n'y a plus de monde à l'envers et de monde à l'endroit, il n'y a que des doubles, des doubles faces, des recto verso. Les automates sont divins et Dieu est un automate ». D'après sa lecture, la question centrale est donc la possibilité de rédemption pour un monde qui est emprisonné dans un jeu de reflets, où rien n'est ce qu'il paraît être. F. Proust, *L'histoire à contretemps*, op. cit., p. 90, « L'issue, s'il y en a une, mais nous ne le saurons qu'après coup, est "derrière nous". Non pas qu'il faille retourner sur nos pas ou revenir en arrière : les portes sont fermées, verrouillées. Il faut au contraire continuer et poursuivre, aller jusqu'au bout des impasses pour tenter d'apercevoir dans un avenir situé "en arrière de nous", c'est-à-dire au futur antérieur, une "nouvelle ouverture". L'issue, si issue il y a, est à même l'automate, à même l'ange sans ailes qu'est l'automate ».

285H. Kleist, « Sur le théâtre des marionnettes », in *Anecdotes et petits récits*, trad. J. Ruffet, Paris, Payot, 1981, p. 109

L'équilibre parfait qui régit la structure de la marionnette, dont les mouvements dépendent essentiellement d'une obéissance aux lois mécaniques et au principe de gravité, ne procède pas de l'habileté du manipulateur, mais seulement de l'automatisme propre à l'objet lui-même. L'automatisme devient ainsi synonyme de grâce : la vie de la marionnette est alors l'autre face de la médaille de la vie divine, dont elle partage la sacralité. Cette sphère à laquelle l'homme, après sa chute, n'a plus accès reste au contraire ouverte pour ces formes de vie qui sont aux antipodes de la connaissance et de la conscience, à savoir Dieu et la marionnette. Dans les deux cas, l'existence fuit l'abîme de la connaissance, dans lequel plonge la vie humaine, après avoir goûté à l'arbre défendu. Elle garde ainsi l'innocence du début de la création, désormais perdue pour les êtres humains chassés du paradis terrestre. L'éloignement extrême de la vie et de Dieu permet ainsi à la marionnette de revenir à l'état de grâce qui suit la création et précède la chute du péché originel<sup>286</sup>.

Or, si l'argumentation de Kleist souscrit au rapprochement entre Dieu et marionnette, cela se passe autrement pour la pensée baroque. D'après Benjamin, rien ne laisse envisager que la créature, en tant que miroir concave, déformé, soit à même de dépasser l'abîme qui la sépare de Dieu et de la condition bienheureuse propre à la création avant la chute. Dans le cadre du *Trauerspiel*, cet état originnaire qui est évoqué d'une manière fragmentaire, comme dans un éclat, ne tient ni d'un futur où la réalité sera rédimée, ni d'un passé concret, auquel l'on pourrait encore revenir, mais il s'inscrit dans la sphère du mythe<sup>287</sup>. La tension qui affleure dans les gestes mécaniques de l'automate vise donc un passé qui se perd dans le temps, un état qui correspond aux origines et qui se présente à la créature sous la forme d'un monde mythique et atemporel, où elle n'était pas encore tombée dans le piège de son destin.

Or, à cette image du mythe comme évocation d'un état originnaire, désormais loin de la vie temporelle, s'en oppose une autre, celle qui, dans la réalité, signale la présence d'une force qui tient elle aussi de la sphère mythique, exprimée par le rôle que la loi du destin joue dans le

---

286Au passage, il est intéressant de remarquer comme l'image de Kleist renverse les conclusions kantienne de la morale du tournebroche : l'obéissance aux lois physiques et mécaniques, suite à laquelle Kant reconnut dans la marionnette l'exemple de ce que la vie morale de l'homme ne doit pas être, s'élève ici à paradigme de la perfection et de la grâce.

287Une note des *Passages* dédiée à l'étude de *La mante religieuse* de Caillois met en évidence le lien entre mythe et sacré dont il est question, en dernière instance, dans le théâtre de marionnettes, cf W. Benjamin, *Le livre des Passages*, op. cit., p. 707 « Dans son étude sur 'La mante religieuse (Recherches sur la nature et la signification du mythe)' Caillois fait référence à l'automatisme particulièrement frappant des réflexes chez la mante religieuse (il n'y a guère de fonction vitale qu'elle n'accomplisse décapitée). Il la met en corrélation, en raison de sa signification funeste, avec les néfastes automates dont parlent les mythes. On rejoint également les *Krtya* indiennes, ces poupées inanimées par les sorciers pour causer la mort de ceux qui les étirendront ». L'automate est associé ici au pouvoir dangereux que l'objet dégage lorsqu'il atteint la sphère du sacré. Cette image se rapproche particulièrement du statut que le *Trauerspiel* reconnaît à l'horizon des objets, à travers la référence à l'accessoire.

déroulement des événements du drame. La chute du monde après le péché ne correspond pas seulement à l'entrée dans l'histoire, mais aussi à la soumission aux lois fatales qui exercent leur emprise sur le monde de la matière. L'une ne va pas sans l'autre. Autrement dit, dans le cadre du drame baroque la sphère du mythe se présente en même temps comme espoir de restaurer un état désormais perdu et force qui empêche ce chemin à rebours. Il en résulte un mouvement cyclique qui anéantit soudainement chaque effort des créatures de s'affranchir de leur condition d'êtres coupables vis-à-vis de leur créateur. L'angoisse que l'horizon des objets, messagers du destin, suscite dans les personnages sur scène, ainsi que l'image déformée que ces mêmes personnages renvoient de leur condition ne sont que les marques visibles d'une réalité qui est tombée sous l'emprise de ses mythes. De ce point de vue, la pensée baroque qui croyait sauver le monde en se repliant sur la vie temporelle, se voit doublement trahie : cherchant dans l'histoire l'espoir d'une rédemption profane, la créature retombe à nouveau dans les filets de ce même destin qui est le sien depuis sa chute dans le péché. Comme dans une spirale, l'issue pour les créatures est désormais derrière elles. D'où, l'inutilité des gestes humains, la vanité de la danse macabre qui recèle le monde. La notion de destin y joue le rôle principal, car c'est à travers l'emprise de la fatalité sur les vies des hommes que s'exprime, d'après Benjamin, ce qu'on pourrait considérer comme le visage effrayant du mythique.

C'est là l'autre visage du mythe, sa face cachée.

#### 4

#### *La facies hypocratica de l'histoire*

C'est dans la confrontation avec la tragédie que la teneur mythique de la structure du *Trauerspiel* ressort avec force. La différence entre ces deux styles théâtraux souvent – et à tort – considérés comme très proches l'un de l'autre – le *Trauerspiel* serait une sorte de tragédie moderne, basée sur les règles de la dramaturgie classique – réside précisément dans le rôle qu'y joue le mythe. Selon Benjamin, c'est parce qu'elles sont en réalité l'expression de deux façons profondément distinctes de regarder au monde – et aux mythes qui le hantent – que la tragédie et le drame baroque ne peuvent pas être considérés comme les variations d'un même

genre. Tandis que celle-ci, procédant de par son origine de la sphère du mythe, s'en éloigne toutefois pour être enfin délivrée, le *Trauerspiel*, au contraire, s'abîme dans l'histoire et dans le mythe, se transformant en théâtre d'ombres et de vanités. Ce qui remarque justement Petitdemange dans ce passage :

« Il est essentiel pour Benjamin de voir que la disparité entre tragique et *Trauerspiel* repose sur une tout autre perception du monde. Avec le *Trauerspiel* prend fin la vision mythique du monde. C'est l'histoire qui est devenue la voie d'accès au réel. [...] Le tragique délivrerait du mythe ; le *Trauerspiel* y reconduirait »<sup>288</sup>.

Par la notion de destin, telle qu'elle est déclinée dans ces deux styles théâtraux, s'exprime donc une perception différente du réel. En ce qui concerne le drame baroque, sa signification la plus profonde repose, selon Benjamin, sur la relation que la pensée au XVII<sup>e</sup> siècle envisageait entre la sphère de l'histoire et la nature, relation dont le problème du mythe est la clé de voûte. L'antinomie qui semble opposer ces deux termes n'est en réalité qu'une illusion, car, au sein de la pensée baroque nature et histoire partagent le même visage figé, se révélant comme les deux faces de la même médaille. Cela apparaît d'une manière frappante lorsqu'on regarde le *Trauerspiel* en adoptant le point de vue du spectateur : prisonnière de ses mythes, plongée dans un sentiment profond de tristesse, l'histoire paraît ridicule, une plaisanterie grotesque et surréelle.

#### 4.1 Tragédie et *Trauerspiel*

Pour la distinction que Benjamin opère entre *Trauerspiel* et tragédie, la figure du héros tragique revêt un rôle de premier plan. C'est à partir de cette figure, en effet, que l'argumentation benjaminienne essaye de comprendre en quoi consiste exactement la faute dont le personnage tragique est accusé, pour la confronter ensuite avec la culpabilité dont sont victimes les individus dans le cadre du *Trauerspiel*.

Deux aspects définissent chez Benjamin la figure du héros tragique : d'un côté, son rapport avec la malédiction et de l'autre, sa relation avec le langage<sup>289</sup>. Alors que les personnages du

---

288G. Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », *op. cit.*, p. 157-158

289Dans ses thèmes majeurs, la théorie benjaminienne du héros tragique s'inspire avec toute évidence des analyses de Rosenzweig et Lukács sur la tragédie. Ainsi, la définition qu'il propose de la tragédie moderne comme drame de l'homme absolu qui se confronte à l'objet absolu, Benjamin la puise-t-il entièrement de l'analyse du tragique développée dans *L'étoile de la rédemption* de Rosenzweig, cf. *L'étoile de la rédemption*, Paris, Ed. de Seuil, 2003, p. 110-120. D'ailleurs, l'auteur des *Passages* ne fait pas mystère de sa dette vis-à-vis de la réflexion de Rosenzweig sur le tragique, cf. W. Benjamin, *Correspondance*, I, p. 341, « Sur le sujet

*Trauerspiel* apparaissent privés de toute dimension psychologique, étant leur rôle complètement dépersonnalisé et réduit au "type", dans la tragédie, au contraire, la malédiction est l'élément qui caractérise le héros. L'acceptant, il en fait un trait spécifique de son existence. Par cette intériorisation, il assume le destin qui lui échoit, nonobstant son innocence vis-à-vis de ce que les dieux lui reprochent. La malédiction tragique commence et se termine avec le héros qui la prend sur soi : seulement l'accueillant, l'acceptant, il réussit à l'enlever. Le caractère d'unicité qui marque l'existence du héros tient de la structure même du tragique, où le drame est un sujet topique qui se déroule toujours dans un passé mythique, encore dominé par les lois despotiques des dieux. Seulement en raison de son appartenance à un monde archaïque qui s'inscrit dans la sphère du mythe, le héros tragique peut être considéré comme tel : « *ce n'est pas leur rang – la monarchie absolue –, mais le temps préhistorique de leur existence – le passé héroïque* »<sup>290</sup>. C'est à ce compte que la révolte du héros tragique contre la condamnation qu'il subit injustement de la part des dieux se constitue, selon Benjamin, comme une véritable émancipation de la sphère du mythe, c'est-à-dire de la perpétuation des lois archaïques, d'un âge préhistorique qui revient sans cesse dans le présent. Une idée celle-ci que le philosophe berlinois tient en réalité de ses discussions avec Florens Christian Rang. Collaborateur de Buber ainsi que spécialiste de la théologie protestante et de la mystique, Rang réussit à gagner la confiance et l'admiration de Benjamin, avec lequel il entretint un intense échange épistolaire à partir de la fin du 1920, année de leur rencontre<sup>291</sup>. L'influence des théories de Rang sur la partie du *Trauerspiel-Buch* dédiée à la tragédie est

---

– la définition du tragique – *Rosenzweig a été cité à tout bout de champ au grand déplaisir de (Gottfried) Salomon pour qui tout ce que Rosenzweig raconte sur le tragique se trouverait déjà dans Hegel* ». En ce qui concerne l'acceptation de la responsabilité qui lui échoue avec la malédiction et plus généralement la question de la culpabilité du héros tragique, la réflexion de Benjamin suit les traces de celle développée par Lukács dans *l'Âme et les formes*, cf. « La métaphysique de la tragédie », *op. cit.*, p. 246-275. L'autre auteur qui jouera un rôle fondamental pour la formulation de la définition benjaminienne de tragédie est Rang, comme Benjamin lui-même avoua à Scholem à plusieurs reprises, cf. *Correspondance*, I, p. 341

290W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 62

291Le lien que Benjamin instaura avec Rang est assez exceptionnel, si l'on considère l'ensemble de ses rapports d'amitié, dans lesquels il gardait toujours une marge de distance avec ses interlocuteurs se masquant derrière sa notoire politesse "chinoise", comme en témoigne sa correspondance. Le "tutoiement" employé et surtout accepté par le philosophe berlinois dans les lettres à Rang n'est que le signe le plus évident de la confiance qu'il lui accorda dès leurs premières rencontres. Jusqu'à la mort de Rang, en 1925, ils furent régulièrement en contact, Benjamin s'adressant souvent à lui pour avoir son avis sur les questions théoriques les plus variées. Pour le rapport entre Rang et Benjamin, cf. B. Menke, *Das Trauerspiel-Buch*, *op. cit.*, p. 27-45 et J.M. Palmier, *Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 544-546

frappante, comme en témoignent les lettres datées du début 1924<sup>292</sup>, dans lesquelles Benjamin discute avec l'ami de la structure du tragique et de sa signification.

C'est en adoptant un point de vue éthique et religieux que Rang dans un court fragment de 1924, *Agon et théâtre*<sup>293</sup>, définit la tragédie comme une rédemption, une victoire sur l'ordre du destin qui présuppose une bataille de l'homme, l'*agon*, contre les lois des dieux<sup>294</sup>. Grâce à son sacrifice, le héros réussirait à triompher de la sphère mythique et despotique du droit dont la fatalité est l'expression manifeste. « *La tragédie* – écrit Rang dans une lettre à Benjamin de 1924 – *est rupture de l'astrologie et donc de l'affranchissement du sort fixé par les astres* »<sup>295</sup>. Et encore, dans un passage de la lettre du 28 janvier 1924, « *celui qui dans l'univers de l'astrologie est parvenu jusqu'à l'autel n'est assurément pas sacrifié, mais il appartient désormais au dieu et lui est attaché à perpétuité par sa vie même ; celui qui dans le demi-cercle du théâtre s'en est échappé est un homme libre. Mais c'est là le sens de l'agon grec à un niveau qui n'est pas déterminé par l'astrologie : la conscience pour l'humanité d'avoir vaincu la rigidité hiératique* »<sup>296</sup>.

Deux éléments sont essentiels dans la définition de la tragédie proposée dans ce passage. En premier lieu, le lien que Rang établit ici entre le destin, l'ordre mythique et les astres. La sort du héros est inscrite dans les astres et c'est en brisant la domination que l'astrologie impose sur la vie temporelle que l'existence humaine surmonte la tyrannie et l'arbitraire des lois mythiques. En fait, c'est moins la signification symbolique dont ils sont chargés les astres qui est importante dans ce contexte – comme c'était le cas dans les fragments benjaminiens sur la perception –, que leur capacité de conditionner les événements humains. C'est à ce compte qu'ils rallient l'univers des forces mythiques. Par l'astrologie, le mythe pénètre au sein de l'histoire, la transformant profondément. Rang fait appel là à une conception causale de l'histoire<sup>297</sup> selon laquelle ce ne seraient pas les actions humaines qui rythment le cours des

292 Dans une lettre à Scholem de février 1925, Benjamin, présentant à son ami le plan du texte, avoua que la théorie de la tragédie formulée dans son travail d'habilitation est tirée entièrement de la pensée de Rang, cf. W. Benjamin, *Correspondance I, op. cit.*, p. 34, « *Quelques modestes essais de lecture ont fait grand impression. J'ai vraiment perdu tout critère pour juger de ce travail. Il comporte aussi une théorie nouvelle sur la tragédie ; elle est dans une large mesure de Rang* ». De plus, les connaissances limitées de Benjamin au sujet de la tragédie classique l'obligeaient à se référer aux réflexions de Rang, qui en était, au contraire, un connaisseur.

293 Le texte est publié dans la correspondance de Benjamin, cf. *ibidem.*, p. 305

294 Cf. *Idem*, « *Le théâtre athéno-syracusain est agon (cf. le mot "agoniste")*. Un agon tel qu'au moment même où l'on porte le jugement contre Dieu, on prie un Dieu sauveur plus élevé. [...] C'est là le jugement dernier sur les dieux et sur les hommes ».

295 *Ibidem*, p. 307

296 Dans le passage précédent, Rang décrit le destin comme un cercle clos, dont la tragédie représentait une possible issue : « *je dis qu'à côté de ce cercle qui déjà dans l'univers de l'astrologie et du destin reconnaissait une rédemption, il y a là le demi-cercle du théâtre, qui fait une issue hors de ce cercle* ». *Ibidem.*, p. 308

297 Sur l'histoire en tant que mouvement régit par les astres, cf. aussi A. Warburg, « La divination païenne et

événements, mais bien tout changement, toute manifestation de vie et, en dernier ressort, l'histoire en tant que telle ne seraient que la réponse sur terre aux mouvements des astres dans le ciel<sup>298</sup>. C'est l'astrologie qui détiendrait ainsi le sens ultime des événements dans un monde où la cyclicité fatale des astres, leur mouvement répétitif remplace le choix et la liberté humaine.

Or, pour comprendre comment la tragédie intervient donc dans cet ordre, il est nécessaire d'ajouter quelques mots sur le rituel auquel Rang compare la tragédie, soit l'*agon*. Il s'agit en réalité du rituel archaïque de *l'ordalie sacrée*, par lequel la victime qui était destinée au sacrifice pouvait encore se sauver si, en courant autour de l'autel, elle réussissait à le toucher avec sa main. L'*agon* est donc le symbole d'une course pour échapper à son propre destin, une course vers le salut. Comme cette victime qui tente d'échapper à sa mort ainsi le héros tragique défie les astres pour interrompre la fatalité de son destin. Tandis que là c'est la vie même de la victime qui est en jeu, dans la tragédie c'est plutôt la possibilité pour le héros et la communauté de se réapproprier du sens ultime de leur actions, les arrachant à l'ordre mythique. La référence à la communauté, c'est le deuxième aspect que la définition de Rang met en relief. Même si, comme dans le cas de *l'agon*, son action est solitaire, son aboutissement ne concerne pas que l'individu. C'est la communauté entière qui se sauve grâce au geste tragique du héros triomphant de la « *rigidité hiératique* » du mythe.

De même, chez Benjamin, l'intériorisation de la malédiction de la part du héros délivre la communauté de la faute qui la menace : la faisant sienne, il défie l'ordre du destin et, brisant les chaînes de la soumission mythique, il ouvre la voie à un nouveau ordre, à une nouvelle justice. Cependant, cela s'accomplit uniquement au prix d'un sacrifice extrême – ce qui n'était pas le cas chez Rang par exemple. C'est à travers la mort que le héros dépasse la malédiction qu'il porte sur soi, l'annihilant au prix de sa vie. Ainsi, d'après Benjamin, « *l'existence tragique ne trouve sa justification que parce que dès le début les frontières de sa vie, celle du langage ou celle du corps, lui sont imparties, sont instituées à l'intérieur de lui-même* »<sup>299</sup>.

Dans l'action tragique, il n'y a pas de place ni pour la tristesse, ni pour la plainte : l'instant fatal qui signe dans la tragédie le choix du héros d'accueillir son destin est marqué par le

---

antique dans les écrits et les images à l'époque de Luther », in *Essais florentins*, Paris Klincksieck, 1990, p. 245-299

298 Chez Rang, le carnaval est l'emblème de cette relation entre les astres et les événements sur terre : au changement de la configuration astrale correspond sur terre l'inversion carnavalesque des rôles. Cf F.C.Rang, *Psychologie historique du carnaval*, p. 28, « *Le reflet d'une procession céleste – la procession des astres – qui dure le temps que l'astre-roi de l'année ancienne ait totalement décliné et que celui de la nouvelle année se soit hissé à la hauteur du trône. Le corso était le reflet de la marche des astres* ».

299 *Ibid.* p.121

silence. Se renfermant sur lui-même, il refuse la parole ainsi que le deuil, car il sait que la cause qu'il défend, son innocence vis-à-vis du destin, n'est pas exprimable, sinon à travers le corps et, en dernière analyse, avec sa propre mort. Par son silence, il défie la puissance des dieux qui le condamnent injustement à son destin<sup>300</sup>. Ainsi le héros s'oppose-t-il à l'ordre mythique. Dans l'espace de la représentation tragique, le sacrifice du héros opère donc une césure temporelle avec ce qui tient du passé archaïque, éjectant donc le mythe. De ce point de vue, la tragédie peut être qualifiée, d'après Benjamin, de prophétie, car elle annonce la fin du monde mythique, dont la malédiction que le héros intériorise n'est que le signe visible.

Dans le *Trauerspiel*, au contraire, la relation des personnages avec le destin et la culpabilité se passe autrement. S'ils tombent dans les filets des lois mythiques, ce n'est pas à cause d'une faute envers les dieux dont ils serait tenus pour responsables, mais seulement en raison de leur existence. Leur vie des créatures est suffisante à elle seule à les rendre coupables. À la manière des passions, qui se déclenchent sur scène à travers l'*accessoire* sans que leur mobile psychologique soit visible, la faute frappe l'homme sans qu'il n'ait jamais violé l'ordre moral.

*« Le noyau de l'idée de fatalité, c'est bien plutôt cette conviction que la faute, qui dans ce contexte est toujours celle de la créature – au sens chrétien : le péché originel –, et non la faute morale du sujet agissant, déclenche la causalité en se manifestant, si furtivement que ce soit, comme l'instrument de la fatalité dans son cours irrésistible. La fatalité est l'entéléchie du cours des événements dans le champ de la faute »<sup>301</sup>.*

Et toutefois, une question reste ouverte quant aux mécanismes de la faute : comment la déchéance de la créature, le péché qui la rend coupable aux yeux de Dieu se transforme-t-elle en destin ?

Pour répondre à cette question, il est intéressant de se tourner vers un court texte rédigé par Benjamin en 1919, *Destin et caractère*, et vers la notion de destin qu'y est formulée. Contestant le lien causal par lequel sont communément unies les notions de destin et caractère, Benjamin montre à travers son analyse comment ces termes appartiennent à deux ordres complètement différents<sup>302</sup>. Tandis que le caractère se rattache à la sphère de la nature,

---

300Le thème du silence du héros tragique est déjà abordé dans l'essai de 1919 *Destin et caractère* ; le mutisme du héros y est interprété comme la marque de la supériorité de l'homme vis-à-vis des dieux, cf. W. Benjamin, « Destin et caractère », in *Œuvres complètes* I, *op. cit.*, p. 203 « Dans la tragédie, l'homme païen se rend bien compte qu'il est meilleur que ses dieux, mais ce savoir lui noue la langue, il reste étouffé. Sans se déclarer, il tâche secrètement de rassembler sa puissance. ».

301Ibid. p. 138

302Dans la distinction que Benjamin opère entre destin et caractère, Sagnol voit justement la revendication de l'interdépendance du sujet et de l'objet, en tant que pôles qui interagissent constamment entre eux, sans que l'un soit forcément séparé de l'autre. C'est en ce sens qu'il faudra donc interpréter la remarque de Benjamin, d'après laquelle « entre l'homme agissant et le monde extérieur, tout est action réciproque, les champs d'action s'interpénètrent ». La négation d'un lien causal entre destin et caractère répondrait donc au modèle

le destin au contraire s'inscrit dans le domaine du mythe et du démoniaque, c'est-à-dire dans l'ordre imposé par les dieux aux hommes.

« *Le destin est l'ensemble de relations qui inscrit le vivant dans l'horizon de la faute. Cet ensemble correspond à la nature du vivant, à cette apparence qui n'est pas encore entièrement dissipée, dont l'homme est assez éloigné pour ne s'y être jamais complètement immergé, mais sous la domination de laquelle il n'a pu que rester invisible dans ce qu'il avait de meilleur* »<sup>303</sup>.

Ce n'est pas l'homme en tant qu'être vivant qui a un destin, mais la créature qui a déjà été condamnée bien avant qu'elle ait commis sa faute, qui plonge dans les filets de la fatalité. Autrement dit, l'existence se transforme en destin pour le vivant, lorsque la vie apparaît déjà en soi comme condamnée par une instance supérieure, et donc coupable, représentée par les pouvoirs tyranniques des forces démoniaques. Contre la créature, la justice mythique exprimée à travers les lois de la fatalité instruit un procès qui est destiné à ne jamais se conclure vraiment, même si son verdict est prononcé déjà à l'avance<sup>304</sup>.

Le déroulement de l'action tragique dans les tragédies grecques en est l'exemple parfait : ce que le héros recherche avec ses gestes n'est rien d'autre que l'émancipation des lois tyranniques du destin, auquel l'homme est soumis dès sa naissance. Le péché d'« ubris », dont le héros se rend coupable vis-à-vis des dieux, trouve ses raisons profondes dans la volonté de l'individu d'échapper au destin et d'atteindre le bonheur qui semble n'être réservé qu'aux divinités. Seulement en dehors de la sphère du destin, seulement quand la vie est « *schicksallos* »<sup>305</sup>, – sans destin – comme celle des dieux, seulement alors le bonheur devient

---

benjaminien de connaissance élaboré dans ces mêmes années : l'interaction est la forme sous laquelle il faut comprendre le rapport que le sujet noue avec le monde. Cf. M. Sagnol, *Tragique et tristesse, op. cit.*, p. 133ss  
303W. Benjamin, « Destin et caractère », *op. cit.*, p. 204

304À ce propos, il est intéressant de souligner la définition benjaminienne de la fin du drame comme un « procès en appel » à la créature et la différence qu'il institue par là avec la conclusion dans la tragédie antique : « *Si la tragédie se clôt sur une décision, si incertaine soit-elle, il y a dans l'essence du Trauerspiel et surtout dans ses scènes de morts, un procès en appel, comme le formulent aussi les martyrs. On a très justement défini la langue des drames préshakespeariens comme un "compte rendu" de violence sanglante. On peut sans doute aller plus loin dans la métaphore juridique et parler, comme dans les plaintes de la littérature médiévale, du procès de la créature, dont la plainte contre la mort – ou contre qui que ce soit – est classée à la fin du drame, sans avoir été instruite jusqu'au bout* ». Ce rappel de la violence latente dans le drame, expression de la puissance du destin à l'égard des créatures, est un élément fondamental pour comprendre le lien que Benjamin établit entre mythe, droit et violence. D'autre part, cette définition évoque sous plus d'un aspect, les interprétations que Benjamin donnera dans les années 1930 de certains textes de Kafka, là où il sera question de montrer comment, chez cet auteur, les personnages apparaissent toujours jugés dans un procès dont on ignore pourtant les causes et qui est finalement destiné à ne jamais s'achever. Chez Kafka, le péché de la créature devient la faute originelle du fils vis-à-vis du père, faute pour laquelle il est déjà jugé coupable. Cf., W. Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 413-421

305C'est la définition de Hölderlin des dieux comme « *schicksallos* » qui est reprise dans ce contexte par Benjamin, qui l'utilise pour montrer en quoi l'action du héros constitue un acte de révolte contre l'ordre

possible. Par la soumission aux lois mythiques, l'individu est plongé dans l'abîme de la culpabilité. Or, si le héros tragique échappe aux filets du destin en défiant à travers le silence et par sa mort la puissance des dieux et l'injustice de leurs lois, les personnages du *Trauerspiel*, au contraire, sombrent dans la sphère du mythique. Incapables de se délivrer de l'ordre fatal du destin, ils plongent entièrement dans la spirale de la culpabilité.

C'est dans un passage clé de l'essai sur les *Affinités électives*, texte rédigé en 1921, que Benjamin explicite cette dialectique entre ordre du destin et nature, montrant de quelle manière les traits du caractère peuvent se figer, devenant sort pour les individus, indépendamment de leurs actions et de leur volonté. D'après la lecture benjaminienne, les personnages du roman de Goethe se débattent dans le monde clos de leurs existences sans pouvoir vraiment choisir leur destin, soumis comme ils le sont aux lois de la fatalité<sup>306</sup>. Benjamin les décrit ainsi :

« Ces personnages ne sont pas naturels, car les enfants de la nature sont – dans un état de nature fabuleux ou effectif – des êtres humains. Or c'est au niveau de la culture qu'ils sont, quant à eux, soumis aux forces que la culture prétend avoir vaincues, bien qu'elle puisse se révéler impuissante à les dominer. [...] Doués de sentiments mais sourds ; doués de vision mais muets ; ainsi vont-ils leur chemin. Sourds devant Dieu, et muets devant le monde. S'ils échouent à rendre raison de leur conduite, ce n'est pas leur action qui en est responsable, mais leur être. Ils sont muets »<sup>307</sup>.

Ces quelques lignes jettent une lumière sur la nature de cette force mythique qui pénètre dans la réalité, conditionnant ainsi les actions des personnages, entraînées désormais dans un mouvement cyclique où le geste singulier se perd parmi les autres, la valeur de l'action s'anéantit. Ce n'est pas la matière en soi, le monde du vivant qui porte sur soi la culpabilité en tant que stigmaté de sa condition ; les êtres humains, de par leur appartenance à la nature, ne sont pas soumis aux forces du destin. La référence à un état effectif ou fabuleux est révélatrice : que l'on aborde la question du point de vue de l'image concrète de la nature ou en se tournant vers un état originnaire qui se perd dans le passé et tient de l'archaïque, rien ne justifie l'image d'une réalité où le mythe a le dernier mot. C'est seulement avec l'entrée de

---

démoniaque et mythique. Cf. F. Hölderlin, *Hypérion*, Paris, Gallimard, 1973

306L'affinité entre ces deux analyses en ce qui concerne les notions de destin et de fatalités sont frappantes, comme l'a remarqué à maintes reprises la critique. D'ailleurs, les deux textes sont presque contemporains, l'essai sur le roman de Goethe ayant été rédigé autour du 1922, au moment où Benjamin commençait ses recherches pour son travail d'habilitation. En particulier, le personnage d'Otilie, dont la mort est présentée comme un martyr, se rapproche d'une manière évidente des considérations sur le *Trauerspiel* comme drame de martyres, que Benjamin met en relation avec le drame des saints du Moyen Age. Pour la parenté entre l'essai sur *Les affinités électives* et le *Trauerspiel-Buch*, cf., M. Sagnol, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 141- 154

307W. Benjamin, « Les affinités électives », in *Œuvres complètes I*, op. cit., p. 289

l'histoire dans le monde naturel que la réalité change de visage et devient la proie de ses mythes. Les forces que la culture croit avoir dominées se réveillent, renversant les rapports entre nature et histoire. La culpabilité n'est que l'expression de ces mêmes forces, qui tirent leur pouvoir des croyances de l'époque et de ses mythes. C'est en ce sens que Benjamin peut affirmer, dans son analyse du roman de Goethe, que l'apparente soumission de la nature à une loi cyclique n'a pas la même signification que le mouvement répétitif dont sont prisonnières les actions des personnages du roman goethéen et de ceux du *Trauerspiel*.

Cette faute originelle qui marque la vie des hommes n'est pas comparable à la soumission aux lois naturelles qui règlent l'existence des plantes ou de la nature en général, comme le précise Benjamin contestant sur ce point l'interprétation donnée par Gundolf du rôle du destin dans le roman goethéen :

*« Cette sorte d'existence fatale, qui enveloppe des natures vivantes dans un seul contexte de faute et d'expiation, l'auteur – Goethe – l'a développée à travers toute l'œuvre. Mais elle n'est pas, comme le croit Gundolf, comparable à l'existence végétale. Impossible d'imaginer une opposition plus exacte. [...] Car le destin (il en va autrement pour le caractère) n'affecte pas la vie des innocents végétaux. Rien n'est plus loin de cette vie. Irrésistiblement, au contraire, le destin se développe dans la vie livrée à la culpabilité »<sup>308</sup>.*

La « vie livrée à la culpabilité » n'est pas, donc, celle de la matière, mais bien l'existence des individus lorsque l'histoire fait son entrée sur le théâtre de l'action. La nature est en soi innocente, car les forces mythiques du destin y interviennent seulement au moment où elle est entraînée dans le tourbillon de l'histoire. De là, le jugement négatif qui accompagne la condition matérielle de la créature, en tant qu'être déchu. En ce sens, l'étrange destin que partagent les personnages goethéens et les hommes-marionnettes du *Trauerspiel*, où tous les rapports son bouleversés, est le miroir des croyances d'une pensée qui regarde le monde avec méfiance, n'y voyant aucune perspective de salut. De ce point de vue, la culpabilité peut être considérée comme la condition naturelle de l'existence temporelle des êtres humains, le cadre dans lequel se déroulent leurs actions.

Ce passage met encore une fois l'accent sur la tension qui anime le drame, une tension entre ce qui dans le vivant tient de son origine matérielle et renvoie à l'innocence de la nature après la création et ce qui reste de cette même innocence une fois que, à travers l'histoire, se figent dans la réalité ces mêmes forces que la culture n'est plus capable de contrôler. Le jugement que l'époque porte sur le monde transforme l'image de la réalité, car il se fige, se présentant comme vérité sur les choses, alors qu'il s'est désormais éloigné de leur signification originare.

---

308 *Ibidem*, p. 295-296

À la base de ce processus, Benjamin discerne encore une fois la sphère du langage. La possibilité pour le jugement de transformer l'image origininaire du réel, jusqu'à la déformer, est d'abord une question d'ordre langagier, car, en dernière instance, c'est l'essence exprimée du réel, le langage des choses et du monde qui sont méprisés et transfigurés.

Faisant leur entrée dans la sphère des événements historiques, les objets acquièrent une valeur symbolique qui fait abstraction de leur essence et de leur langage. Ainsi, comme nous l'avons vu en analysant « Sur le langage », se chargent-ils d'une signification qui leur est externe et qui renvoie à la vie historique plus qu'à celle naturelle. Les hommes sont les premiers à en faire les frais. La plainte qui s'élève dans le *Trauerspiel* n'est plus seulement le deuil de la nature trahie par le langage, mais aussi la tristesse de l'homme, dont la vie et les gestes sont destinés à se répéter à l'infini, sans qu'ils aient jamais la valeur de l'action unique, de la parole qui interrompe l'homogénéité du temps. Ce qui est nié aux hommes autant qu'aux objets est la spécificité de leur essence, la vérité que leur langage, en tant qu'expression de leur essence, dévoile. La valeur historique s'imprime comme une marque sur le réel, déformant son essence, la figeant à la manière d'une nature morte. La plainte et la tristesse accompagnent le mouvement circulaire que la faute et le destin imposent à la vie dans le *Trauerspiel* ; c'est le paradoxe du son qui cherche de se faire parole et donc sens, mais qui, trahi dans sa quête par le langage, retombe toutefois dans le non-sens de la « sursignification » que le mot lui attribue. La répétition rend impossible le changement et plonge le réel dans un abîme où la vérité de l'essence n'émerge que d'une manière fragmentaire, comme dans le cas du reflet de grâce qui reste dans la créature coupable. Telle est la signification profonde de la représentation baroque du monde.

Dans le *Trauerspiel*, tout ce qui appartient à la sphère de la nature et donc du caractère s'abîme dans l'ordre du destin, se décline suivant les lois imposées par la fatalité mythique, devenant sort pour les individus. Ainsi, pour le personnage du *Trauerspiel*, la mort n'arrive-t-elle pas comme une punition à laquelle il accepte de se soumettre, mais comme une nouvelle victoire du destin qui réaffirme la culpabilité de l'homme en tant que tel. La répétition cyclique des mêmes gestes, des mêmes histoires dont la réduction des personnages au « type » n'est que l'effet manifeste est le signe du passage du monde vu dans la perspective du salut au monde historique abîmé dans la tristesse suite à la chute. Dans celui-ci, les forces qui renvoient au destin sont les éléments qui, ayant échappés à l'histoire, se sont figés dans une répétition éternelle de l'état de culpabilité de la créature, devenant ainsi plus proches de la

nature inanimée que des éléments historiques. Sous l'emprise du mythe, l'histoire a le regard figé et inquiétant de la tête de mort.

#### **4.2 *Naturgeschichte* : l'histoire comme une tête de mort**

« *L'histoire – écrit Benjamin – dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort. [...] l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie intellectuelle* »<sup>309</sup>.

Cette image particulièrement évocatrice est aussi une des plus commentées au sein de l'œuvre benjaminienne, car l'on touche là à une problématique cruciale dans l'économie de sa pensée, notamment la relation entre l'histoire et la nature. Examinons plus en détail ces quelques lignes.

Représentant l'histoire sous le visage à la fois pétrifié et terrifiant d'une tête de mort, Benjamin annonce la doublure qui se cache au sein du processus historique : ce qui apparaît au premier regard comme un mouvement constant, qui se déploie d'une manière linéaire, progressive, dissimule en réalité une rigidité qui a quelque chose de maladif. Lorsqu'on la regarde de plus près, l'histoire, loin de se présenter comme un enchaînement d'événements remplis de sens, nous dévoile ce qui en elle tient du contingent, sa dimension immanente et mortelle. C'est l'envers du visage qu'on a l'habitude de voir, la doublure d'une image de l'histoire où toutes les imperfections, la douleur sont effacées d'un coup d'éponge. Les marques que ces moments « imparfaits » laissent sur le visage harmonieux de l'histoire nous disent qu'en effet ce que nous interprétons comme un processus régulier ne l'est pas en réalité. Comme dans un jeu de miroir, ce que nous croyons apercevoir est une illusion, l'effet d'une superposition de reflets grâce à laquelle les fragments se recomposent, les ruines retrouvent leur ancienne splendeur. En dessous, au-delà de l'apparence, Benjamin voit l'histoire comme un paysage pétrifié, car elle porte en elle la mort. Ce n'est en rien une coïncidence, en ce sens, qu'il choisisse de la représenter à travers l'emblème de la tête de mort. Par cette figure, il porte l'attention sur la fragilité qui est intrinsèque au processus historique malgré son apparence, dévoilant ce qui en est à l'origine, notamment la racine mortelle, périssable de chaque acte, de chaque

---

309W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 178-179

mouvement. Le brusque rappel à la contingence dont la tête de mort est l'incarnation la plus frappante oblige à prendre conscience de l'autre face de la médaille, du visage effrayant et désolant de l'histoire.

La vue du caractère périssable de l'histoire dégrise la pensée de ses rêves et de ses illusions, révélant ce qui se cache derrière l'antinomie qui semble opposer vie naturelle et vie historique. La vie individuelle en est un exemple à petite échelle. De fait, elle ne peut être conçue autrement qu'en y reconnaissant l'interaction entre ce qui, dans l'existence humaine, relève de l'ordre de la matière et de la sphère de la nature, et ce qui, au contraire, l'inscrit dans le mouvement historique. Par sa biographie, l'homme prend part au déroulement historique : à la condition spatiale qui définit son existence en tant que vie naturelle s'unit la perspective temporelle qui conçoit cette même vie en tant que changement et évolution. Ces deux aspects, existence naturelle et existence historique, apparaissent imbriqués lorsqu'on regarde la vie individuelle, sans que l'on puisse, en ce sens, déterminer d'une manière certaine ce qui tient de l'une ou de l'autre. De ce point de vue, inscrire la vie individuelle dans la figure de la tête de mort signifie rappeler que dans chaque élément matériel se cachent déjà en germes les prémisses de son évolution temporelle et historique, dans laquelle, en revanche, sont visibles les marques de la contingence et de la mort.

Dès que le regard fouille la configuration trompeuse sous laquelle ils se montrent, le monde de la matière et le monde de l'histoire dévoilent la vraie nature des rapports qui les unissent : le caractère mortel qui appartient intrinsèquement au monde périssable de la matière s'imprime sur le visage historique, comme le signe de la mort qui est déjà contenue dans tout mouvement, dans l'idée même de changement. C'est la condition désolante de la vie terrestre de la créature, telle qu'elle apparaissait au sein de la pensée baroque, qui surgit immédiatement lorsqu'on fait appel au caractère périssable de la vie matérielle et à la précarité de ses actions dans le monde. C'est ici qui repose le noyau théorique du concept d'histoire-nature.

Abordant cette notion, *Naturgeschichte*, qui demeure fondamental au sein de la recherche sur le *Trauerspiel* aussi bien qu'à l'égard de la réflexion benjaminienne sur le mythe, l'on démonte encore une des poupées qui, s'emboîtant l'une dans l'autre, composent l'armature conceptuelle de l'argumentation déployée dans *l'Origine du drame baroque allemand*. Dissoudre cette antinomie signifie finalement démasquer ce qu'il y a d'illusoire dans l'image que respectivement nature et histoire donnent d'elles-mêmes. Si l'histoire se montre comme un paysage pétrifié, c'est parce que l'évolution qui appartient intrinsèquement au réel se fige,

transformant des images transitoires et mouvantes, en traits spécifiques de cette vision. Autrement dit, ce sont les croyances et les symboles que l'époque projette sur le monde qui, une fois pénétrés dans la réalité, la conditionnent si profondément qu'ils en transforment le visage. À travers la notion d'histoire-nature l'on aborde donc de plus près la question que nous avons posé au début de cette analyse, notamment l'interaction entre la réalité et l'imaginaire, en se plongeant au cœur du processus qui permet aux symboles et aux images mythiques de configurer le monde tel qu'il apparaît.

Dans *L'idée d'histoire de la nature*, Adorno met justement l'accent sur le rôle que le mythe joue au sein du rapport entre ces deux termes. Le point de départ de cet écrit, rédigé en 1932 et donc contemporain des leçons adorniennes sur le *Trauerspiel-Buch*, est la tentative de parvenir à un concept dialectique de l'histoire où l'opposition entre sphère historique et sphère naturelle serait dépassée<sup>310</sup>. La tâche de l'histoire-nature consisterait, en ce sens, à montrer ce qui dans la dimension mythique-archaïque tient de l'histoire, dévoilant ainsi sous son aspect immuable les germes du changement qui y sont renfermés.

D'après la lecture d'Adorno, cette antinomie s'inscrit dès son origine dans la dimension du mythe, car par le terme nature l'on vise « *ce qui est là depuis toujours, ce qui, en tant qu'être donné par avance et agencé à la manière d'un destin supporte l'histoire humaine, apparaît en elle, est substantiel* »<sup>311</sup>. À cela, s'oppose le mouvement historique en tant que producteur du nouveau, élément dans lequel le mouvement lui-même trouve sa définition : « *l'histoire est un mouvement qui ne se déroule pas dans une pure et simple identité, une pure et simple reproduction de ce qui a toujours été déjà là, mais au sein duquel, au contraire, du nouveau se produit, un mouvement qui acquiert son vrai caractère par ce qui apparaît en lui sous forme de nouveauté* »<sup>312</sup>.

Or, poser la question de l'histoire-nature signifie comprendre de quelle manière la nature, dans son immobilité, peut, au contraire, apparaître comme un être historique et d'autre part, comment l'histoire, qui se définit en tant que mouvement et changement, peut, en revanche, se révéler comme un processus qui tient de la nature. C'est à partir de cet horizon théorique, qu'Adorno se tourne vers la réflexion benjaminienne du *Trauerspiel-Buch*, y reconnaissant une mise en lumière du premier moment de cette dialectique, des éléments qui au sein de la nature dévoilent son caractère historique et périssable. D'après sa lecture, l'intuition de

---

310 T.W. Adorno, « L'idée d'histoire nature », in *L'actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Rue d'Ulm, 2008, p. 31-53

311 *Ibidem*. p. 32

312 *Idem*

l'analyse benjaminienne est justement de reconnaître dans le monde de la matière les marques laissées sur elles par la vie historique, faisant jaillir son caractère précaire, sa fragilité. C'est une brèche qui s'ouvre dans l'immobilité granitique d'une nature qui se présente comme un paysage pétrifié, par lequel l'archaïque et par là le mythe pénètrent donc dans la réalité et dans le présent.

Ainsi, résumant en quelques lignes la démarche benjaminienne à l'égard de la notion de *Naturgeschichte*, Adorno soulignera-t-il justement le rôle prééminent joué par la nature :

« *Ce qui est historiquement concret devient pour lui une "image" – l'image primitive de la nature comme surnature [Übernatur] – et inversement, la nature devient l'analogon d'un élément historique. [...] l'historique se change en nature grâce à sa propre fragilité, et qu'alors, tout le naturel devient un simple élément de l'histoire de la Création* »<sup>313</sup>.

La fragilité de l'historique, que l'interprétation adornienne place au centre de l'argumentation de Benjamin, est la même précarité qui afflige la condition terrestre de la créature, telle que le *Trauerspiel* la représente. C'est en elle que s'exprime d'une manière frappante le paradoxe d'une vie créée par Dieu et pourtant périssable, condamnée à la finitude et à la contingence. Or, la nature entière réfléchirait ce même caractère que la créature porte sur soi : sous son aspect immuable et constant, se profilent les traces du changement que la mort imprime sur son visage. De même, les actions historiques montreraient déjà ce qui périt en elles, dévoilant le moment naturel, ce qui dans leurs existences tient du monde périssable de la matière.

Alors que l'analyse benjaminienne, à travers la référence au caractère périssable de ce qui est créé, met l'accent sur les éléments qui, au sein de la nature autant que de l'histoire, démasquent le caractère illusoire de l'homogénéité qui semble définir ces deux dimensions, la notion de « *seconde nature* » de Lukács aborde le problème du côté envers. Tout en soulignant l'affinité entre ces deux acceptions de la notion de *Naturgeschichte*, l'argumentation adornienne fait ressortir aussi les différences qui les marquent. Car, en effet, l'analyse de Lukács semble prendre en considération l'autre côté de la médaille de cette dialectique, s'interrogeant sur comment le monde historique peut paraître comme pétrifié. Définissant l'histoire comme un « *ossuaire d'intériorités mortes* », dont le sens est désormais pétrifié et devenu étranger pour ceux qui les regardent, Lukács semble en effet achever ce que la réflexion benjaminienne du drame baroque laisse encore sous-entendu et finalement inaccompli. « *Ce monde est une seconde nature ; comme la première – la nature au sens des sciences naturelles, elle aussi aliénée – il ne peut être déterminé que comme l'ensemble de*

---

313T.W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, op. cit., p. 36

*nécessités connues mais qui restent étrangères aux sens ; et à cause de cela, il reste insaisissable et inconnaissable dans sa substance effective »<sup>314</sup>.*

Dans le monde de la convention décrit par Lukács les choses perdent de sens, car leur signification historique résulte pétrifiée et donc fixée pour toujours : elle se présente comme immuable, altérant donc le visage du réel. L'observateur est ainsi obligé de décrypter son apparence pour faire jaillir à nouveau sa signification. *« Cette nature n'est pas muette, immédiatement sensible et étrangère aux sens, comme la première : elle est un complexe de sens pétrifié, devenu étranger, inapte désormais à éveiller l'intériorité ; elle est un ossuaire d'intériorités mortes »<sup>315</sup>.*

La perte de sens qui s'accompagne à la fixation des conventions dans une réalité dont la signification originale désormais échappe à l'observateur, lui est étrangère, ne peut que susciter dans l'âme de ce même observateur un sentiment d'inquiétude, qui n'est pas très distant de l'angoisse que le pouvoir acquis par l'horizon du *Trauerspiel* répand dans le drame. En effet, chez Lukács autant que chez Benjamin, l'apparence sur laquelle se fonde l'antinomie entre histoire et nature s'exprime dans le renversement de rapports qui configurent le réel, offrant ainsi de cette même réalité une vision faussée. Bien qu'elles abordent la question des deux côtés opposés, ces deux réflexions se rejoignent lorsqu'il s'agit de définir la nature de cette inversion. C'est encore une fois le mythe qui intervient dans ce processus. Comme le remarque justement Adorno dans son commentaire, la pétrification du réel est l'effet de la permanence au sein de la réalité de mythes qui appartiennent à d'autres époques, qui se présentent toutefois comme des traits figés, immuables, niant de cette manière le devenir historique qui appartient essentiellement à leur nature.

*« Tous les grands mythes, y compris probablement toutes les images mythiques que notre conscience a encore, contiennent déjà en germe le moment dynamique historique –, et ce, sous une forme dialectique – si bien que les données mythiques fondamentales sont en elles-mêmes contradictoires et se meuvent de façon contradictoire »<sup>316</sup>.*

Le résultat est un paysage pétrifié qui suscite un sentiment d'inquiétude, car, s'incrustant dans la configuration du réel, les mythes ne sont plus reconnaissables. Ils apparaissent comme des éléments étrangers, des *« intériorités mortes »* pour utiliser l'expression de Lukács : on a perdu le code qui permet de les décrypter et de révéler leur vraie nature. En ce sens, ils se

---

314G. Lukács, *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989, p. 54

315 *Ibidem.*, p. 57-58

316T.W. Adorno, « L'idée d'histoire nature », *op. cit.*, p. 50

montrent comme privés de toute vie. Benjamin verra dans la ruine l'emblème de ce résidu de passé qui reste au sein du présent, ayant désormais perdu son aspect original.

Cependant, la lecture d'Adorno s'éloigne de celle benjaminienne en ce qui concerne la façon de concevoir ce résidu d'archaïque au sein du réel et donc, par conséquent, dans la démarche à entreprendre en vue de la dissolution de l'opposition entre nature et histoire.

Adorno interprète l'écart qui existe entre ces deux sphères comme un oubli de la signification originale qui les voit, au contraire, imbriquées. Un oubli qui est toutefois irrévocable, car la réalité effective résulte perdue à jamais : ce que l'on voit n'est pas simplement un reflet déformé du réel, derrière lequel l'on pourrait encore apercevoir l'image effective, mais bien la seule réalité possible, dans laquelle toutefois les matériaux historiques se sont transformés en mythes.

*« En vérité, c'est la seconde nature qui est la première. La dialectique historique n'est pas la simple reprise de matériaux archi-historiques dont la signification serait réinterprétée, ce sont les matériaux historiques eux-mêmes qui se métamorphosent en quelque chose de mythique et en ce qui relève de l'histoire de la nature »<sup>317</sup>.*

En ce sens, il n'y a pas de doublure dans la représentation qui émerge du réel, car l'image originale n'est plus saisissable. L'idée qu'il existe une réalité effective au-delà de la « seconde nature » tient déjà du mythe, car elle projette sur le réel l'immuabilité et la répétition qui appartiennent à la sphère mythique-archaïque, comme si nature et histoire n'interagissent pas entre elles. De ce point de vue, il peut définir le dépassement de l'antinomie histoire/nature comme s'il s'agissait d'un éveil, la prise de conscience du caractère illusoire de cette représentation de la réalité<sup>318</sup>.

*« Elle relève de l'apparence – la seconde nature – parce que la réalité effective est perdue pour nous et que nous croyons la comprendre comme une étape remplie de sens tandis qu'elle en est vidée, ou encore parce que nous incrustons dans cette réalité effective devenue étrangère des intentions subjectives qui passent pour sa signification propre »<sup>319</sup>.*

En revanche, chez Benjamin autant que chez Lukács, c'est la présence encore visible des marques qui scellent l'union entre ces deux dimensions, à leur permettre d'envisager la dissolution de cette opposition à la manière d'un réveil. Cette perte n'est pas irrémédiable, car l'image originale est encore saisissable, bien qu'elle apparaisse seulement d'une manière

---

317 *Ibidem.*, p. 53

318 À ce propos, je renvoie à l'article de F. Nicodème sur la théorie de la connaissance historique dans les textes du jeune Adorno, F. Nicodème, « Un éveil de la seconde nature ? La *Deutung* de l'histoire chez le jeune Adorno », *Astérion* [En ligne], 7 | 2010

319 T.W. Adorno, « L'idée d'histoire nature », *op. cit.*, p. 53

fragmentaire et déformée, comme dans un jeu de miroir. Il existe encore un substrat de sens que l'on peut réveiller, dès qu'on creuse au-delà de l'apparence que l'histoire et la nature montrent d'elles-mêmes.

Cependant, l'analyse du drame baroque laisse seulement envisager ce dépassement, comme le montre bien la tension qui caractérise la condition de la créature à l'égard de son origine divine. Comme on le verra dans le prochain chapitre analysant la réflexion benjaminienne autour du symbole et de l'allégorie, c'est *dans* et *par* le langage que cette récupération deviendra possible. Il faudra attendre l'analyse des *Passages* pour voire formulée d'une manière explicite cette dialectique du réveil qui, observant le monde de la matière en ce qui reste en lui des mythes et des symboles des époques précédentes, permet à la conscience de se former une représentation du réel qui ne soit pas illusoire.

Toutefois, cette dialectique entre réalité effective et image déformée, vérité et illusion, image originaire et reflet, à partir de laquelle Benjamin envisage la dissolution de l'opposition entre histoire et nature, on la retrouve à plus petite échelle dans la représentation du monde qui ressort du *Trauerspiel*. Car, c'est bien une image du monde historique que les auteurs baroques offrent à travers leur drame. Et le fait que ce microcosme soit complètement bouleversé n'est pas un élément marginal. Au contraire, dans cette inversion des rapports s'exprime le rapport complexe que l'esprit du XVII<sup>e</sup> siècle entretient avec sa propre histoire. C'est de ce point de vue que l'on peut interpréter la démarche benjaminienne à l'égard du *Trauerspiel*, comme une première tentative de mettre en question la capacité d'une époque d'atteindre une conscience de soi-même. Évidemment, cette prise de conscience ne peut que passer par l'histoire.

Ainsi, quelle est la signification au sein de la pensée baroque de l'image de l'histoire présentée par le *Trauerspiel* ? C'est une pantomime, la mise en ridicule d'une réalité prisonnière de ses craintes et de ses mythes, dans laquelle tout se double, chaque élément montre l'autre face de la médaille. Et pourtant, cette doublure est étrange, voire inquiétante, car elle insinue un doute dans l'âme de ceux qui le regardent : est-il seulement une fiction ou bien s'agit-il du monde réel ? La réponse est dans le regard du spectateur.

#### **4.3 *Trauerspiel* : un spectacle pour des gens tristes**

Comme on l'a déjà souligné précédemment, la prédilection des auteurs baroques à l'égard des sujets politiques et historiques est la réponse indirecte à la vision du monde proposée par la

Contre-Réforme et à la perte de valeur de la vie terrestre. Toutefois, le lien qui, d'après Benjamin, se tisse entre le *Trauerspiel*, en tant que forme dramatique, et l'histoire est encore plus profond. Cela tient de la forme même du drame : le *Trauerspiel* se veut comme la représentation même de l'histoire, de l'histoire d'un monde voilé de tristesse après la chute. Ce n'est pas à la tragédie que doit être associé le sentiment de tristesse le plus profond, mais bien, d'après la lecture benjaminienne, au drame baroque. Dans la dramaturgie du XVIIIe siècle la tristesse imbibe les personnages autant que les objets, car le deuil est au centre de la structure du *Trauerspiel*, il en est le noyau. Ainsi un sentiment de tristesse latente se dégage-t-il des pièces baroques, sans qu'il parvienne à se résoudre avec la fin du drame : c'est la plainte de la créature coupable, accusée de péchés qu'elle n'a pas commis, soumise aux lois despotiques du destin. L'absence d'une perspective de salut, bien exprimée par le mouvement cyclique que dénotent les sujets des drames et leur mise en scène, ne fait qu'aiguïser la tristesse que personnages et objets reflètent aux yeux du spectateur.

Car, ceux qui regardent ne sont pas non plus à l'abri du sentiment de deuil qui pénètre si profondément le *Trauerspiel*. Au contraire, c'est bien dans cette influence sur le regard du spectateur que Benjamin décèle l'essence propre au drame baroque. Loin de déboucher sur une forme de *catharsis*, comme dans le cas de la tragédie, la vision du *Trauerspiel* de la part du spectateur ne fait que plonger ce dernier dans un état de profonde désolation. De fait, il ne fait que lui rappeler l'absence de toute espoir de salut et de rédemption à laquelle la créature est condamnée. Cela apparaît évident, selon Benjamin, si on se tourne vers l'étymologie du mot *Trauerspiel*, littéralement « jeu de la tristesse ». Or, dans ce terme semblent se relier les deux éléments qui structurent le drame : d'un côté, le deuil en tant que sentiment prééminent de la dramaturgie baroque, de l'autre l'ostentation, comme forme expressive propre au *Trauerspiel*.

*« Le nom de ce dernier signale déjà que son contenu éveille la tristesse chez le spectateur. Cela ne veut absolument pas dire que ce contenu puisse mieux se développer dans le catégories de la psychologie empirique que celui de la tragédie – mais plutôt que ces jeux pourraient permettre, bien mieux que l'état de mélancolie, la description de la tristesse. Car il s'agit moins d'un jeu qui rend triste que de ce jeu où la tristesse trouve son compte : un jeu devant des gens tristes. Ces jeux ont quelque chose d'ostentatoire »<sup>320</sup>.*

Analysons en détail ce passage. En tant que « jeu de la tristesse », les représentations du *Trauerspiel* éveillent chez le spectateur un sentiment de deuil, qui est pourtant déjà présent dans l'âme de ceux qui regardent. Si l'on suit l'interprétation de Benjamin en effet, la vision du

---

320 W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 126

drame n'est pas suffisante en soi à déclencher chez son observateur la tristesse, mais seulement à éveiller dans l'âme de celui-ci un sentiment qu'il porte déjà en soi. En ce sens, il précise que le *Trauerspiel* n'est pas à proprement parler un spectacle qui rend tristes, mais plutôt un spectacle pour des gens tristes<sup>321</sup>. Cette distinction est particulièrement significative, car elle nous permet de comprendre comment le drame baroque se rapporte à ses spectateurs. D'après la forme ostentatoire qui dicte au drame ses modalités expressives, le sentiment de deuil qui envahit l'essence même du *Trauerspiel* a besoin d'être dévoilé face à ceux qui peuvent le comprendre, pour ainsi trouver son compte. Au caractère ostentatoire du drame, s'accompagne nécessairement une réception qui se définit elle aussi sur la base de la tristesse : « *un jeu devant des gens tristes* ». Comme pour le théâtre de la Renaissance, auquel Benjamin se réfère essayant de cerner l'origine du besoin ostentatoire du drame baroque, l'élément visuel est prééminent, car c'est dans l'expression que l'essence du drame se concrétise. En ce sens, les Triomphes, œuvres théâtrales sous forme de cortège très populaires à Florence à l'époque de Laurent de Médicis, eurent une influence déterminante sur la dramaturgie baroque. La même attention pour la dimension visuelle, pour l'extériorisation du contenu dramaturgique qui définit le théâtre de la Renaissance, on la retrouve en effet dans la structure du *Trauerspiel*, là où le sentiment de tristesse occupe toute la scène du drame : il est à la fois son essence et la forme sous laquelle il se rend visible. Ce que le spectateur du *Trauerspiel* voit n'est rien d'autre que la représentation concrète de cette plainte qui s'élève du monde déchu des créatures, où la tristesse marque chaque geste, pénètre au plus profond de ce théâtre de vanité qui est la vie temporelle pour la pensée baroque.

L'absence d'une scène fixe, l'impossibilité de voir dans la scène du *Trauerspiel* un topos cosmique comme dans le cas du théâtre antique, est la conséquence directe du caractère ostentatoire qui définit cette forme dramaturgique : la connotation spatio-temporelle des événements joués passe en arrière-plan, à l'avantage du sentiment de tristesse qui résonne dans la présentation des personnages autant que dans l'horizon des objets qui les entoure.

« *Et dans tout le Trauerspiel européen, la scène est impossible à fixer de manière stricte, comme un lieu authentique ; elle aussi est dialectiquement déchirée. Liée à la cour, elle reste une scène ambulante. Ses planches sont la représentation inauthentique du monde comme théâtre recrée de l'histoire ; elle suit la cour de ville en ville* »<sup>322</sup>.

---

321 À ce sujet, cf. aussi U. Steiner, « Traurige Spiele – Spiele vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels », in W. van Reijen (ed.), *Allegorie und Melancholie*, Francfort/M, 1992, pp. 32-63

322 *Ibidem*, p. 126

Il ne faudra pas entendre par là que le lieu concret dans lequel se déroule le drame soit indéfinissable ; il ne s'agit pas, comme dans le cas des Moral Plays du Moyen Age d'un théâtre ambulant à proprement parler. Ce qui permet à Benjamin d'affirmer l'impossibilité de fixer la scène du *Trauerspiel* est plutôt le caractère fluctuant des lieux qui servent toujours d'arrière-plan aux histoires mises en scène. La cour royale, comme espace spécifique des représentations du drame baroque, se présente à la manière d'un tableau qui se répète constamment, restant toujours identique à lui-même. Le mouvement cyclique imposé aux vies de personnages sur scène par les lois de la fatalité s'imprime aussi dans le contexte qui leur fait d'arrière-plan. Ce qui est important, n'est donc pas l'événement en soi, mais plutôt sa répétition, l'ostentation de la tristesse qui s'offre sans cesse aux regards des spectateurs. Tandis que l'action du héros tragique est un moment culminant pour la communauté qui assiste au spectacle, un événement unique qui, d'après Benjamin, se déroule comme « *un accomplissement décisif dans le cosmos* », dans le cas du *Trauerspiel* l'ampleur acquise par le sentiment de deuil au sein des pièces contribue à renforcer l'impression d'être face à une mise en scène qui est essentiellement répétition.

Une nouvelle distinction pourrait donc être opérée entre tragédie et *Trauerspiel* à partir du rôle que le spectateur revêt dans ses deux formes dramatiques. Si l'unicité de l'action tragique demande la présence du spectateur qui, en tant que représentant de la communauté, est à la fois juge et témoin du procès instruit contre le héros par les dieux, la cyclicité qui caractérise les pièces du *Trauerspiel* peut être saisie seulement du point de vue de ceux qui observent.

« *Alors que la présence du spectateur est requise et justifiée précisément par la tragédie, c'est à partir de celui qui regarde qu'il faut comprendre le Trauerspiel. Il voit sur la scène des situations qui lui sont imposées, un lieu intérieur du sentiment, sans aucun lien avec le cosmos* »<sup>323</sup>.

L'élément qui ressort de cette définition est justement l'absence d'une signification autre du drame, en dehors du sentiment de deuil qu'y est représenté. C'est donc la tristesse qui est partagée entre les personnages sur scène et le spectateur qui les regarde. Privés d'une valeur topique, les histoires du *Trauerspiel* donnent vie à un monde qui apparaît à ceux qui l'observent comme totalement détaché du réel : une danse macabre des vanités du monde, vue sous la lumière du sentiment de tristesse.

Cependant, tenant compte de la prédilection des auteurs baroques pour les sujets à caractère politique et historique, la remarque benjaminienne quant au point de vue du spectateur vis-à-

---

323 *Ibid.*, p. 127

vis du *Trauerspiel* apparaît contradictoire, voire paradoxale. Ce qui résulte problématique dans cette définition, considérée en rapport avec les remarques sur le profond lien qui unit à l'âge baroque drame et représentation de l'histoire, est précisément l'idée que, pour le spectateur, les pièces mises en scène sont privées d'un lien avec le cosmos, qu'elle se résument donc à l'expression du sentiment de tristesse. Dire en effet que, dans les situations qui leur sont imposées – les *Trauerspiele* –, les spectateurs reconnaissent un « *lieu intérieur du sentiment, sans aucun lien avec le cosmos* » pourrait être interprété comme une négation de l'intérêt que le XVII<sup>e</sup> siècle, au moyen de sa dramaturgie, exprime envers la condition historique et temporelle de la vie humaine et plus généralement de la notion d'histoire tout court. Cela serait une erreur pourtant, car ce n'est pas dans le sens d'un détachement du monde qu'il faudra lire cette phrase, mais plutôt comme une mise en valeur, encore une fois, de la prééminence du sentiment de tristesse au sein du drame.

La comparaison avec la tragédie est de ce point de vue essentielle. Tandis que l'action tragique se constitue comme un *unicum*, un geste non répétable qui marque, d'une certaine façon, le cours des événements dans le cosmos, rien de tel ne se passe dans le cas du *Trauerspiel*. La césure temporelle qui se produit, d'après Benjamin, avec la tragédie, transforme le déroulement des événements historiques, la vie de la communauté ; et ce faisant elle laisse dans le monde sa marque. C'est dans le rapport particulier que le tragique a avec la temporalité et donc, en dernière analyse, avec l'histoire, que réside sa valeur de « *topos* », son impact sur le « *cosmos* ». Dans cette perspective, les relations qui nouent dans la tragédie histoire et mythe, doivent être lues aussi en tenant compte de l'impact du geste tragique sur la dimension temporelle, en tant que véritable césure qui se crée dans le cosmos. Or, si l'on songe à la notion de temps au sein de la tragédie, la définition benjaminienne du point de vue du spectateur vis-à-vis du *Trauerspiel* se présente sous une autre lumière. Ce que Benjamin entend quand il affirme le manque de lien avec le cosmos, n'est pas l'absence d'une référence au réel et à l'histoire de la part des auteurs baroques, mais bien le caractère éphémère des gestes et des paroles des personnages du *Trauerspiel* à l'égard du processus historique.

Il n'y a pas de lien avec le cosmos, car l'obéissance à la répétition autour de laquelle se construit le *Trauerspiel* empêche que ses histoires aient la valeur d'un événement unique et décisif au sein du réel : tout se répète, tout reviendra. Ainsi le mouvement cyclique qui leur est imposé plonge-t-il la représentation et le spectateur dans un temps homogène, où chaque instant n'est que la répétition de celui qui l'a précédé. Là où la tragédie, défiant à travers le geste du héros les lois des dieux réussit à créer une césure dans le temps, à modifier

significativement le cosmos avec l'unicité qui la caractérise, le *Trauerspiel* laisse tout inchangé, donnant au contraire un nouveau élan au mouvement cyclique du destin. La réalité glisse ainsi dans le mythe et les drames humains virent au grotesque. Alors que le tragique exclut chaque référence au ridicule, le *Trauerspiel* au contraire, recèle en soi une âme grotesque et en dernière analyse comique. Le drame baroque est essentiellement pantomime, où l'image des hommes qui s'éreintent à agir dans le monde est tournée en dérision. L'éternelle répétition des histoires se teinte de grotesque, lorsqu'on s'aperçoit de l'impossibilité qu'un changement se produise. C'est encore une fois la morale mécanique du tournebroche qui déclenche l'élan comique qui souffle entre les plis du drame.

C'est pourquoi l'élément qui ressort puissamment dans la mise en scène du spectacle face à ses spectateurs n'est rien d'autre que le sentiment de tristesse qui se dégage du drame. En ce sens, le *Trauerspiel* apparaît comme un lieu intérieur du sentiment, comme la plainte de la créature qui trouve enfin la voix pour se manifester. Face à cette tristesse, tout le reste passe à l'arrière-plan : ce qu'on voit est seulement la répétition incessante de cette lamentation. Le deuil vis-à-vis d'un monde de marionnettes, théâtre triste d'ombres auquel le spectateur sait très bien qu'il appartient, est l'aveu d'un monde qui est conscient de n'avoir aucune chance de salut, auquel la vie terrestre est la seule possibilité offerte par le destin.

La scène du *Trauerspiel* devient ainsi l'incarnation même du théâtre de l'histoire, telle que l'époque se la représente, théâtre dont les personnages reflètent la même impuissance des êtres humains à l'égard des forces du destin. Ils partagent avec les hommes la misère de la condition des créatures sur terre, la vanité futile de leurs actions autant que la déception à l'égard d'un monde auquel l'espoir même est nié. D'après Benjamin, ce n'est pas donc une simple coïncidence si plusieurs termes employés en allemand pour parler de l'histoire font référence au sentiment de tristesse, d'un côté, et à l'image du théâtre, de l'autre.

*« Ainsi Trauerbühne ("cataphalque", litt. "scène funèbre"), "au figuré, le monde comme théâtre des événements malheureux..." ; Trauergepränge ("apparat funèbre") ; Trauergerüst (litt. "tréteaux funèbres"), "tréteaux couverts de draperies, décorés d'ornements, de symboles, etc. où le corps d'un défunt illustre est exposé dans son cercueil (catafalque, castrum doloris)". On recourt sans cesse au terme de "Trauer" pour ces formations verbales, où il aspire pour ainsi dire le suc de la signification des mots qui lui sont accolés. Deux vers de Hallmann caractérisent la signification brutale, en aucune façon dominée par l'esthétique, de ce terme baroque : "Voilà le drame (Trauerspiel) qu'engendrent tes vanités ! Voilà la danse macabre que recèle le monde »<sup>324</sup>.*

---

324 *Ibid.*, p. 127. Dans ce passage, Benjamin cite le dictionnaire de la langue populaire allemande de Heinsius, *Volksstümliche Wörterbuch der Deutschen Sprache mit Bezeichnung der Aussprache und Betonung für die Geschäfts- und Lesewelt*, publié en 1882. La citation de Hallmann est tirée par *Trauer-, Freuden- und Schäferspiele*.

La danse macabre que recèle le monde n'est rien d'autre que l'histoire triste des créatures prises dans les liens de la culpabilité originelle, incapables de se libérer du destin. La référence à l'étymologie du mot *Trauerspiel* et le bref excursus dans le vocabulaire de l'époque témoignent donc de l'impossibilité de séparer au sein de la pensée baroque les notions de tristesse et d'histoire. Les représentations du processus historiques se déclinent suivant l'idée d'un deuil, celui de la créature, qui a besoin d'être exprimé, manifesté. Le caractère ostentatoire s'accompagne donc du sentiment de tristesse en tant que tel autant que du récit des événements humains. Ainsi l'histoire se rapproche-t-elle de la scène funèbre, de tout ce qui tient du deuil et de la plainte, elle est un théâtre où la chute des personnages et la vanité de leurs actions se montrent d'une façon ostentatoire, presque grotesque, pour être vues. Et si tel est le cas, alors cela veut dire que la réalité toute entière, en tant que création déchue et coupable, éloignée de son origine et de son créateur, sera en deuil. Il n'y a pas que la nature qui, affectée d'une profonde tristesse, élève sa plainte contre le langage qui l'a trahie. Victime des jeux du destin, la créature plonge elle-aussi dans la tristesse et se plaint contre sa sort, contre la loi implacable de la culpabilité qui lui interdit l'espoir même du salut.

De ce point de vue, ce que le *Trauerspiel* met en scène n'est que le nivellement de l'histoire et de la nature sous l'emprise du destin : la cyclicité imposée par un temps homogène où chaque instant est égal aux suivants plonge la réalité dans un état de mort apparente, de silence, car la signification historique perd tout son sens dès qu'on l'inscrit dans le cadre des lois de la fatalité. Ainsi le monde de la matière et le monde du vivant seront-ils victimes au même titre de l'uniformisation que le destin déclenche au sein de la réalité : dans la plainte de la nature résonne le deuil de la créature, condamnée par son péché originel. La tristesse est donc le sentiment que partagent la nature trahie par le langage et l'histoire soumise au destin. Telle est la représentation du monde que, d'après Benjamin, recèle l'âme baroque et dont le *Trauerspiel* n'est que l'image concrète, l'expression sous forme dramatique. De ce point de vue, ce qu'on verra de l'histoire ne sera rien d'autre que la présence en elle de ce sentiment de deuil qui domine sur tout le reste, car c'est là que commencent et finissent toutes les actions humaines. Dans la vanité qui définit les gestes de l'individu dans un monde déjà condamné, c'est donc un élément du langage qui scelle la signification ultime de l'acte : la plainte est ce sentiment par lequel l'image de l'histoire se donne à voir. Le *Trauerspiel* la saisit et la présente sans cesse aux spectateurs, déclenchant, dans cette constante répétition, un effet qui reste à mi-chemin entre le comique et le grotesque.

#### 4.4 La tristesse de la parole

Dans cet univers renversé, vidé de son sens et privé de toute espoir de salut, que reste-t-il du langage humain ?

En fait, ni le silence ni la plainte seront à même d'exprimer la profonde désolation de la créature déchue. La tristesse de l'homme s'exprime comme un verbe morcelé, qui se perd dans le réel cherchant sans cesse à retrouver la plénitude de la signification qui lui appartenait auparavant et qu'il ne peut plus atteindre. C'est là sa condamne et la raison de sa tristesse. Dans cette quête, ce n'est pas seulement la nature du langage qui est compromise, mais d'abord et avant tout la possibilité d'une connaissance du réel. Miroir et vanité, le monde apparaît comme brisé dans son image, dans sa signification, car ce langage dans lequel les choses existent en se communiquant est désormais trop éloignée de sa nature et de sa signification ultime. Si le réel tombe proie de ses mythes, de ses craintes et de ses angoisses, c'est parce que la parole n'est plus en mesure de délivrer la nature de sa souffrance en accueillant sa communication. Comme les objets qui se révoltent contre la trahison du langage à travers un rire infernal qui, bouleversant tous les hiérarchies du réel, le transforme en cauchemar, les mots aussi se révèlent maléfiques.

*« Même isolés, les mots sont maléfiques. On est même tenté de dire que le simple fait qu'ils veulent encore dire quelque chose, ainsi isolés, donne quelque chose de menaçant au reste de signification qu'ils ont conservé. Le langage est ainsi mis en pièces, afin que dans ses fragments il se prête à une modification et à une intensification de l'expression »<sup>325</sup>.*

Et toutefois, lorsqu'elle se tourne vers les choses, c'est pour tenter de les sauver non pas de leur mutisme, comme c'était le cas dans le nom, mais de leur finitude. Dans un univers frappé par la culpabilité, même le langage se replie sur les choses matérielles, selon Benjamin, pour leur donner dans la parole cette immortalité et cette rédemption que la vie terrestre leur nie. Cherchant d'arracher les choses à leur caractère éphémère, le langage cherche en réalité à retrouver sa propre signification. Ainsi, entre la plainte de la matière et la tristesse d'une parole qui sans cesse se cherche, il n'y-a-t-il que la loi tyrannique de la fatalité qui condamne les créatures. Comme dans la phrase conclusive de *Hamlet*, tout le reste est silence.

---

325 *Ibid.* p. 224

# Le silence des Sirènes

« *Votre vie de singes, messieurs, si vous avez déjà vécu une existence de ce genre,  
ne peut pas être plus loin de vous que la mienne ne l'est de moi.  
Mais elle démange aux talons tous ceux qui marchent sur cette terre;  
le petit chimpanzé comme le grand Achille* »  
F. Kafka

*L'oubli ! L'oubli ! C'est l'onde où tout se noie  
C'est la mer profonde où l'on jette sa joie.*  
V. Hugo

## 1

### *Ulysse et les Sirènes*

#### 1.1 Les Sirènes de Kafka

Dans un court texte rédigé autour de 1917, *Le silence des Sirènes*, Kafka s'inspire du récit homérique pour réinterpréter à sa manière la rencontre entre Ulysse et les Sirènes, femmes enchanteresses capables de faire perdre l'orientation aux marins, les entraînant vers le naufrage et la mort<sup>326</sup>. Pour le lecteur qui connaît l'épisode dans sa version originelle, le titre de cet écrit ne peut que paraître étrange. Pourquoi parlerait-on de silence pour des créatures qui, d'après la tradition homérique, sont considérées comme un danger pour les navigateurs à cause de leurs voix mélodieuses et ensorceleuses ?

Il n'est pas question ici de proposer une exégèse de ce récit éblouissant, mais plutôt de comprendre les raisons qui mènent l'auteur à cette inversion par rapport à la version homérique. Quelle valeur Kafka accorde ici au silence ? Pourquoi les Sirènes décident-elles

---

<sup>326</sup>Retrouvé par Max Brod parmi les papiers posthumes de Kafka, le texte fait partie d'un groupe de récits à sujet mythologique. Rédigé vraisemblablement autour de 1917, cet écrit ne portait pas de titre dans sa version originelle. Le titre sous lequel le texte est connu, *Le silence des Sirènes*, fut choisi par Brod à l'occasion de la première publication de cet écrit, dans une recueilli de fragments et récits posthumes. Pour une analyse détaillée de ce récit, je renvoie à l'étude de Mosès sur Kafka, dont le premier chapitre est consacré à une lecture minutieuse du *Silence des Sirènes*. Focalisant son attention sur la dialectique passé/présent, tradition/modernité qui sous-tend, d'après son interprétation, la relecture kafkaïenne de l'épisode de l'Odyssée, Mosès met en relief le rôle clé qui joue le mythe dans le récit de Kafka, ainsi que la volonté de l'auteur de marquer bien la distance prise face à la tradition mythologique. S. Mosès, *Exégèse d'une légende : lectures de Kafka*, Paris, L'Éclat, 2006, p. 15-46

de se taire ? Voici les questions qu'il nous semble intéressant de poser à cet écrit. Dans la confrontation avec la tradition mythologique, Kafka dévoile en réalité sa propre vision du mythe. Le lien avec le silence en est justement la clé. Lorsqu'il décrit les Sirènes comme étant silencieuses au passage d'Ulysse, c'est à la dimension même du mythe qu'il songe. Comme chez Benjamin, c'est donc un élément du langage, ou mieux, le silence comme absence de son et de parole, qui le définit. La problématique du mythologique se déclinera ainsi sous le signe de la communication et de l'expression. Ainsi, un petit détour par la fascinante prose kafkaïenne s'impose-t-il, afin de préciser les rôles qu'à travers ce choix on reconnaît au mythe au sein du réel et vis-à-vis du rapport entre présent et passé.

Mais regardons l'écrit de Kafka d'un peu plus près.

Que la notion de silence soit centrale au sein de la réinterprétation kafkaïenne, cela apparaît évident au vu de la structure de ce récit. La narration revient constamment sur l'étrange silence dans lequel semblent être plongées les Sirènes, élément autour duquel se construit l'épisode. Comme dans sa version originelle, Ulysse doit faire face au danger des Sirènes et, pour échapper au charme de leurs chants, décide de se faire attacher au mât et de se boucher les oreilles avec de la cire<sup>327</sup>. Lorsqu'il arrive à proximité de ces créatures mythologiques, fier de sa ruse et sûr de sa réussite, le héros est tellement absorbé dans ses stratagèmes qu'il ne remarque pas que, contrairement à leurs habitudes, les Sirènes cette fois-ci ne chantent pas. Aux ruses d'Ulysse, elles opposent leur silence. Voici comme Kafka décrit la scène :

*« Pour se préserver des Sirènes, Ulysse se boucha les oreilles avec de la cire et se fit enchaîner au mât. Tous les voyageurs, sauf ceux que les Sirènes attiraient de loin, auraient pu depuis longtemps faire de même, mais le monde entier savait que cela ne pouvait d'être d'aucun secours. [...] Or, les Sirènes possèdent une arme plus terrible encore que leur chant, et c'est leur silence. Il est peut-être concevable, quoique cela ne soit pas arrivé, que quelqu'un ait pu échapper à leur chant, mais sûrement pas à leur silence. [...] Et de fait, quand Ulysse arriva, les puissantes Sirènes cessèrent de chanter, soit qu'elles crussent que le silence seul pouvait encore venir à bout d'un pareil adversaire, soit que la vue de la félicité peinte sur le visage d'Ulysse leur fit oublier tous leurs chants. Mais Ulysse, si l'on peut s'exprimer ainsi, n'entendit pas leur silence ; il crut qu'elles chantaient et que lui seul était préservé de les entendre »<sup>328</sup>.*

Comme le montrent bien ces quelques lignes, il y a un écart entre l'image que la tradition nous a transmise d'Ulysse et celle qui se profile dans le récit de Kafka ; cela saute aux yeux dès la première lecture, car le héros ne semble plus vraiment le même dans sa version moderne.

327 Dans la source homérique, Ulysse sera simplement attaché au mât par ses marins qui, au contraire, se boucheront les oreilles avec de la cire, d'une manière à ne pas entendre le chant de Sirènes tout en pouvant encore manœuvrer des rames. En revanche, Kafka ne fait pas mention des autres marins qui accompagnent le héros ; il choisit de présenter Ulysse comme étant à la fois attaché au mât et sourd aux voix des femmes enchanteresses grâce à la cire. Cela pour montrer, probablement, la confiance, presque aveugle, qu'il avait dans des moyens banals, voire la profonde ignorance du danger qui l'attendait.

328 F. Kafka, « Le silence des Sirènes », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1988, t. II, p. 542

Alors que, dans le récit homérique, ce personnage incarne la ruse et l'intelligence humaine qui cherchent à s'opposer aux forces divines et au destin, dans la réinterprétation kafkaïenne, en revanche, il apparaît naïf et presque puéril, dans sa tentative d'utiliser des moyens banals pour se protéger du chant des Sirènes<sup>329</sup>. Ce qui le sauve n'est pas son intelligence, mais son ignorance et sa confiance presque enfantine en ses stratagèmes. La fierté du héros homérique se transforme ici en parodie, à la fois sarcastique et amère : si l'on confronte les deux protagonistes du récit – Ulysse et les Sirènes – relativement à la ruse dont ils font preuve, les positions apparaissent presque renversées par rapport à la tradition, même si, à la fin, Ulysse fait tout de même figure de vainqueur.

La conclusion du récit semble le réhabiliter partiellement, envisageant la possibilité qu'il soit le héros à avoir feint de ne pas entendre le silence, alors qu'en réalité il s'en était bien aperçu. « *Ulysse – dit-on – était si retors, c'était un tel renard, que la déesse de la Destinée elle-même ne pouvait lire dans son cœur. Il est possible – encore que l'intelligence humaine ne puisse plus le concevoir – qu'il ait réellement remarqué que les Sirènes se taisaient et qu'il n'ait usé de la feinte décrite ci-dessus que pour leur opposer, à elles et aux dieux, une espèce de bouclier* »<sup>330</sup>.

Or, si le texte nous offre deux explications possibles au regard du comportement du héros – simple ignorance ou ruse? – l'attitude des Sirènes est, au contraire, sans ambiguïté : elles choisissent de rester en silence, renonçant ainsi à leur chant. Leur comportement vis-à-vis de Ulysse est donc le résultat d'un choix bien précis<sup>331</sup>.

Or, cet élément est fondamental pour comprendre la signification profonde du texte. Comme nous l'avons déjà souligné au début de cette analyse, la figure des Sirènes a une fonction bien précise au sein du récit : recourant à cette image, Kafka songe en réalité au monde et à l'imaginaire auquel par définition elles appartiennent, à savoir l'univers du mythe. Ainsi, la rencontre entre Ulysse et les Sirènes devient le symbole de la relation que le présent entretient avec le passé, avec ses images et ses mythes. Le silence que ces créatures mythologiques choisissent d'opposer à Ulysse, lequel, d'autre part, ne s'en aperçoit pas, tellement il est absorbé dans ses certitudes, est déjà révélateur de l'horizon théorique dans lequel s'inscrit le

---

329Ce n'est pas une coïncidence que le récit de Kafka commence justement avec une remarque sur les banalités des moyens qui parfois peuvent contribuer au salut.

330F. Kafka, « Le silence des Sirènes », *op. cit.*, p. 543

331À ce sujet, il est très intéressant de se référer à la lecture de Mosès qui souligne l'importance de cette faculté de choix que Kafka reconnaît aux Sirènes, en dépit de l'image que la tradition nous a transmise, où le chant apparaît comme leur caractère intrinsèque. Si dans la narration de l'Odyssée, les Sirènes chantent, car, d'après leur nature, elles ne peuvent pas faire autrement, dans la réinterprétation kafkaïenne, au contraire, elles ont la possibilité de choisir une attitude différente lors de la rencontre avec Ulysse, à savoir le silence. Cf. S. Mosès, *Exégèses d'une légende : lectures de Kafka*, *op. cit.*, p. 31-33

récit kafkaïen. La question à laquelle *Le silence des Sirènes* cherche à répondre, réinterprétant l'épisode homérique, est finalement le problème que chaque réflexion sur le mythe est obligée d'aborder : comment l'individu moderne se rapporte-t-il à cet univers, proche et distant à la fois, dans lequel s'inscrit le mythe ?

La réponse de Kafka à cette question s'annonce dans son choix de représenter les Sirènes comme des créatures qui, malgré leur nature, décident de se taire, de renoncer à leurs voix mélodieuses, pour plonger dans un silence inquiétant. Un silence dont, en réalité, l'homme moderne est le seul responsable, car, à la manière d'Ulysse, il se fige dans ses croyances et dans ses certitudes, s'imaginant avoir vaincu l'appel irrésistible que lui adresse le mythe, alors qu'en réalité il n'est plus capable de l'entendre. Ou alors, si l'on suit l'interprétation proposée dans le passage conclusif du texte, ce n'est pas vraiment sous le signe de l'incommunicabilité et de l'incompréhension qu'il faut interpréter la relation entre individu et mythe, mais plutôt comme le refus de l'homme moderne de se laisser séduire par son appel.

Or, c'est justement cette deuxième hypothèse qui oriente la lecture que Benjamin propose du « Silence des Sirènes », dans l'essai qu'il dédia à Kafka en 1934<sup>332</sup>. Dans le chant des Sirènes, il reconnaît, en effet, l'appel fascinant du monde mythique et de ses promesses de salut, auquel, toutefois, ni le héros d'Homère ni celui de Kafka ne cède, lui opposant une fermeté qui frise presque l'aveuglement<sup>333</sup>. Ce n'est pas en raison de son éloignement du monde mythique que l'individu moderne, nouvel Ulysse, fixe son regard au loin, ignorant les échos qui proviennent du passé. Au contraire, c'est justement lorsqu'il est plus près de cette dimension qu'il ne s'en aperçoit pas. Désormais, remarque Benjamin, « *raison et ruse ont introduit des feintes dans le mythe ; ses pouvoirs cessent d'être irrésistibles* »<sup>334</sup>, au point que, des moyens puérils et banals, comme ceux qu'Ulysse utilise pour se défendre des Sirènes, peuvent garantir le salut. En dépit, donc, du charme qu'une régression vers l'archaïque suscite dans l'âme de la modernité, l'individu doit lui opposer un refus, car ce n'est pas à travers les promesses qui lui viennent du mythe qu'il pourra se sauver.

---

332W. Benjamin, « Franz Kafka. Pour le dixième anniversaire de sa mort », in *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 410-453. Pour une analyse du commentaire de Benjamin au *Silence des Sirènes*, je renvoie aux pages finales de l'article de G. Hartung sur la notion du mythe chez Benjamin, dans *Benjamins Begriffe*, cf. G. Hartung, « Mythe », in *Benjamins Begriffe, op. cit.*, p. 570-572, ainsi qu'à G. Schiavoni, *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 294-296. Les deux analyses mettent bien en évidence le lien thématique qui unit les remarques sur *Le silence des Sirènes* et certaines considérations formulées dans l'essai sur Bachofen, auquel justement le commentaire sur Kafka est très proche en raison de la centralité qu'y revêt la notion de mythe. Pour un aperçu général de l'essai sur Kafka, je renvoie à l'article de S. Weigel dans le *Benjamin Handbuch*, cf., S. Weigel, « Zu Franz Kafka », in *Benjamin Handbuch, op. cit.*, p. 543-556

333F. Kafka, « Le silence des Sirènes », *op. cit.*, p. 542, « *Les Sirènes disparaissent littéralement devant sa fermeté, et c'est précisément lorsqu'il fut le plus près d'elle qu'il ignora leur existence* ».

334W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 420

Or, faudra-t-il interpréter cette remarque benjaminienne comme une condamnation irrévocable de la dimension mythique, dont l'influence sur le présent semble être ici entièrement rejetée ?

Pour répondre à cette question, il faut avant tout comprendre à quoi se réfère Benjamin parlant dans ce contexte du mythe et de ses promesses : pourquoi le mythe serait-il chargé d'un espoir de salut par lequel, comme dans le cas du chant des Sirènes, il ne faudra pas se laisser séduire ? Les lignes qui introduisent le commentaire au récit kafkaïen nous offrent une indication précieuse pour éclaircir celles qui, compte tenu de la position que Benjamin semblait adopter à l'égard du mythe dans d'autres textes, apparaît comme une contradiction au sein de sa pensée.

## 1.2 Mythe et *vormythische Welt*

Examinant le rôle que jouent chez Kafka les « aides »<sup>335</sup>, les assistants qui accompagnent l'arpenteur K. dans *Le château*, « des créatures inachevées, des êtres au stade nébuleux », Benjamin remarque qu'elles n'appartiennent pas au même monde que partagent les autres personnages des romans de Kafka. Ces figures échappent aux filets de la réalité, telle qu'on la connaît. Lorsqu'on essaye de la classer, leur nature s'estompe et il est impossible de la déterminer : elles restent au « stade nébuleux ». Plus précisément, Benjamin parle à leur égard d'affranchissement du « *giron familial* », c'est-à-dire, des lois et des symboles au sein desquels s'enracine, chez Kafka, l'autorité insondable du droit, représentée par la figure du père. Échapper aux « *giron familial* » signifie donc se libérer de la soumission à ces structures symboliques qui s'imposent aux créatures comme un destin<sup>336</sup>. Cela, est dû, selon Benjamin, au fait que ces créatures nébuleuses n'ont pas encore perdu leur contact avec le « *giron maternel* », elles n'en sont pas encore entièrement détachées. Cette dernière remarque est

335Les assistants de l'arpenteur K. ne sont pas les seules figures qui, chez Benjamin, composent le cercle des créatures auxquels les romans kafkaïens accordent encore une espoir de salut. Éparpillés dans les écrits de Kafka, d'autres personnages en font également partie, tels que : « *le filou démasqué dans « Considération », l'étudiant que Karl Rossmann se découvre une nuit comme voisin de balcon et les fous qui habitent dans cette ville du Sud, et qui ne sont jamais fatigués » Ibidem., p. 418.*Lorsque Benjamin se réfère aux « aides », il songe donc à tout ce groupe de créatures qui, d'après sa lecture, tiennent le rôle de messagers entre les différents cercles de personnages.

336À ce propos, Benjamin remarque que ce ne sont pas les êtres hybrides – Odradek, Gregor Samsa ou encore l'agneau-chat –, ni même les animaux que l'on retrouve dans les romans de Kafka, à pouvoir rentrer dans le cercle des créatures pour lesquelles il y a encore de l'espoir, car justement elles ne sont pas délivrées de la juridiction de la famille, au sein de laquelle ces anomalies se produisent.

particulièrement révélatrice, car elle nous indique à quel univers appartiennent ces personnages.

Le lien qu'ils gardent avec leur origine, le « *giron maternel* », autant que leur nature indéterminée, propre à la créature avant qu'elle tombe sous l'emprise de la loi familiale, autorisent à inscrire ces figures au sein de la dimension du mythe. Pour ces créatures inachevées, il y aurait encore de l'espoir<sup>337</sup>. Par leur simple existence, les « *aides* » évoquent ce qui pourrait être la condition des créatures, si elles étaient affranchies des lois tyranniques et impénétrables du « *giron familial* » ; en ce sens, leur évocation est déjà une promesse, pour ceux auxquels tout espoir est nié.

A l'inverse des « *aides* », les autres figures qui peuplent l'univers kafkaïen vivent dans un monde sombre, qui n'appartient ni au présent ni à la temporalité mythique, mais tourne son visage vers un passé lointain, antérieur à l'histoire et au mythe. En un mot, vers l'archaïque et le primitif. Cet univers qui précède le mythe, *vormythische Welt*, apparaît à Benjamin comme un marécage, dominé par des forces primitives incontrôlables, qui porte sur soi à la fois les marques de son origine et la rigidité du droit dont les lois restent impénétrables<sup>338</sup>. Les créatures kafkaïennes y sont irrévocablement soumises. Benjamin nous les décrit ainsi :

*« Ce qui se manifeste sous une forme plus libre et délicate dans le pouvoir de ces messagers pèse comme une sombre loi sur l'ensemble du monde de ces créatures. Aucun n'a sa place fixe, ses contours fermes et définitifs ; aucune d'elles qui ne soit saisie en train de monter ou de tomber, aucune qui n'ait fait son temps et ne soit néanmoins immature, aucune qui ne soit profondément épuisée et ne se trouve pourtant qu'au seuil d'une longue durée. Il n'est pas possible de parler ici d'ordres et de hiérarchies. Le monde du mythe, qui suggère de telles classifications, est incomparablement plus jeune que le monde de Kafka, auquel le mythe offre déjà une promesse de salut »*<sup>339</sup>.

En lisant ces quelques lignes, on a presque l'impression de se trouver encore une fois face aux créatures qui peuplent le *Trauerspiel*, soumises à des forces démoniaques, dans un monde pour lequel il n'y a plus aucun espoir de salut. Comme pour les « hommes-marionnettes », sur

<sup>337</sup>À ce sujet, Benjamin cite dans son commentaire un passage d'une conversation entre Kafka et Max Brod : cf. *Ibid.*, p. 417, « Je me rappelle un entretien avec Kafka où nous étions partis de l'Europe actuelle et du déclin de l'humanité. "Nous sommes, disait-il, des pensées nihilistes, des idées de suicide qui naissent dans l'esprit de Dieu". Ce mot me fit aussitôt penser à la conception du monde des gnostiques, Dieu comme méchant demiurge, dont le monde est la chute originelle. Mais il protesta : "Non, notre monde est simplement un accès de mauvaise humeur de la part de Dieu, un mauvais jour". Je répondis : "Ainsi, en dehors de cette forme sous laquelle le monde nous apparaît, il y aurait de l'espoir ?" Il sourit : "Oh ! Assez d'espoir, une quantité infinie d'espoir – mais pas pour nous" ».

<sup>338</sup> *Ibid.*, p. 416, « Ici, le droit écrit est certes fixé dans des Codes, mais des Codes qui sont tenus secrets et à travers lesquels ce monde primitif n'exerce son pouvoir que d'une façon plus absolue ».

<sup>339</sup>*Ibid.* p. 419

les personnages des romans de Kafka, à l'exception de ces créatures « inachevés » auxquelles est réservé le rôle de messagers, pèse une loi sombre, qui semble déterminer leur destin indépendamment de leur volonté. C'est la même loi de la faute à déterminer la condition des créatures kafkaïennes autant bien que de celles du drame baroque.

Or, les termes utilisés par Benjamin pour définir ce monde et ses créatures sont particulièrement significatifs, car ils permettent de comprendre l'horizon théorique dans lequel il faut inscrire son commentaire. Lorsque, distinguant les créatures inachevées des autres personnages kafkaïens, il oppose « *giron maternel* » et « *giron familial* », symbolisant par celui-ci l'emprise despotique de la loi paternelle sur la réalité et, par l'autre, l'évocation d'un état originaire, indéfini, dont le présent ne garde qu'un vague souvenir, l'auteur auquel il songe, sans toutefois le citer explicitement, est Bachofen. Les pages conclusives de l'essai expliciteront cette référence, par la nouvelle définition que Benjamin donne de la condition de la créature chez Kafka : « *Le monde où se déroulent ses romans est un marécage. La créature, chez lui, apparaît à un stade que Bachofen désigne comme le stade hiératique. Que ce niveau d'existence soit oublié n'empêche pas qu'il se prolonge jusque dans le présent. Bien au contraire : c'est parce qu'il est oublié qu'il est présent* »<sup>340</sup>.

Le stade hiératique correspond chez Bachofen à la civilisation gynécocratique, ère primitive traversée par tous les peuples, régie par le droit maternel et expression d'un principe « matériel-tellurique », à laquelle il oppose le monde du droit paternel, dans lequel le principe « spirituel-uranique » s'est imposé sur les forces telluriques. Sa description en termes de marécage tient aussi de l'analyse du *Mutterrecht*, qui associe cette période de la civilisation humaine aux puissances telluriques, lunaires, le désignant comme un monde nocturne par rapport à la luminosité qui, symboliquement, marque dès ses débuts l'apparition du droit paternel. Bien qu'il se perde dans un passé archaïque, ce stade hiératique, nous dit Benjamin, laisse encore ses empreintes sur la réalité, même si l'oubli dans lequel ce monde est plongé empêche au présent d'en saisir les traces. Or, c'est justement cette condition que partagent les créatures kafkaïennes, demeurant dans la réalité comme les signes d'un monde primitif, antérieur à l'histoire et au mythe.

Que dans son commentaire à Kafka l'auteur du *Trauerspiel-Buch* cite Bachofen, cela n'est en rien une coïncidence. D'abord, pour une raison chronologique : à l'époque où il rédige son essai sur Kafka, Benjamin avait déjà commencé ses recherches pour son article sur l'auteur du *Mutterrecht*, qu'il aurait dû paraître en 1935 sur la *Nouvelle Revue française*. L'autre raison est

---

340 *Ibid.*, p. 439-440

d'ordre thématique : comment interpréter le monde rigide et despotique dans lequel plongent les créatures kafkaïennes, sinon comme une pénétration des puissances primitives au sein du présent ? C'est justement cette hypothèse qui guide la lecture benjaminienne de l'univers qui émerge des romans de Kafka, y décelant un monde polarisé entre l'emprise des forces primitives, héritage d'un passé lointain et toutefois encore présent, et l'appel séduisant de l'évocation d'une condition mythique de la créature, qui est déjà une promesse de salut.

Ayant donc éclairci quelles sont les dynamiques qui, d'après Benjamin, régissent le monde kafkaïen, il est possible maintenant de revenir à la lecture benjaminienne du « Silence des Sirènes » et à la détermination du mythe comme un monde silencieux.

Les Sirènes d'Ulysse n'appartiennent pas au monde des « aides » et à leur promesse de salut, mais plutôt au marécage silencieux, qui dénonce l'influence au sein du présent de cet univers qui précède l'histoire et le mythe. À l'instar de forces primitives, qui demeurent dans la réalité, souterraines et silencieuses, les Sirènes se taisent, se tenant sur le seuil comme une évocation muette de cet univers primitif désormais oublié. Et pour cause : leurs voix ne pourraient par résonner pas dans le présent, car elles sont étouffées par l'oubli. Néanmoins, tout en se taisant, elles gardent leur pouvoir de séduction vis-à-vis du réel, car leur présence est déjà une promesse de salut, une promesse qui invite à se tourner vers le passé, vers les origines, y décelant l'espoir qui manque au présent.

Or, c'est à cet appel charmant, selon Benjamin, que l'individu moderne, nouvel Ulysse, doit opposer son refus, exactement comme l'a fait tout le long de sa vie Kafka, refusant de céder aux promesses illusoires du mythe. Promesses qui se déclinent donc comme une régression vers un stade antérieur, qui se serait à la fois retour aux origines et espoir de salut. À cette promesse s'en oppose une autre, celle qui vient du monde des « aides », la seule qui, si l'on suit la lecture benjaminienne, pourrait encore échapper au silence. La remarque conclusive du commentaire semble, en effet, confirmer cette lecture, désignant le chant et la musique comme « *une expression, ou du moins un gage de l'évasion* »<sup>341</sup>, les opposant ainsi d'une manière nette au silence et au monde primitif. Toutefois un élément problématique – presque contradictoire – reste dans cette exégèse, en ce qui concerne la définition du monde des « aides », telle que Benjamin l'énonce : si leur espoir de salut dépend de leur affranchissement du « *giron familial* », ce qui leur permet justement de s'y détacher est le lien qu'ils gardent avec le « *giron maternel* », c'est-à-dire le stade qui évoque leur condition originaire de

---

341W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 420. La définition du son comme une gage de l'évasion rejoint les remarques benjaminienes autour de la musique, dans les pages du *Trauerspiel-Buch* dédiées au mutisme de la nature et à son effort pour s'affranchir de sa condamne au silence.

créatures, avant qu'elles ne deviennent prisonnières de la loi paternelle. Comment est-il possible que l'univers des assistants se présente comme un espoir de salut pour le monde marécageux dans lequel plongent les autres personnages kafkaïens ? C'est à travers cette question, qui touche au nœud thématique principal de ce commentaire, que l'on touche le cœur même de la conception benjaminienne du mythe, oscillant constamment entre condamnation et réconciliation, mythe et antimythe. Or, les pages de l'essai sur Kafka nous offrent une réponse à cette question, du moins, elles la laissent apercevoir au lecteur. Mais si l'on se tient qu'à ce texte, la réponse risque d'être plus embrouillée que la question. Pour essayer de venir à bout de l'énigme que la pensée benjaminienne nous présente, il est nécessaire de faire un long détour, à travers les textes qui essayent de définir le rapport entre mythe et langage à partir de la présence au sein du présent d'images et éléments qui relèvent d'un univers primitif, le *Vorwelt*, pour revenir ensuite à notre point de départ.

Très dense, cet essai de 1934, sur lequel Benjamin revient à maintes reprises, n'étant pas satisfait ni de la forme ni des contenus proposés par sa lecture<sup>342</sup>, fait du primitif une catégorie centrale pour l'interprétation de Kafka, mais par là il contribue aussi à alimenter cette discussion interne à la pensée benjaminienne autour des images et symboles mythiques. La lecture que Benjamin propose du récit kafkaïen sur Ulysse et les Sirènes permet, en effet, de saisir certains éléments clés de sa propre conception du mythe et, plus particulièrement, d'éclaircir en quoi consiste cette doublure sous laquelle, à la manière d'une monnaie, l'analyse du *Trauerspiel* aborde cette notion. Tandis que l'analyse du *Trauerspiel*, approche cette distinction du point de vue de la représentation de la créature chez les auteurs baroques, laissait toutefois encore plusieurs points obscurs en ce qui concerne les effets que ces deux aspects du mythe ont concrètement au sein du réel, le commentaire à Kafka précise le statut et de l'un et de l'autre, à partir justement de leurs modalités expressives au sein du présent.

Il s'agit là du véritable casse-tête que la théorie benjaminienne du mythe pose à ses interprètes. En effet, l'ambiguïté qui souvent marque les considérations benjaminienes à ce sujet ainsi que l'absence, au sein de sa pensée, d'une prise de position nette, voire systématique, à l'égard du mythe, ne facilitent pas la tâche au lecteur. Cela dit, déterminer la nature et la valeur que ces deux aspects du mythe présentent chez Benjamin est indispensable, si l'on veut comprendre sa représentation des rapports que la réalité entretient avec la sphère

---

342Rédigé en 1934 pour la *Judische Rundschau*, le texte ne satisfait pas son auteur ni d'un point de vue formel ni d'un point de vue théorique. Ce n'est que quatre ans plus tard, dans sa lettre à Scholem du 12 juin 1938, que Benjamin réussira enfin à formuler clairement sa lecture de l'œuvre de Kafka, en dégageant ses enjeux majeurs.

du mythe, aussi bien que son jugement vis-à-vis de cette interaction. Car, dans la relation réalité/mythe confluent, en effet, des questions qui sont cruciales pour le philosophe berlinois, à savoir la dialectique passé/présent, ainsi que sa définition de l'histoire.

Or, ce qui rend particulièrement difficile de fixer les deux visages sous lesquels la pensée benjaminienne aborde la notion du mythe est justement le fait qu'ils semblent constamment se croiser, pour s'éloigner à nouveau l'instant d'après. D'après l'examen du commentaire benjaminien à Kafka, le trait qui semble les relier est le caractère prophétique par lequel ils s'annoncent au sein du réel : ce qui fait leur charme aux yeux du présent. Mais, alors que le monde des « aides » se présente comme une évocation des origines, d'une condition primordiale dont le souvenir est teinté de mélancolie, les Sirènes se tiennent sur le seuil : entre passé et présent, comme des vestiges d'un monde primitif vers lequel la réalité elle-même devrait s'orienter, si elle veut saisir sa chance de salut. Autrement dit, leur promesse est régression, retour vers un univers oublié. Ainsi, les origines de la dualité qui caractérise la notion de mythe chez Benjamin doivent être recherchées dans le différent rapport que ces deux visages du mythique entretiennent avec l'univers pré-mythique et, plus généralement, dans leur manière d'envisager la relation entre le présent et ce qu'on pourrait définir comme ses origines. En ce sens, il est fondamental de comprendre comment se décline cet univers primitif au sein de la pensée benjaminienne, pour faire ainsi ressortir les dynamiques qui régissent l'interaction du présent avec les symboles et les images mythiques<sup>343</sup>.

### 1.3 Le silence du mythe

Le caractère ambivalent de la notion de *vormythische Welt* se reflète bien dans le rapport que, d'après la théorie benjaminienne, cette sphère entretient avec le silence. Tant le commentaire sur Kafka que l'essai sur Bachofen reconnaissent dans le silence la modalité expressive propre au *vormythische Welt*, établissant donc une correspondance entre ces deux termes, qui demeure néanmoins sous plusieurs aspects contradictoires. D'après Benjamin, l'image d'un monde originaire, qui précède l'histoire et le mythe, ne pourrait que s'exposer instantanément, à la manière d'un éclat, sous forme de symbole. Celle-ci est, en effet, la seule forme représentative qui peut en rendre visible le caractère souterrain, mystérieux, qui tient de l'ordre de l'inexprimable.

---

<sup>343</sup>Comme nous les verrons dans la suite de cette analyse, le visage sous lequel l'archaïque se présente chez Benjamin est profondément conditionné par la pensée de Bachofen et l'image de ce monde pré-mythique et matriarcal, qui ressort des pages de son œuvre principale, le *Mutterrecht*.

Pour comprendre les prémisses qui sont à la base du lien que Benjamin établit entre monde pré-mythique, symbole et silence, autant bien que les problèmes qu'une définition de ce type pose au sein de sa réflexion, il est nécessaire de se référer encore une fois à sa théorie du nom et à la valeur qu'elle accorde à l'expression symbolique au sein du langage. D'après la définition qu'en donne l'essai « Sur le langage », le silence correspond au moment qui précède la création, en tant que caractère propre à la parole divine qui conçoit déjà la chose, avant même que la chose existe. Par là, Benjamin fait coïncider le silence avec cette connaissance pure qui appartient uniquement à la parole créatrice et donc au nom dans lequel parle l'essence de la chose. En ce sens, loin d'être le signe d'une privation, de l'absence du son et de la parole, le silence est au contraire la forme expressive propre à une vérité qui tient de l'essence et qui serait inexprimable à travers le langage quotidien. De ce point de vue, sa représentation ne peut qu'être symbolique, car, d'après la conception benjaminienne, parmi toutes les techniques expressives, le symbole est la seule qui puisse présenter le rapport entre image et signification comme une totalité immédiate.

Benjamin reviendra sur cette définition du symbole dans la section finale du livre sur le *Trauerspiel*, à travers une confrontation entre forme allégorique et forme symbolique de représentation. Et c'est justement à ces pages et à la théorie de l'allégorie qu'y est développée qu'il faut se référer, si l'on veut résoudre l'antinomie que cette conception porte en soi. Car, reconnaître dans le silence et la représentation symbolique les modalités expressives propres au *vormythische Welt*, signifie lui accorder également une proximité à la sphère de la vérité et de la connaissance pure, qu'il est impossible de concilier avec le refus que Benjamin invite à opposer au chant des Sirènes du passé. Or, le procédé allégorique, tel que l'analyse du drame baroque le définit, représente à notre avis la clé de cette énigme. Par sa structure fragmentaire et son essence dialectique, l'allégorie s'oppose au mythe et au symbole à travers une action critique qui vise à faire ressortir les contradictions au sein de ce qui apparaît comme une totalité, la mort au sein de l'éternel, l'histoire au sein de la nature, en dénonçant l'étroite imbrication qui lie ces éléments apparemment opposés. Ainsi, du point de vue de l'allégoriste, les voix des Sirènes n'ont plus rien de mélodieux, elles n'appartiennent ni à l'ordre du discours, ni à la sphère du silence, mais se situent dans un entre-deux : elles sont un son confus, un bruit indéchiffrable et fragmentaire.

Or, c'est justement sous cette forme que les appels séduisants du mythe atteignent Kafka, nouvel Ulysse, qui se tourne vers la réalité à la manière de l'allégoriste, démasquant le caractère illusoire des promesses vouées à l'échec, car il y a un écart entre le monde qu'elles

évoquent et sa réalisation historique. S'inscrivant au sein de cet écart entre image et signification, le procédé allégorique se présente comme antimythique<sup>344</sup>, car il fait éclater la fausse totalité sous laquelle ces promesses du mythe se montrent, mettant à nu leur vrai caractère au-delà de leur apparence. Toutefois, il serait une erreur d'interpréter cela comme la preuve d'une condamnation irrévocable de la sphère du mythe chez Benjamin. L'action critique que le procédé allégorique déclenche à l'égard de la sphère du mythe ne convoite pas son anéantissement, mais plutôt la séparation du bon grain de l'ivraie, si l'on peut dire, distinguant entre le caractère illusoire de ses promesses et le résidu qui tient du sacré et de l'inexprimable, que chaque symbole ou image mythique porte sur soi.

Or, pour que l'on puisse développer cette hypothèse et comprendre si, en effet, il existe chez Benjamin une réconciliation<sup>345</sup> avec la sphère du mythe, au-delà du refus qu'il faut opposer à ses chants de Sirènes, il faut examiner attentivement la notion d'allégorie et celle de symbole, telles que le *Trauerspiel-Buch* le présente.

## 2.

### *Allégorie*

#### 2.1 L'allégorie : brève histoire d'un malentendu

---

344À maintes reprises, dans les *Passages* et dans le texte sur Baudelaire, Benjamin opposera d'une manière nette allégorie et mythe, définissant celle-là comme antimythique. Pour en citer quelques exemples : « *Il faut développer clairement l'antithèse de l'allégorie et du mythe. Baudelaire doit au génie de l'allégorie de n'être pas tombé dans le gouffre du mythe qui côtoyait sans cesse son chemin* » ou encore, dans « *Zentralpark* », « *Il faut montrer dans l'allégorie l'antidote contre le mythe* », cf. W. Benjamin, *Passages*, *op. cit.*, p. 283 et Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 235

345Si l'on se tient à l'image qu'en esquisse Adorno dans son *Portrait de Walter Benjamin*, la pensée benjaminienne serait justement dominée par cette tension entre mythe et antimythe, comme le témoigne sa démarche vis-à-vis de la société parisienne du XIXe siècle, cf. T.W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Paris, Allia, 1999, pp. 17-18. « *Il n'y avait pas pour objectif de découvrir des éléments archaïques dans le passé récent, mais plutôt de déterminer la nouveauté la plus actuelle comme figure de l'ancestrale* ». Dans son article sur la théorie du mythe chez Benjamin, Menninghaus interprète cette tension, dont témoigne la pensée benjaminienne, sous le signe de la réconciliation, cf. W. Menninghaus, « *Science des seuils* », *op. cit.*, p. 547 « *Cette dialectique de la survie des thèmes du mythe et de l'antimythe confirme précisément dans la théorie du langage l'indication d'Adorno : les intentions de Benjamin ne s'accomplissent pas dans le pur triomphe sur le mythe, mais dans son sauvetage réconciliant. [...] La théorie du mythe chez Benjamin vise à son éclatement, mais elle ne veut pas trahir tout son potentiel d'expérience* ».

Clé de voute de l'analyse benjaminienne du *Trauerspiel*, la théorie de l'allégorie présentée dans la dernière section de *l'Origine du drame baroque allemand* est le point de raccord entre les réflexions autour du langage des écrits de la fin des années 1910 et les prémisses épistémologiques qui seront à la base de la recherche des *Passages*, ainsi que des autres textes de la période parisienne. En ce sens, l'importance que revêt cette notion dans l'économie de la pensée benjaminienne est fondamentale<sup>346</sup>.

Dans son analyse, Benjamin se dresse contre un préjugé qui souvent conditionne le regard qu'on porte sur cette figure de style, à savoir la conviction, fille de l'époque classique et reprise successivement par la critique romantique, que l'allégorie soit simplement une façon de désigner les choses. Or, c'est là une idée qui n'est pas seulement erronée, selon l'auteur des *Passages*, mais qui, de plus, se révèle totalement infructueuse sur le plan théorique. Elle témoigne d'un éloignement profond de la pensée moderne de la signification originariaire de l'allégoresse, un éloignement dont le résultat le plus concret est la méprise qui lui est réservée par la pensée romantique. Car, en effet, qu'est-ce qu'il faut entendre lorsqu'on parle de l'allégorie ?

D'après Benjamin, l'allégorie est une figure complexe qui ne se laisse pas cerner dans le cadre contraignant des techniques représentatives. Forme expressive, elle désigne une modalité précise de la relation entre idée et matière, essence et phénomène. Ce qui se dérobe au premier regard, lorsqu'on envisage ce processus seulement en tant que technique représentative en vue d'une communication, est précisément le paradoxe qui l'anime et constitue sa richesse. Au contraire, l'allégorie est dans son essence dialectique ; elle entraîne dans son mouvement des éléments de langage et des éléments historiques, les uns n'étant pas saisissables sans les autres. Loin d'être confinée au domaine esthétique, la structure allégorique, autant que sa signification, se lie profondément au contexte historique ; elle est capable de faire jaillir dans le phénomène artistique les traces qui permettent de le reconnaître

---

<sup>346</sup>La réflexion benjaminienne autour de l'allégorie a fait l'objet de nombreuses études dans le panorama de la littérature critique. Pour une vision d'ensemble, je renvoie à la voix dédiée à ce sujet dans *Benjamins Begriffe*, cf. B. Lindner, « Allegorie », in *Benjamins Begriffe*, op. cit., p. 50-91. L'article de G. Gurisatti in *Giochi per maliconici*, ainsi que la section centrale de l'ouvrage de B. Menke, *Sprachfiguren*, montrent bien comment la réflexion autour de l'allégorie reprend et développe certaines thématiques déjà abordées par l'essai « Sur le langage », cf. G. Gurisatti, « Il lutto delle cose. Sulla problematica ontologico linguistica del *Dramma barocco benjaminiano* », in *Giochi per maliconici*, op. cit., p. 149-178 et B. Menke, *Sprachfiguren*, op. cit., p. 207-310. Pour l'influence de la pensée juive sur la théorie de l'allégorie benjaminienne, je renvoie à l'article de Meschonnic dans les actes du colloque *Walter Benjamin et Paris*, H. Meschonnic, « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 707-741. L'originalité de la lecture benjaminienne de l'allégorie comme clé du *Trauerspiel* est au centre des pages que J.M. Palmier a dédiées au texte sur le drame baroque dans son étude sur l'œuvre de Benjamin, J.M. Palmier, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*, op. cit., p. 554-559

comme l'expression propre à une certaine époque. De ce point de vue, la démarche allégorique ne peut pas être éclaircie faisant abstraction de la dialectique qui lui substantielle ni, d'ailleurs, de son interaction avec l'horizon théorique et culturel qui lui fait d'arrière-plan. C'est donc la relation entre l'imaginaire de l'époque et ses formes artistiques qui est au centre du mouvement dialectique par lequel se déploie l'allégorie. Encore une fois, la conception benjaminienne du langage en est la clé, comme le témoigne sa définition de l'allégorie en termes d'expression.

Or, accordant une prééminence au symbole, privilégié au détriment des autres figures de style, le Romantisme ne témoigne pas uniquement d'une incompréhension générale vis-à-vis de la forme allégorique, mais aussi d'un usage impropre de ce même concept qu'il défend. En effet, la valeur qu'il attache au symbole repose également sur des fausses prémisses : lorsque les romantiques reconnaissent à la forme symbolique la capacité de montrer la relation qui existe entre un phénomène et son essence, ils vulgarisent la notion qu'ils prétendent représenter. Cette conception du symbole, que Benjamin n'hésite pas à désigner de caricaturale, n'a plus aucun rapport avec la signification authentique du terme.

Ainsi, la dévalorisation de l'allégorie, d'un côté, et l'usage illégitime du symbole, de l'autre, procèdent en réalité de la même source : une conception fautive du langage et plus particulièrement du rapport qu'il entretient avec la réalité en est à l'origine. De cette perspective, la réhabilitation de la forme allégorique, que Benjamin se propose d'accomplir avec son analyse, implique en premier lieu la mise en question de la représentation du rapport entre mot et objet en termes de convention, base sur laquelle repose la définition de l'allégorie comme technique ludique de figuration.

C'est là une thématique que nous avons déjà abordée lors de cette analyse, à propos de la critique benjaminienne à une conception instrumentaliste du langage, d'après laquelle la parole serait essentiellement un moyen de communication. De cette perspective, la théorie de l'allégorie développée dans la dernière partie du *Trauerspiel-Buch* rejoint, donc, la réflexion autour du langage de l'essai de 1916, refusant encore une fois de valider une vision qui reconnaît au mot une fonction exclusivement communicative. Cependant, elle accomplit un pas que les analyses précédentes se limitaient à suggérer entre les lignes : la réflexion sur l'allégorie fixe la relation dialectique qui existe entre imaginaire et réel, l'inscrivant explicitement dans la dimension du langage.

Par la réhabilitation de l'allégorique, la pensée benjaminienne franchit le seuil entre langage et histoire, qui déterminera la démarche adoptée dans les recherches des années 1930 à l'égard

des phénomènes sociaux en tant que reflet de l'esprit même d'une époque, dont le langage est à la fois l'élément expressif et le caractère révélateur<sup>347</sup>. Dans l'image de l'histoire, telle qu'elle émerge de l'analyse sur le drame baroque, la perspective adoptée pour regarder au processus historique et à ses contradictions est celle du langage, auquel Benjamin songe comme au véritable substrat du réel. Encore une fois, le rôle que les objets revêtent dans ce processus est fondamental, car c'est dans la matière que les formations symboliques, expression de l'esprit du siècle, laissent les marques qui permettent à l'historien de les saisir et de les comprendre dans le cadre social et historique.

Véritable rhétorique du désenchantement, l'allégorie se présente chez Benjamin comme l'antithèse du mythe : le regard que l'allégoriste porte sur le monde vise à le dépouiller de ses artifices, de l'apparence sous laquelle il se présente. Soit, à lui ôter son caractère mythique. La mise à nu à laquelle s'expose l'objet dans le procédé allégorique permet, en effet, de faire jaillir son essence au-delà de la signification que le cadre social et historique lui confère, au-delà, donc, des constructions symboliques qui le recouvrent.

Pour faire ressortir le potentiel critique que l'interprétation benjaminienne accorde à cette figure du discours, il est indispensable de focaliser l'attention sur le rôle que joue la notion d'expression dans la définition du procédé allégorique, telle que Benjamin la présente dans son travail d'habilitation. C'est là un concept que nous avons déjà abordé analysant l'essai « Sur le langage » ; la réflexion benjaminienne y revient dans le cadre de la théorie de la connaissance esquissée dans les pages de la *Préface*, en explicitant sa fonction dans l'interaction entre individu et monde. En accord avec l'idée d'une langue des choses, ce que l'on perçoit des objets, dans le cadre d'un langage déchu, c'est n'est plus seulement ce que Benjamin appelle leur contenu spirituel, mais aussi les significations historiques et symboliques qui contribuent à les définir au sein de la réalité. Ce qui veut dire que leur apparence, la modalité dont se donnent à voir dans le processus cognitif, pose déjà le problème, central pour la réflexion benjaminienne, des couches de significations qui se superposent, recouvrant la signification propre à la chose, qui s'exprime, au contraire, dans son nom.

Or, l'allégorie attaque justement cette homogénéité qui semble caractériser la signification de l'objet et qui n'est, en dernière instance, rien d'autre que sa représentation mythique. Par son

---

347Si les notes sur la perception de la fin des années 1910 posent les prémisses de cette démarche à l'égard du réel, établissant une correspondance entre la transformation des facultés perceptives et les formations symboliques de l'imaginaire social, la théorie de l'allégorie s'appuie sur cette base pour décrire le chemin envers, c'est-à-dire comment réussir à démasquer sous les constructions symboliques qui recouvrent les objets, leur essence, leur vraie signification.

action critique, l'intention allégorique ouvre des brèches dans l'image sous laquelle l'objet se montre, le dépouillant de son sens, pour enfin le présenter comme un signe vide, une chose morte. Car, nous dit Benjamin, c'est un principe expressif – sa tendance à l'ostentation – qui oriente la démarche de ce procédé à l'égard du réel : elle n'explique pas, elle donne seulement à voir. Par conséquent, pour cerner le regard que l'allégoriste porte sur le réel, il est fondamental d'examiner de plus près la notion d'expression, telle que Benjamin la présente. Ce sera donc dans ce cadre théorique que nous essayerons d'examiner la théorie benjaminienne de l'allégorie du *Trauerspiel-Buch*, tout en tenant compte des matériaux qui correspondent à la deuxième étape de la réflexion sur cette figure du discours, notamment les notes de la section J des *Passages* et l'essai sur Baudelaire, qui explicitent sa valeur d'*antidote* contre le mythe.

## 2.2 Le caractère expressif de l'allégorie

D'après la définition que l'on retrouve déjà dans la rhétorique antique, le procédé allégorique sert essentiellement à présenter une idée abstraite à travers une image réelle ; elle rend donc concrètement percevable quelque chose, un concept par exemple, qui ne le serait pas autrement.

Sa fonction figurative procède ainsi de la relation qu'elle parvient à établir entre le monde abstrait des idées et celui matériel des choses. Figure du discours, elle participe à la fois du langage et du réel. Son caractère hybride, à mi-chemin entre ces deux domaines, la rapproche aux yeux des antiques de l'énigme et du rébus. Benjamin reconnaît là une indication précieuse pour saisir la véritable nature de l'allégorie. Et néanmoins, elle est restée stérile au sein du classicisme autant que dans le Romantisme, incapables, à son avis, de mener jusqu'à bout les prémisses d'un pareil constat.

Ce qu'essayera de faire, au contraire, l'étude benjaminienne, creusant plus avant les affinités qui unissent l'allégorie aux rébus et, plus généralement, l'origine de son caractère énigmatique.

L'autre aspect que, à son avis, doit nécessairement passer au crible de l'analyse est la parenté entre allégorie et mythe, telle que les textes de l'Antiquité l'envisagent ; l'allégorie y figure principalement comme une technique qui vise l'interprétation, le développement d'une signification, s'harmonisant très bien donc avec la structure narrative du mythe. C'est à ce

compte que la pensée classique lui accorde donc une valeur didactique : en tant que figure rhétorique à caractère illustratif, elle répond parfaitement aux exigences interprétatives d'un domaine obscur et imagé comme le mythe.

Or, sans saisir entièrement la portée de ces spécificités de la forme allégorique, que déjà la rhétorique antique avait mise en évidence, la pensée romantique se limite, selon Benjamin, à souligner l'aspect technique et conventionnel de ce procédé, au détriment de son côté spéculatif. Au contraire, aucune question n'est posée quant au processus par lequel elle parvient à relier deux domaines si différents, pour en retenir que le résultat final. D'où aussi le jugement négatif que la critique de l'époque lui réserve : l'allégorie serait une forme stérile, dépassée, par laquelle rien n'est exprimé, sauf la loi qui conventionnellement unit l'universel à une image particulière. En ce sens, elle apparaît très éloigné du rapport immédiat que le symbole entretient avec l'idée, où l'universel s'incarne dans le particulier. Celui-ci acquiert donc au sein du Romantisme une importance qui était proportionnelle à la dévalorisation subie par le procédé allégorique ; une importance, toutefois, qui n'allait pas sans un emploi illégitime – et souvent très arbitraire – du symbole lui-même.

D'après la lecture benjaminienne, la confrontation que la critique, à partir du classicisme, opère entre symbole et allégorie se fonde dès son début sur une image caricaturale de l'une autant que de l'autre. Sans s'interroger sur la vraie nature de ces deux figures du discours, elle ne s'en tient au contraire qu'à leur apparence. Pour ce qui concerne le symbole, donc, « *l'unité de l'objet sensible et de l'objet métaphysique devient une relation caricaturale entre le phénomène et l'essence* »<sup>348</sup>, tandis que l'allégorie se présente comme un « *rapport conventionnel entre une image signifiante et sa signification* »<sup>349</sup>.

Contre cette conception, Benjamin oppose une interprétation de l'allégorie centrée sur le caractère expressif qui distingue cette figure des autres procédés rhétoriques, la rapprochant de ce point de vue de la langue ou de l'écriture. « *L'allégorie – ce que les pages suivantes se proposent de démontrer – n'est pas une technique ludique de figuration imagée, mais une expression, comme la langue, voire comme l'écriture* »<sup>350</sup>.

Considérer l'allégorie à la manière d'une simple technique figurative signifie aplatir le potentiel expressif qu'elle recèle dans son essence, pour l'enfermer dans les tracés préétablis de la convention. Au contraire, rien n'est plus loin de la forme allégorique qu'une obéissance stricte aux canons de la convention. Il reste que la parenté que Benjamin établit en ces

---

348W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 172

349Ibidem., p.174

350Ibid., p. 175

quelques lignes entre l'allégorie et l'écriture – par définition un système conventionnel de signes – peut paraître contradictoire.

À quoi songe-t-il lorsqu'il se sert de l'écriture et du langage comme exemples pour démontrer le caractère expressif de l'allégorie ? Pourquoi l'allégorie serait-elle proche de ces deux formes d'expression ?

L'élément clé de cette définition est encore une fois le terme *expression*.

En fait, Benjamin invite à considérer cette figure de style au-delà de sa fonction représentative, comme un procédé essentiellement spéculatif qui touche à la sphère du spirituel. Bien que, à partir de la fonction communicative dont son procédé est investi au sein du discours, elle puisse être classée dans le champ de la convention, la signification profonde de l'allégorie ne se laisse pas saisir, si l'on s'en tient qu'à sa valeur instrumentale. Elle n'est pas uniquement le résultat d'un schéma conventionnel ni, d'ailleurs, la pure expression qui est affranchie de tout lien avec la sphère sémiotique, mais les deux à la fois. Si d'une part, elle se range du côté de la convention, de l'autre, sa signification va au-delà de la communication, car un contenu spirituel s'exprime dans ce procédé.

On n'aura pas de difficultés à reconnaître là les échos de l'étude de 1916 et ses considérations sur le rapport entre signe écrit, parole et contenu spirituel. Or, en ce qui concerne le procédé allégorique, la question est de savoir comment il se rapporte-t-elle à ses objets en les transformant en images signifiantes d'une idée abstraite. S'agirait-il d'une traduction, comme dans le cas du nom ?

La réponse à cette question ne peut qu'être négative. En fait, ce n'est pas comme nom qui nomme que l'intention allégorique se rapproche de son objet, mais plutôt comme mot qui *surdénomme*. En ce sens, elle est l'expression d'une langue déchue qui a perdu son adhérence au réel. Si l'objet peut devenir un signe, capable donc d'exprimer un concept n'ayant aucun rapport avec son essence, alors cela signifie que sa communication a été méprisée, voire ignorée. Lorsque la parole vise la signification en vue d'une communication, elle n'exprime plus la langue de la chose, puisqu'elle se rapporte à son objet de manière instrumentale. De sorte qu'elle peut établir une relation arbitraire entre objet et concept, sans tenir compte du contenu spirituel de ce même objet. Ce qui correspond justement à l'opération linguistique mise en place par le procédé allégorique. Et toutefois, elle reste une figure de l'expression dans la mesure où elle manifeste un lien spirituel qui était invisible auparavant. Même si aucun lien concret semble unir l'objet à l'idée dont il devient l'image signifiante, l'allégorie

établit une correspondance d'ordre idéal entre le concept et le phénomène l'exhibant comme réel.

Cependant, ne visant pas uniquement l'essence de la chose, mais étant obligée de se conformer à des critères d'ordre sémiotique, l'allégorie risque à chaque fois de tomber dans le pur conventionnalisme : elle joue avec les images et les mots, créant sans cesse des nouvelles combinaisons, où chaque élément peut signifier une chose et son contraire. Ce qui ressort ce sont uniquement les liens sémiotiques, conventionnels, qui à chaque fois servent à l'assemblage des différents éléments. Ces configurations de mots et d'images présentent à chaque fois une signification, quoiqu'elle soit toujours instable et souvent très vague. En raison de son statut paradoxal à l'égard de l'essence du langage, l'allégorie est donc une figure de la limite. Elle se situe toujours à la frontière qui sépare l'expression de la convention, le nom du mot, la signification spirituelle de la valeur instrumentale. C'est là que se dévoile l'autre visage de cette figure du discours, ce qui renvoie à sa fonction sémiotique et à sa valeur représentative en tant que technique qui répond à des règles conventionnelles.

Or, cette expression n'a rien d'harmonieux, la totalité du symbole ne lui appartient pas. Pour qu'il puisse devenir le signe d'un concept, l'objet doit être dépouillé, sa signification anéantie ; la présentation allégorique est violente et destructive, elle vise la chose pour la vider de son sens et la rejeter après. En effet, elle procède de la fracture qui se produit au sein du langage humain, dès que le mot n'est plus capable de traduire immédiatement la langue de la chose, comme c'est le cas du nom dans la langue adamique. Dans un langage des purs noms, comme celui qui précède la chute et l'entrée de la langue dans la signification historique et la surdénomination, l'allégorie n'existerait tout simplement pas, car la parole traduirait parfaitement l'essence linguistique exprimée par l'objet, sans se prêter à des interprétations. En revanche, le mot peut devenir allégorique lorsque dans le passage de la langue des choses au langage humain la relation entre signifiant et signifié change, suivant des critères externes et indépendants de la signification propre de l'objet. Ainsi, remarque Benjamin à propos de l'écart entre signifiant et signifié, dont témoigne l'allégorie baroque, « *c'est la culpabilité qui interdit au signifiant allégorique de trouver en lui-même l'accomplissement de sa signification* »<sup>351</sup>. Langage déchu, l'allégorique joue avec les objets leur imposant arbitrairement une signification, les inscrivant à chaque fois dans des combinaisons sémantiques différentes. Nouvel Adam, l'allégoriste s'amuse à exercer sa puissance à l'égard

---

351 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 242

des choses, les nommant toutefois d'une manière totalement arbitraire et subjective, qui ne tient évidemment pas compte de la communication de la chose elle-même.

Le procédé allégorique s'inscrit donc dans une déchirure au sein du langage, interprétant le rapport entre mot et essence sous le signe d'une polysémie dont les exigences communicatives imposées par le contexte sont la variable principale. Cette instabilité, qui s'accompagne au mot dans le cadre de l'allégorie, devient frappante dès lors qu'on passe de la langue parlée au signe écrit. La transformation d'un objet en signe, qui devrait à la fois illustrer et éclaircir une notion abstraite, oblige à s'interroger sur la relation que dans ce cas l'image signifiante entretient avec la signification. Or, la possibilité pour un objet d'être exhibé comme présentation concrète d'une idée abstraite, rappelle de près ce qui se passe dans le cas du signe écrit : dans les deux cas, la relation n'est pas donnée à l'avance, mais elle se construit sur la base d'un processus interprétatif. Ainsi, ce n'est en rien une coïncidence que Benjamin rapproche l'allégorie de l'écriture. Dans ces deux processus, l'attention est portée sur la relation qu'on peut établir entre un élément matériel et une notion abstraite avec laquelle le signe n'a pas un rapport direct. Il ne l'exprime pas de façon immédiate et, pourtant, il en est le signe matériel. L'expression d'une signification se fait ainsi de manière détournée ; le contenu spirituel y est présenté à travers le recours à la matière, sans passer par l'essence de l'objet visé.

La définition de l'allégorie en termes d'expression, son rapprochement au langage et surtout à l'écriture ne sont que l'aboutissement d'une réflexion qui commence déjà dans la *Préface épistémocritique* du texte, dans laquelle Benjamin fixe la méthodologie qu'il adoptera vis-à-vis du *Trauerspiel* lors de son analyse<sup>352</sup>. Et toutefois, la *Préface*, véritable *chutzpe* – un chef-d'œuvre d'impertinence comme la définissait son auteur – va bien au-delà de la simple exposition des principes qui guideront la recherche qui la suit. On y retrouve, à la fois, les concepts clés de la théorie du langage formulée dans les textes des années précédentes, autant que les positions benjaminienne à l'égard de la connaissance et de l'expérience, plus particulièrement en relation aux modèles cognitifs kantien et néo-kantien. Par la notion de *Darstellung* – littéralement : présentation, exposition –, Benjamin revient sur sa théorie de l'expression de l'essai « Sur le langage », pour en tirer les conclusions en rapport à la sphère du langage, autant qu'à celle de l'expérience, dans laquelle il inscrit aussi l'histoire.

---

352 Pour le rapport entre la *Préface épistémocritique* et la théorie de l'allégorie, je renvoie aussi à l'article de Gurisatti, « Il lutto delle cose. Sulla problematica ontologico linguistica del *Dramma barocco* benjaminiano », in *Giochi per maliconici, op. cit.*, p. 149-178

C'est à partir de sa définition du rapport entre signe et langage en termes de présentation, que l'on peut comprendre la dialectique entre convention et expression qu'il décèle au sein de l'allégorie, ainsi que son refus de la classer parmi les techniques figuratives, comme un jeu d'images. Comme nous verrons en examinant plus en détail l'essence de l'allégorie, telle que Benjamin la présente dans le cadre du drame baroque, le lien qu'elle établit entre langage et histoire procède en effet de la possibilité pour une idée de se rendre visible, d'être présentée dans des formes concrètes et historiques. Chez Benjamin, la *Darstellung* est la clé de ce processus.

### **2.3 La notion de *Darstellung* dans la *Préface épistémocritique*.**

Les premières lignes de la *Préface épistémocritique* du *Trauerspiel-Buch* permettent déjà de comprendre le cadre théorique dans lequel s'inscrit le concept de *Darstellung* chez Benjamin : « *Le propre de la littérature philosophique est que dans toutes ses versions elle est à nouveau confrontée à la question de la présentation* »<sup>353</sup>.

Lorsqu'on aborde la notion de présentation, *Darstellung*, l'on touche de près – nous dit l'auteur du *Trauerspiel-Buch* – au problème central de l'écriture philosophique, considérée du point de vue de sa forme autant bien que de son contenu: quel est la méthode propre à la forme philosophique et surtout quelle tâche lui incombe-t-il ?

En premier lieu, elle n'est pas doctrine. C'est-à-dire, sa configuration n'exprime pas un enseignement qui pourrait s'affirmer en raison de sa propre évidence. Elle le serait sous sa forme achevée, nous dit Benjamin, mais cela n'est pas le cas de la pensée. Dans sa fluidité, dans sa configuration toujours mouvante, la pensée n'est pas capable d'atteindre ce caractère achevé, où l'expression coïncide avec le contenu visé. Ce qu'elle est censée communiquer, qui tient de l'ordre des idées, ne parvient jamais à l'exhaustivité. Ainsi, dans la forme philosophique, à côté de ce qui est dit, reste-t-il toujours un résidu d'incommunicable, qui est intrinsèque au contenu même et ne peut pas, en ce sens, être éliminé. C'est à travers l'écriture et la présentation des idées que la philosophie peut devenir doctrine, puisque la pensée se cristallise ainsi dans la réflexion, se fondant sur une « *codification d'ordre historique* ». Or, selon Benjamin, la méthode *more geometrico* des sciences exactes ainsi que le recours à la présentation systématique ne sont pas à même de gérer cette marge d'incommunicabilité. Tout

---

353W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 23

serait plus simple, si l'on pouvait circonscrire la philosophie dans l'espace du système, comme c'est le cas par exemple dans les mathématiques, car alors tout son contenu serait parfaitement dévoilé et donc saisissable. Et toutefois, loin d'être la marque d'une connaissance incertaine, voire fautive, l'impossibilité pour la forme philosophique de répondre aux exigences logiques et théoriques du système permet à Benjamin de la rapprocher de l'ordre langagier et par là de la sphère de la vérité, l'enjeu principal des langues. Car le résidu d'incommunicable qui se présente dans la forme philosophique est justement ce même côté symbolique qui demeure au sein du langage et qui tient de la vérité. Lorsqu'elle essaye de l'éliminer, de se configurer comme un système de connaissances enchaînées selon une méthode démonstrative, elle renonce à sa proximité avec la langue et, par conséquent, elle s'éloigne de la vérité.

*« Ce qui dans les projets philosophiques relève de la méthode ne se dissout pas dans leur agacement didactique. Ce qui ne veut rien dire d'autre, si ce n'est qu'il y a en eux une ésotérique dont ils sont incapables de se défaire, qu'il leur est interdit de renier, dont ils ne peuvent tirer gloire sans prononcer leur propre condamnation »<sup>354</sup>.*

Cette oscillation entre communication et silence, par laquelle Benjamin définit la méthode de la présentation, est la même que l'on retrouve dans le nom comme la marque d'une coexistence au sein de la parole d'une essence exprimable et d'un résidu spirituel relevant du symbole et de l'indicible. C'est un paradoxe, un dilemme, comme le définit Benjamin, celui qui se dévoile dans la forme philosophie, car *« il y a en eux une ésotérique dont ils sont incapables de se défaire, qu'il est interdit de renier »<sup>355</sup>*. Tandis que l'intention du système vise à éliminer ce résidu d'incommunicable à travers la démonstration, la forme philosophique, au contraire, l'accepte, annonçant ce paradoxe dans sa méthode expressive. Autrement dit, elle se configure comme une présentation immédiate de la vérité. Car, de par sa méthode expressive, la philosophie ne se rapporte pas à des connaissances, comme les mathématiques, mais bien à la vérité qui, nous dit Benjamin, n'est pas saisissable dans la « toile d'araignée » tendue entre des concepts. C'est pourquoi elle ne peut pas être conçue comme un assemblage de notions différentes ni comme la réponse à une question particulière : la vérité vise toujours la totalité et l'universel et elle se situe au-dessus de toute question autant bien que de toute réponse. Dans le langage, dans l'expression, elle se laisse apercevoir, sans que l'on puisse toutefois la posséder et la transformer donc en connaissance acquise. On ne peut que l'exhiber ; ce que fait la doctrine philosophique.

---

354 *Ibidem*. p. 24

355 *Idem*

Par la notion de *Darstellung*, on touche donc au noyau fondamental de la théorie gnoséologique benjaminienne, à savoir la distinction qu'il opère entre connaissance et vérité. Bien que les fragments sur la perception autant que les essais « Sur le langage » et « Sur le programme de la philosophie qui vient » tachent, plus ou moins explicitement, de définir la relation qui existe entre ces deux termes ainsi que le rôle qu'ils jouent dans le cadre de l'expérience, seulement les pages initiales de la *Préface* au *Trauerspiel-Buch* indiquent clairement ce que leur auteur vise en distinguant connaissance et vérité<sup>356</sup>. Benjamin les caractérise sur une base méthodologique, à partir de leur façon de s'exprimer, de se rendre visibles :

« Connaître c'est avoir. L'objet de la connaissance lui-même se définit par le fait que la conscience – transcendantale ou non – doit en prendre possession. Il conserve ce caractère de possession. La présentation est secondaire par rapport à cet objet possédé. Celui-ci n'existe pas d'emblée comme une présentation de soi. Mais c'est justement cela qu'on peut dire de la vérité. La méthode, pour la connaissance, est le chemin qui amène à prendre possession de l'objet – fût-ce en le produisant dans la conscience ; pour la vérité, c'est la présentation d'elle-même, et par conséquent elle est donnée en même temps comme une forme »<sup>357</sup>.

On n'aura pas de difficultés à reconnaître dans cette définition les mêmes termes et les mêmes thèmes mises en avant dans l'analyse de l'expérience et de la perception menée dans les fragments de la fin des années 1910. À la lumière de ce passage, il est intéressant de revenir brièvement au fragment 18, « Notes sur la perception », et à la distinction qui y opérée entre la présentation d'une signifiabilité et l'énonciation d'une signification. Or, l'écart que Benjamin

---

356La théorie platonicienne des idées et son affirmation de la non-identité des objets de la connaissance et de la vérité est la référence à laquelle Benjamin renvoie dans son argumentation, comme le témoignent les pages dédiées à l'analyse de la notion de beauté à partir du *Banquet* de Platon. Or, comme justement la remarque Palmier, la relation entre ces deux théories demeure problématique. Ainsi, il est légitime de se demander si le recours à la conception platonicienne puisse être interprété comme la preuve de l'intention benjaminienne de rapprocher sa théorie de la connaissance à celle de Platon, ou plutôt comme la tentative de rendre intelligibles sa propre réflexion sur le langage, la traduisant dans le vocabulaire de la métaphysique traditionnelle. Comme le suggère Palmier, compte tenu de la présence constante dans les pages de la *Préface* des thématiques déjà abordées dans l'essai *Sur le langage*, la référence à Platon sert vraisemblablement à Benjamin pour maquiller sa propre théorie du langage en théorie des idées. Sa lettre à Scholem du 19 février 1925 semble d'ailleurs confirmer cette hypothèse, cf. J.M. Palmier, *Walter Benjamin, op. cit.*, pp. 440-441, « Il serait naïf de croire qu'au milieu des années 1920, Benjamin considère l'ontologie platonicienne comme la réponse la plus adéquate à tous les débats sur la théorie de la connaissance. Même s'il se réfère aux dialogues de Platon, Benjamin utilise surtout sa première philosophie du langage. [...] Ce maquillage stratégique peut avoir plusieurs origines : il permettrait de traduire dans un vocabulaire métaphysique traditionnel des idées à peu près incompréhensibles à qui ne connaît pas les écrits antérieurs, inédits de Benjamin. L'interprétation épistémologique de Platon avait été largement discutée par le néo-kantien Paul Natorp. ». Or, étant donnée la continuité entre la réflexion sur le langage et la connaissance développée dans les écrits de la fin des années 1910 et la structure argumentative et thématique de la *Préface*, il me semble, en effet, qu'il n'ait pas de véritable influence de la part de la théorie platonicienne de la connaissance, envers laquelle Benjamin se tourne en signalant l'affinité avec sa propre pensée, sans néanmoins montrer de la considérer une source à proprement parler.

357Ibidem. p. 26

envisage entre la perception pure – schéma qui accueille et exprime la signifiabilité de l'objet – et l'interprétation – l'attribution d'une signification au signe sur la base de son « occurrence » concrète – est strictement lié à la différence entre connaissance et vérité, telle que la *Préface* la présente.

Un savoir qui se décline comme possession de la chose visée n'est que l'expression d'un modèle cognitif où le dualisme entre sujet et objet n'a pas encore été surmonté. Cela rejoint donc la critique de « Sur le programme de la philosophie qui vient » à la conception kantienne d'expérience et à ses limites. Ce que ni l'essai de 1918 ni les fragments sur la perception avaient réussi à formuler clairement, c'est précisément le type de connaissance qui s'opposerait à ce modèle et que donc on pourrait considérer comme pure. À l'instant de la perception, le pur savoir d'un objet doit aller au-delà du dualisme, il ne peut pas procéder d'une intention subjective qui viserait la chose. Or, la méthode de la présentation aboutit là où le système échoue : elle rend visible l'idée faisant abstraction de toute référence à l'objet autant bien qu'au sujet.

En effet, la sphère de la vérité telle qu'elle se profile dans les pages de la *Préface* semble correspondre à ce modèle pur de connaissance que les écrits des années 1916-1920 envisageant. Lorsqu'il définissait le processus perceptif comme la réception de la signifiabilité de la chose, Benjamin songeait précisément à ce dépassement du dualisme sujet/objet qui est réalisable seulement dans une conception de la connaissance où le savoir se construit sur un élément qui fait abstraction de toute détermination subjective autant qu'objective. Le fragment 18 en parle en termes de signifiabilité, déclinant donc la perceptibilité de l'objet sous le signe du langage : il se donne à voir, il se rend percevable en tant qu'élément signifiant. Cet aspect est central aussi dans la distinction entre connaissance et vérité dont il est question dans la *Préface*. Bien que Benjamin ne mentionne jamais le problème de la signifiabilité, dans son analyse de la vérité la critique qu'il adresse au modèle de connaissance des sciences, avec sa référence constante au langage, s'appuie justement sur l'incapacité du système de saisir ce qui est au-delà des phénomènes, ce qui tient de l'essence et du symbolique.

Dans la connaissance d'un objet, à laquelle participe aussi l'interprétation, la question de la signifiabilité passe en arrière-plan, à l'avantage de la détermination de sa signification. C'est sur la base de celle-ci que le savoir de l'objet se construit, que la connaissance se détermine comme possession. La possibilité pour l'objet de se présenter d'abord et avant tout comme une signifiabilité n'y joue guère de rôle. En revanche, là où cet aspect est prééminent, on touche à la sphère de la vérité, car l'objet y est présenté en ce qui tient de sa forme, c'est-à-dire comme

la simple expression d'une perceptibilité. La phrase qui conclut le passage cité nous le confirme, en soulignant que, dans la présentation, la vérité se donne elle-même, à la fois comme une forme et comme expression de son essence. Autrement dit, elle n'exprime pas le phénomène, mais sa forme, c'est-à-dire sa perceptibilité. Cela nous donne une indication ultérieure sur le rapport que la forme philosophique entretient avec les idées et les phénomènes : ce ne sont pas les objets concrets à faire l'objet d'une présentation dans l'écrit philosophique, mais bien les idées en tant qu'êtres de ces mêmes phénomènes. Ce n'est en rien une coïncidence donc que dans les paragraphes suivants, lorsqu'il est question de déterminer la relation que le nom entretient avec l'idée, Benjamin se réfère à la perception originelle. Par ce terme, il songe au moment où la parole détient encore un pouvoir de nomination vis-à-vis du réel.

*« La vérité ne consiste pas dans une visée qui trouverait sa détermination à travers la réalité empirique, mais dans un pouvoir qui donnerait d'abord sa forme caractéristique à l'essence de cette réalité. L'être détaché de toute phénoménalité qui seul a ce pouvoir en propre, c'est celui du nom. C'est celui qui détermine le caractère de données des idées. Mais celles-ci sont données moins dans une langue originelle que dans une perception originelle, où les mots possèdent le noble privilège de nommer, sans l'avoir perdu dans la signification, qui est liée à la connaissance »<sup>358</sup>.*

Contrairement à ce que « Sur le langage » semblait suggérer, pour rendre au nom son pouvoir de nomination, c'est moins vers une langue originelle qu'il faudra se tourner que vers une perception originelle<sup>359</sup>. Mieux, l'une ne se donne pas sans l'autre. De fait, l'élément qui plus se rapproche de l'essence et de l'idée dans l'objet ou dans le signe visé est précisément leur perceptibilité qui n'a, au niveau du langage, aucun rapport avec la connaissance de ce même objet. La perception pure dont nous parlent les fragments de la fin des années 1910 correspondrait donc au moment qui précède la chute du nom dans le bavardage, puisque aucune exigence communicative la détourne de sa visée, aucune forme d'interprétation s'applique au perçu. Sans prétendre d'avoir une connaissance concrète de l'objet – ce qui est le

---

358 *Ibidem*, p. 33

359 Cf. W. Benjamin, « Sur le langage », *op. cit.*, p. 161, « *La langue de l'homme au paradis a dû être celle de la connaissance parfaite, alors que plus tard, encore une fois, toute connaissance s'est différenciée à l'infinie, a dû se différencier à un niveau inférieur, comme création dans le nom en général* » La notion de connaissance qui ressort de ces quelques lignes se démarque aussi de la définition formulée dans la *Préface*, se rapprochant plutôt du caractère immédiat et unitaire qu'elle attribue à la vérité. Seule la langue des hommes au paradis, encore liée à la parole divine et à son pouvoir créateur, témoigne de cette connaissance parfaite du réel, qui ne procède pas de l'expérience empirique, mais du spirituel et du symbolique. Le savoir de l'objet ne se traduit pas comme une possession, mais plutôt en termes de création, pouvoir dont la faculté de nommer garde encore en soi les traces. Dans le texte, la question de la perception n'est cependant jamais touchée ; il n'y a aucune allusion à l'existence d'une perception originelle à la base de la connaissance parfaite exprimée dans la langue du paradis.

propre de l'interprétation – elle est simplement le schéma qui accueille une signifiabilité et comme telle pure réceptivité d'une expression.

Si l'on revient maintenant à la notion de *Darstellung* et à son rapport avec la forme philosophique, l'acception que Benjamin donne à ce terme se dégage nettement. Outrepassant la connaissance scientifique, la présentation permet d'inclure au sein de l'expérience ce qui tient du spirituel. C'est pourquoi elle est la méthode propre à cette philosophie qui vient, une philosophie qui sera à même d'expliquer aussi la possibilité de lire le futur dans le marc du café, selon la formulation utilisée par Benjamin dans ses conversations avec Scholem. Autrement dit, elle est la marque d'une philosophie authentique.

À l'opposé de la connaissance et de sa méthode – le système –, l'écrit philosophique, puisqu'il procède selon une démarche expressive, touche à la sphère de la vérité, car il se rapporte aux idées et aux êtres, sans toutefois aller au-delà de leur simple exposition. Par cela, il se rapproche aussi de cette perception originelle qui, à la manière de la parole qui nomme, présente son objet en ce qu'il y a en lui d'essentiel, faisant abstraction de ses qualités concrètes. La tâche de la philosophe serait donc de revenir à cette forme de perception pure, dans laquelle le mot n'est plus bavardage, mais présentation d'une essence, d'un contenu spirituel, dans laquelle l'idée se détache de l'empirique pour être simple représentation du phénomène<sup>360</sup>.

Toutefois, pour comprendre si et comment elle pourra s'en acquitter, il reste à savoir quelle sera sa forme dans la présentation : si elle se soustrait aux lacets de la théorie systématique, quelle est, donc, l'image qui correspond à l'écrit philosophique, lorsqu'il se montre comme présentation d'une idée ?

---

360 Dans la *Préface*, le lien qui unit les idées aux phénomènes est illustré à travers une image très éloquente, W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 31 « *Les idées sont aux choses ce que les constellations sont aux planètes. Cela veut d'abord dire ceci : elles n'en sont ni le concept ni la loi. Elles ne servant pas à la connaissance des phénomènes et ceux-ci ne peuvent en aucune façon être le critère de l'existence des idées* ». Les idées sont donc une présentation des phénomènes, elles n'en sont ni la loi ni l'élément idéal qui comprend l'objet dans sa matérialité. Par là, Benjamin nie à la fois le caractère classificateur de l'idée et la possibilité de les inférer à partir des phénomènes. À travers une série d'images très suggestives, le paragraphe de la *Préface* consacré à ce sujet, un des plus complexes et de plus commentés de l'œuvre benjaminienne, montre en quel sens l'idée est concevable comme une configuration autour de laquelle les phénomènes se rassemblent comme le font les enfants autour de la mère. *Ibid.* p.32 « *Les idées – ou pour parler comme Goethe, les idéaux – ce sont les mères faustiennes. Elles demeurent obscures, tant que les phénomènes ne professent pas leur allégeance et ne s'assemblent pas autour d'elles* ». C'est à partir de cette conception que Benjamin pourra définir la notion romantique du symbole, ainsi que son emploi au XIXe siècle, comme « caricaturales », car ils affirment une coïncidence entre objet sensible et objet métaphysique dont l'unité serait immédiatement visible sous forme symbolique. D'autre part, ce n'est pas à l'idée qui revient la tâche d'ordonner le monde empirique, car le principe de classification lui est étranger. C'est le concept qui joue un rôle de médiation entre idée et phénomènes, permettant à ceux-ci de s'y rassembler autour.

Il est une mosaïque dans laquelle le caractère naturellement fragmentaire de la composition n'empêche pas à l'image de ressortir, de prendre forme sous les yeux de ceux qui la regardent.

« *Les mosaïques, aussi arbitrairement morcelées soient-elles en fragments minuscules, ne perdent rien de leur majesté ; de même la contemplation philosophique n'a pas à craindre de perdre son élan* »<sup>361</sup>.

L'éclat de la présentation correspond à l'immédiateté dans laquelle surgit la vérité, lorsqu'on n'essaye pas de la contenir dans les limites d'un système, la considérant donc comme une connaissance ou alors comme l'assemblage de plusieurs connaissances. Le choix d'utiliser l'image de la mosaïque est en ce sens particulièrement efficace, car elle concrétise le paradoxe qui semble intrinsèque à la *Darstellung* : la discontinuité et le fragment en sont les caractères principaux. Tandis qu'une logique systématique reconnaîtra là un obstacle, voire une négation de la totalité qui appartient par définition à la sphère de la vérité, Benjamin, au contraire, utilise expressément le modèle de la mosaïque pour démontrer comment la parcellisation de l'image ne soit pas nécessairement la marque de son anéantissement.

D'après la *Préface*, la forme philosophique qui plus se rapproche de ce rapport à la sphère de la vérité est le traité tel qu'il prend forme au sein de la scolastique : « *le principe essentiel de leur méthode, c'est la présentation. La méthode est détour. [...] Inlassablement la pensée prend de nouveaux départs et revient laborieusement sur la chose même. Cette façon de sans cesse reprendre haleine est la forme d'existence la plus propre de la contemplation* »<sup>362</sup>.

Plusieurs éléments sont à retenir dans ces quelques lignes.

Indiquer le détour comme la méthode propre au traité signifie renoncer à l'unité de l'intention, son « *cours ininterrompu* », à l'avantage d'une l'observation sans cesse renouvelée de l'objet en tant que fragment signifiant. Or, selon Benjamin, ce mouvement discontinu et fragmentaire est en réalité le propre de la contemplation dont l'élan vis-à-vis de ses objets ne semble pouvoir jamais s'apaiser. Ce qui la rapproche de l'écriture, qui « *a la particularité de s'arrêter et de répartir à chaque proposition* »<sup>363</sup>.

Cela nous donne aussi des indications relativement à la nature de cette même contemplation. En raison de son attitude vers l'objet, du rythme discontinu qui la marque, elle se situe à l'opposé de la connaissance où le savoir de la chose s'exprime sous forme de possession. À l'instant de l'écriture, la contemplation procède suivant des pauses, elle ne présente pas l'objet fixant de manière univoque sa signification, mais elle se plonge en lui, pour en déceler les

---

361 *Ibid.* p. 25

362 *Ibid.* p. 24-25

363 *Ibid.* p. 25

multiples visages qui se cachent sous son apparence. En ce sens, elle n'est pas un procédé addictif, elle n'établit pas un réseau de connexions : la ruse du système, la « toile d'araignée » qu'il met en place pour tendre un piège à la vérité, ne lui appartient pas. Comme dans la mosaïque, les fragments ne sont pas forcément en relation entre eux, leurs liens et ce qui les rattache à l'idée ne sont pas immédiatement visibles. D'autre part, selon Benjamin, l'idée elle-même ne peut pas être conçue comme un modèle pur dont les phénomènes seraient l'équivalent dans le monde sensible, ou alors comme la détermination ontologique de ces mêmes phénomènes. Elle est cristallisation d'éléments qui se donnent à voir, toutefois à la manière d'une totalité, exactement comme l'image de la mosaïque est le résultat de la combinaison des fragments qui la composent.

Contemplant son objet, donc, l'écrit philosophique procède à cet assemblage d'éléments hétérogènes dont la présentation est la modalité expressive. La configuration des fragments qui en ressort déborde le sens du signe unique, particulier, pour donner à voir une image qui est plus que l'ensemble de ses parties. Les « *nouveaux départs* » pris par la pensée qui contemple son objet, le retour laborieux sur le réel – comme le définit Benjamin –, le mouvement de ce processus ponctué par des pauses, des arrêtes nécessaires pour creuser dans les couches du sens de la chose sont autant d'éléments qui permettent de connoter cette attitude vis-à-vis du monde sous le signe du temps et de l'histoire. Comment interpréter cet élan sans cesse renouvelé de la contemplation, sinon comme la marque de la prise de conscience du changement intrinsèque à la chose dès qu'on l'inscrit dans la temporalité ?

La lecture benjaminienne confirme cette hypothèse : la théorie du langage qui fait d'arrière-plan à l'analyse du traité et de la présentation se combine avec une perspective qui est strictement historique<sup>364</sup>. Le point de vue qu'il adopte dans sa démarche interprétative à l'égard du *Trauerspiel* en est la preuve. S'il est vrai que, dans la perspective propre au traité de

---

<sup>364</sup>Les pages de la *Préface* ne font jamais une allusion directe au lien entre idée et histoire, hormis le paragraphe dédié à la notion d'origine où Benjamin entame une analyse de l'historicité d'une forme, au-delà de ses qualités concrètes et de ses transformations, qui toutefois sera achevée seulement dans les *Passages*. Cependant, tenant compte aussi des notes sur la connaissance de la section N de son œuvre sur Paris, ainsi que de l'argumentation déployée dans la *Préface*, il est vraisemblable de penser que le retour inlassable de la pensée vers la chose soit aussi une façon de reconnaître l'impossibilité de faire abstraction de la dimension historique d'un phénomène, lorsqu'on essaie de saisir l'idée qui le représente. Bien que ce lien ne soit jamais explicité, ni dans la *Préface* ni dans le texte, comme remarque justement Palmier dans son analyse du *Trauerspiel-Buch*, la vie historique de l'œuvre joue un rôle fondamental, lorsqu'il s'agit d'en déterminer l'essence et de faire jaillir l'idée qui le représente. Cf. J.M. Palmier, *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 534-535. Bien entendu, il ne faudra pas interpréter ce processus à la manière d'une classification, mais songeant, à mon avis, au modèle esquissé dans les notes sur la perception et en rapport à la théorie benjaminienne du langage. Ainsi, même si l'argumentation benjaminienne reste sous plusieurs points obscure, tout en faisant abstraction des étapes historiques concrètes, l'image de l'idée comme cristallisation d'éléments, plutôt que comme modèle pur ou comme une détermination ontologique, résulte incompréhensible en dehors de la référence à l'historicité de l'objet.

philosophie de l'art, le drame baroque doit être considéré comme une idée, cela ne signifie pas pour autant qu'il faut faire abstraction, lors de son analyse, de ses formes concrètes et historiques. Encore que l'on ne puisse pas, à partir de ces manifestations concrètes, inférer la teneur de l'idée ni son être, il est néanmoins nécessaire de s'y référer. C'est seulement lorsque les phénomènes se réunissent autour de l'idée que celle-ci devient perceptible. L'idée du *Trauerspiel* existerait même si au cours de l'histoire elle ne se manifestait en aucune forme concrète – ce qui vaut pour les idées en général. Toutefois, l'étude des *Trauerspiele* permet de faire jaillir l'idée comme une constellation.

Il s'agit donc de comprendre comment l'attitude contemplative et la *Darstellung* se déclinent dans le champ de l'histoire, lorsque le rapport avec l'objet se confronte avec le problème du changement et la variable de la temporalité. Tout en réaffirmant son refus envers la classification et la systématisation propres de la connaissance, l'auteur du *Trauerspiel-Buch* reconnaît la valeur des formes concrètes et historiquement déterminées pour la présentation de l'idée<sup>365</sup>. L'image de la mosaïque peut encore une fois nous aider à démêler l'imbrication théorique de langage et histoire au sein de cette conception. Loin de reconnaître dans la contemplation une modalité de la pensée abstraite, Benjamin invite à regarder au monde de la matière comme au fond sur lequel se découpe l'idée à la manière du dessin qui se profile sur la plage blanche.

« *Le rapport entre le travail micrologique et la dimension de l'œuvre globale, plastique ou intellectuelle, dit bien que l'on ne peut saisir le contenu de vérité qu'en se laissant absorber très précisément dans les détails d'un contenu matériel* »<sup>366</sup>.

La matérialité, la référence au détail, ne doivent pas être considérées comme un retour à la dimension phénoménique des objets, à leurs qualités concrètes et à tout ce qui, d'après la théorie benjaminienne du langage, constitue leur « occurrence ». Au contraire, un regard attentif décèlera dans les formes concrètes précisément cet élément atemporel et indéterminé dont il était question dans la perception originelle. L'expression d'une signifiabilité se décline ici comme la capacité de la contemplation de faire jaillir l'idée au-delà des phénomènes. Du

<sup>365</sup>Cette conviction est à la base de la conception benjaminienne de la critique littéraire et de sa tâche à l'égard des œuvres. C'est en ce sens que Benjamin regardera au *Trauerspiel* comme à une idée et non pas comme à un genre parmi d'autres, refusant ainsi une perspective historico-littéraire, impensable pour une analyse de philosophie de l'art, qui ne procède pas selon la méthode de la classification. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 35. « *Le Trauerspiel, dans la perspective qui doit être celle du traité de philosophie de l'art, est une idée. Pareil traité se distingue du traité d'histoire littéraire essentiellement parce qu'il présuppose une unité là où ce dernier doit montrer la diversité* ». Pour une analyse plus détaillée de l'influence de la *Préface* sur la notion benjaminienne de critique littéraire, je renvoie à la section centrale de l'étude de P. Lavelle, qui examine la relation entre beauté et vérité que, P. Lavelle, *Religion et histoire*, op. cit., p. 168-185.

<sup>366</sup>*Ibidem*. p. 25

point de vue de sa théorie du langage, cela représente la tentative d'affranchir les noms de leur usage quotidien, de revenir à leur valeur symbolique.

Ce qui doit ressortir dans l'observation des phénomènes est justement l'idée en tant qu'extrême d'une forme concrète, dans laquelle les phénomènes sont sauvés dans leur devenir historique. C'est grâce à ceux-ci que l'idée n'est pas un élément vide, renfermant la vie naturelle des œuvres. Bien qu'il serait une erreur d'envisager l'idée à la manière d'une généralisation, d'un élément qui, au sein du réel, renvoie du particulier à l'universel, cela n'empêche pas que ce soit l'idée à leur donner un sens. Faute de quoi, ils seraient condamnés à la dispersion et à l'oubli. De sorte que la relation entre idées et phénomènes, Benjamin la décrit comme un sauvetage : leur participation à l'idée se veut une tentative d'empêcher leur dispersion au sein du devenir historique. C'est pourquoi l'idée ne peut pas être confinée à la sphère ontologique, mais elle a légitimement sa place au sein de l'histoire.

Comme méthode du traité philosophique, la présentation des idées essaiera donc de rendre visible le caractère antihistorique de son objet, ce qui renferme son sens. D'après Benjamin, en effet, la nature la plus profonde du phénomène, celle qui fuit à une conception linéaire et progressive de l'histoire est atemporelle et générale. Lorsqu'on essaye de la saisir, d'après les transformations et des évolutions subies par l'objet au cours de son histoire, l'on commet l'erreur typique de la tradition historiciste, qui cherche à définir une idée ou une forme sur la base de ses déterminations concrètes, selon un principe de généralisation.

Or, cette attitude contemplative vis-à-vis de l'objet caractérise aussi le regard que l'allégoriste porte sur le réel. Et ce, pour deux raisons. Comme figure qui n'est jamais identique à soi-même, l'intention allégorique revient elle aussi constamment sur son objet, pour surprendre et se renouveler à chaque fois. D'autre part, ce n'est pas une connaissance de l'objet qui s'y déploie, mais la simple présentation de la chose elle-même, exactement comme c'est le cas dans le traité philosophique. Vidée de son sens, la chose se présente comme un emblème qu'il faut décoder, dans lequel la signification se montre seulement de manière fragmentaire.

À l'instar de la présentation des idées dans l'écriture philosophique, l'objet est dépouillé de ses qualités spécifiques, pour devenir simplement un élément signifiant. Cependant, les effets de cette opération sur l'objet ne sont pas les mêmes dans les deux cas. Tandis que le traité, faisant abstraction de ses déterminations concrètes, fait surgir l'idée sans toutefois anéantir l'objet, sous le regard de l'allégoriste la chose meurt : elle n'exprime plus aucun sens, hormis celui que l'allégorie lui donne. Le procédé allégorique se penche sur le réel comme sur un monde des choses déchues dont la signification originaire est désormais morcelée. Alors que la

contemplation parvient à rassembler les fragments, montrant ainsi l'image qu'ils composent, le trait spécifique de l'allégorie est précisément d'exposer le morcellement du sens de l'objet. Lorsqu'on se plonge dans la fissure qui sépare dans l'objet la *physis* de sa signification, son sens éclate ; l'objet devient fragment de sens. L'écart entre essence et signification, qui se produit dans le nom lors de son usage quotidien, se décline dans le procédé allégorique sous le signe de l'histoire comme le rapport dialectique que l'objet, en tant qu'élément concret, entretient avec sa signification historique.

À la lumière de la définition de *Darstellung* formulée dans la *Préface*, il est possible à présent de revenir à la définition de l'allégorie comme forme expressive pour interroger le mouvement dialectique qui, d'après la lecture benjaminienne, anime son essence et comprendre comment cela conditionne le rapport que le procédé allégorique entretient avec le réel.

## 2.4 Le cabinet du magicien

Dans les pages finales du chapitre dédié à l'allégorie, le rôle que les objets du monde revêtent au sein de cette figure du discours est annoncé par une image particulièrement frappante : le procédé allégorique fait penser au cabinet du magicien où les objets les plus disparates gisent l'un à côté de l'autre. Chacun a une valeur qui dépasse son usage quotidien, une signification secrète que seulement les yeux d'un initié sauront deviner.

*« Le rapport de l'allégorique avec tout ce qui est fragmentaire, désordonné, encombré dans les officines des magiciens ou les laboratoires des alchimistes, comme le baroque pouvait justement les connaître, ne devait aucunement être vu comme le fruit du hasard. Les œuvres de Jean Paul, le plus grand allégoriste parmi tous les poètes allemands, ne sont-elles pas des chambres d'enfants, des cabinets fantastiques de ce genre ? »<sup>367</sup>.*

À travers cette image, qui n'est finalement rien d'autre qu'une allégorie très fascinante, Benjamin essaye de décrire le statut des objets au sein de cette figure du discours, mais aussi le jugement que l'allégoriste porte sur le monde. Regardons-la, donc, d'un peu plus près.

Comme dans les laboratoires des alchimistes ou des magiciens, le matériel sur lequel travaille l'allégoriste est hétérogène, fragmentaire et désordonné ; les objets l'entourent, l'espace est surchargé. À l'égard de cet amas de choses, ce qui laisse d'abord perplexe est justement le

---

<sup>367</sup>*Ibidem*, p. 202

manque d'un lien logique qui puisse justifier leur assemblage : ils ne sont pas réunis sur la base de leur usage quotidien, mais bien selon des critères qui se déroberont au regard.

Une aura de mystère entoure le cabinet du magicien et ses objets, suscitant dans l'âme de ceux qui s'y rapprochent un sentiment d'émerveillement, auquel se mêle l'embarras de ceux qui se savent exclus de cette connaissance ésotérique dont ils sont incapables de percer les codes. Le même sentiment s'empare de l'âme de l'observateur lorsqu'il se tourne vers les œuvres de l'iconologie baroque et de la Renaissance, là où chaque objet semble le dépositaire d'une sagesse mystérieuse. C'est le cas par exemple de la « Melencolia » de Dürer, gravure dans laquelle, selon Benjamin, « on serait tout à fait en droit d'y voir la semence où toute la richesse allégorique du baroque, encore contenue par la force d'un génie, attend d'éclater et se déployer »<sup>368</sup>. Dans cette œuvre, à côté d'une figure féminine pensive aux ailes d'ange, apparemment plongée dans une méditation profonde, « les instruments de l'activité humaine jonchent le sol, inutilisés, comme objets de la méditation morose »<sup>369</sup>. C'est sur ces « objets de la méditation morose » que nous devons nous concentrer dans les pages qui suivent, pour faire ressortir les implications qui découlent d'une telle conception du monde de la matière. Avant de l'examiner de plus près, quelques précisions toutefois s'imposent concernant l'intérêt que Benjamin montre à l'égard de cette image.

Dans l'économie de l'analyse du *Trauerspiel-Buch* autant que du point de vue de la théorie benjaminienne de l'allégorie, la réflexion sur cette planche joue un rôle fondamental, car elle fait ressortir le lien qui unit l'allégorie à cette tristesse profonde qui à partir de l'Antiquité est connue sous le nom de mélancolie. Proposant un analyse de ce sentiment à partir de la gravure de Dürer et de la théorie des humeurs, c'est aussi dans un horizon théorique bien précis que Benjamin tente d'inscrire son travail, soit les recherches menées par les historiens du cercle de Warburg<sup>370</sup>. C'est là une démarche audacieuse autant que complexe, par laquelle l'auteur du *Trauerspiel-Buch* espérait mettre en évidence l'affinité de ses travaux avec les études

---

368 *Ibidem*, p. 165

369 *Ibid.*, 152. Comme le remarque justement B. Hanssens dans son analyse, l'ange qui est au centre de « Mélancolie », en raison du rapport qu'il entretient avec les objets est déjà une personnification du collectionneur, figure paradigmatique à laquelle les *Passages* consacrent une section entière. Cf. B. Hanssens, « Portrait of Melancoly (Benjamin, Warburg, Panofsky) », in *Modern Language Notes*, vol. 114, n°5, Comparative Literature Issue (Dec., 1999), p. 1003. L'on reviendra sur cette thématique dans la partie finale de notre recherche.

370 Pour une reconstruction plus détaillée des liens théoriques entre la pensée benjaminienne et les études du cercle de Warburg, je renvoie au texte de Didi-Huberman, *Devant le temps*, qui examine cette relation du point de vue du rôle que l'image revêt chez ses deux auteurs au sein de la vie historique. Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000. La perspective historique oriente également l'analyse développée par J. Benoist et F. Merlini sur la signification de la mélancolie chez Benjamin et l'influence des recherches du cercle de Warburg sur la théorie benjaminienne, J. Benoist et F. Merlini, *Une histoire de l'avenir : messianité et révolution*, Paris, Vrin, 2004, p. 85- 110.

warburghiennes dans le domaine de la Kulturwissenschaft et dans la science des images. Or, il n'est pas question ici de détailler toutes les phases de cette délicate tentative d'entrer en contact avec les théoriciens du cercle de Warburg, ni les raisons « stratégiques » qui poussèrent Benjamin à s'engager sur cette voie, le menant encore une fois à un échec total, presque humiliant<sup>371</sup>. Il suffira de rappeler l'influence qui eurent sur l'approche – et l'intérêt – benjaminienne à la gravure de Dürer les recherches de Warburg, mais surtout l'étude de Panofsky et Saxl consacrée à cette œuvre – texte que Benjamin n'hésitera pas à définir une œuvre capitale<sup>372</sup>. Comme ces auteurs avant lui, Benjamin s'approche de cette planche comme s'il s'agissait d'une véritable source d'énigmes, en y reconnaissant l'expression paradigmatique du caractère énigmatique propre à ce sentiment<sup>373</sup>. C'est donc l'affinité qu'elle manifeste avec les rébus qui sollicite le vif intérêt du philosophe berlinois, qui accordait à cette gravure la valeur d'emblème. Son lien avec l'allégorie passe par le caractère énigmatique qu'elle affiche, mais avant tout par le sentiment de tristesse. C'est là le sentiment qui éveille dans l'âme la vision de la contingence des objets et, en dernier ressort, de la vie terrestre où les créatures plongent dans un univers coupable et déchu, abandonnées et perdues comme les objets de la gravure de Dürer.

Dans un cas comme dans l'autre, la réalité apparaît comme un « monde déserté », où les objets ni l'existence des créatures n'ont pas plus de sens pour ceux qui l'observent des outils qui gisent au sol dans la gravure de Dürer. Vidés de leur sens, ils deviennent des emblèmes d'un savoir occulte, auquel seulement ceux qui s'abîment dans la contemplation peuvent avoir

---

371 C'est Hofmanstahl qui enverra le manuscrit du travail d'habilitation de Benjamin à Panofsky, confiant en l'intérêt que les recherches benjaminienes pouvaient susciter dans le cercle de Warburg. La réponse de Panofsky, dont l'original n'a pas été conservé, fut lapidaire et particulièrement décevante pour Benjamin qui ne put s'expliquer un si net refus de son travail, comme il l'avoue à son ami Scholem, W. Benjamin, *Correspondance 1910-1928*, t. 1, p. 416, « Il t'intéressera d'apprendre que Hofmannsthal, au courant de mes relations avec le cercle de Warburg, a envoyé, avec certaine précipitation peut-être, le cahier des « Beiträge » qui contient une préimpression, à Erwin Panofsky en y joignant une lettre de lui. Cette bonne intention de m'être utile a on ne peut plus échoué (et comment!). Il m'a envoyé la réponse de Panofsky, une lettre froide et lourde de ressentiment ». De cette lettre « froide et lourde », nous pouvons deviner dans les grandes lignes le contenu, en lisant la réponse que Benjamin envoya à Hofmanstahl pour s'excuser auprès de lui de cet échec, *Idem*, p. 419, « Je vous remercie de m'avoir envoyé la lettre insolite de Panofsky. Je savais bien qu'il était « de métier » historien de l'art. Mais je me croyais en droit de supposer, à voir le style d'intérêt qu'il porte aux œuvres picturales, qu'il était de la trempe sinon de la taille d'Emile Mâle, quelqu'un donc qui s'intéresse aux choses essentielles même si elles débordent les limites ultimes du domaine couvert par sa compétence. Il ne me reste qu'à m'excuser auprès de vous pour ma demande intempestive. ». Vraisemblablement, Panofsky avait souligné dans sa réponse l'écart qui séparait ses recherches et son domaine d'études du travail mené par Benjamin, laissant donc entendre qu'il était incongru d'envisager un rapprochement du philosophe berlinois aux historiens du cercle de Warburg.

372 Cf. la lettre à Scholem du 22 décembre 1924, W. Benjamin, *Correspondance 1910-1928*, t. 1, *op. cit.*, p. 338

373 Pour une analyse détaillée de l'influence des études warburghiennes sur les considérations benjaminienes autour de la gravure de Dürer, je renvoie à B. Hanssens, « Portrait of Melancoly (Benjamin, Warburg, Panofsky) », *op. cit.*, p. 991-1013.

accès. Ainsi, dans un monde déserté, « *les choses les plus insignifiantes, en l'absence de toute relation naturelle et créative avec elles, apparaissent comme le chiffre d'une sagesse mystérieuse* ».

Ce qui veut dire que les objets, dépouillés de toute signification qui les rattache à la vie quotidienne, apparaissent comme des éléments morts, inutilisables et néanmoins mystérieux, en raison de la configuration qu'ils assument au sein de la réalité. Leur caractère est énigmatique, car rien dans leur apparence semble justifier les liens qui les unissent, exactement comme c'est le cas dans les choses qui entourent l'ange de Dürer, symboles des caractères et des symptômes traditionnellement associés à l'humeur mélancolique. Dans les deux cas, celle qu'on pourrait interpréter comme la marque d'une dévalorisation du monde matériel procède en réalité de la même prémisse, à savoir la vision de la vie temporelle propre au monde baroque. Les objets perdent de sens, car, au sein de l'âge baroque, c'est le monde profane tout entier qui perd sa valeur, en tant qu'univers éphémère et mortel: « *On ôtait toute valeur aux activités humaines. Il en résulta quelque chose de nouveau : un monde vide* »<sup>374</sup>.

Il s'agit donc de comprendre comment au sein du procédé allégorique les objets peuvent se présenter si dénués de sens que la réalité entière ne se donne au regard de l'allégoriste qu'à la manière d'un monde déserté, triste ossuaire de significations perdues.

## 2.5 L'objet comme emblème : allégorie et hiéroglyphe

Dans une note de la section J des *Passages*, Benjamin esquisse en quelques lignes l'attitude propre à l'allégorèse vis-à-vis du réel : « *Toute intimité avec les choses est étrangère à l'intention allégorique. Toucher les choses signifie pour elles les violenter. Les connaître signifie pour elle les percer à jour. Là où elle règne, il est exclu que des habitudes puissent se former. À peine la chose, ou la situation, est-elle saisie par l'intention allégorique que celle-ci la rejette. Elles vieillissent pour elle plus vite qu'un style pour la modiste. Mais vieillir signifie : devenir étranger* »<sup>375</sup>.

374W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 150

375W. Benjamin, *Passages*, op. cit., p. 350. Benjamin revient sur la problématique de l'allégorie lors de son travail sur Baudelaire, au sein duquel l'analyse de cette figure de style aurait dû avoir un rôle central, comme le témoignent aussi les fragments de la troisième partie de l'essai, « Zentralpark », cf. W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, op. cit., p. 211-251. À l'égard des poèmes baudelairiens, l'allégorie représentait aux yeux de Benjamin la seule clé interprétative possible pour pénétrer l'univers de cet allégoriste du XIX<sup>e</sup> siècle. Plusieurs notes de la section J des *Passages*, qui ressemblent les matériaux qui auraient dû confluer successivement dans l'essai sur Baudelaire, reviennent sur certaines considérations benjaminienes de l'analyse de l'allégorie développée dans le *Trauerspiel-Buch*. En ce sens, il me semble important de s'y

Ce passage s'inscrit dans celle qu'on pourrait définir comme la deuxième phase de la réflexion benjaminienne sur l'allégorie, qui correspond aux recherches préparatoires à l'essai sur Baudelaire et aux *Passages*. C'est au cours de cette nouvelle étape d'analyse de l'allégorèse que Benjamin explicite le potentiel critique de cette figure du discours, à laquelle l'étude sur le Paris du XIXe siècle accorde la valeur d'un véritable principe d'investigation pour l'historien matérialiste. Dans l'interprétation que Benjamin propose des poèmes baudelairiens, l'allégorie revêt un rôle fondamental dans le cadre de la connaissance, car elle permet de redéfinir l'expérience de l'objet au sein de la modernité. C'est l'opération qui déconstruit les structures symboliques qui recouvrent l'objet, pour finalement le mettre à nu<sup>376</sup>. Lorsque Benjamin affirme que chez Baudelaire l'allégorie est ce qui permet au poète de détruire l'apparence harmonique sous lequel la société du XIXe siècle se présente, c'est justement l'élément critique qui est intrinsèque à cette forme de style qui ressort avec force<sup>377</sup>. D'autre part, les recherches des années 1930 précisent également la relation que l'allégorique entretient avec l'histoire – une perspective dont l'analyse du *Trauerspiel-Buch* pose les prémisses sans toutefois les mener jusqu'au bout, sans les appliquer vraiment à la dialectique passé/présent. Ce que feront, au contraire, les notes des *Passages* utilisant l'allégorie comme élément méthodologique qui permet de regarder au passé sans se laisser tromper par la présentation homogène et continue qu'en donne la notion de progrès<sup>378</sup>. Du point de vue du sujet autant qu'en relation à la conscience de l'époque, l'allégorie s'impose comme principe de déconstruction qui creuse dans les brèches du réel pour en démasquer le vrai visage au-delà de son apparence.

C'est à ce titre qu'elle peut être considérée comme un « *antidote contre le mythe* »<sup>379</sup> – peut-être le seul efficace – car l'intention allégorique mine au cœur la conscience mythique faisant éclater la couche de significations symboliques qui recouvre l'objet au sein de la réalité.

---

référer, car souvent elles jettent une nouvelle lumière sur la réflexion benjaminienne sur cette figure de style, approfondissant certains éléments encore obscurs dans l'étude sur le drame baroque.

376 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 228, « *La défiguration des choses, qui les transforme en quelque chose d'allégorique, s'oppose à la transformation trompeuse du monde des marchandises* »,

377 *Idem*, « *L'allégorie chez Baudelaire, au contraire de l'allégorie baroque, porte les traces de la rage intérieure qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser et ruiner ses créations harmonieuses* »,

378 L'importance accordée à la notion d'expression dans le cadre de la théorie de la connaissance élaborée dans les *Passages* ne serait pas compréhensible faisant abstraction de la réflexion benjaminienne sur l'allégorie des pages du *Trauerspiel-Buch*. De même, le choix du montage littéraire comme méthode de composition pour un travail qui « *n'a rien à dire. Seulement à montrer* », qui se construit donc autour des fragments, selon un principe ostentatoire et expressif, inscrit déjà le texte dans l'horizon de l'allégorie. Cf. *Ibidem*, p. 476

379 *Id.*, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1979, p. 235.

Comme les soulignent bien ces quelques lignes, c'est sous le signe de la violence que se décline la relation de l'allégorie avec ses objets et, plus généralement, avec le monde.

Or, avant d'examiner cette note de plus près, quelques précisions sont nécessaires pour comprendre bien quel est le rapport que cette deuxième phase de la réflexion benjaminienne entretient avec l'analyse de la dernière section du livre sur le drame baroque. Si dans les notes des années 1930 l'allégorèse est présentée principalement comme une figure antimythique en raison de l'opération critique qu'elle exerce sur la façade harmonieuse du réel, les prémisses qui fondent théoriquement une telle vision doivent sans doute être recherchées dans l'étude sur le *Trauerspiel*. Plus particulièrement, c'est dans les recherches sur le statut de l'objet allégorique et, par conséquent, sur le regard que l'allégoriste porte sur le monde qui se trouvent en germe les éléments qui permettront à Benjamin, presque dix ans après, de faire de l'allégorie un des principes sur lesquels repose son analyse de la société parisienne du XIXe siècle. Sans tenir compte de cette perspective, les considérations sur l'allégorie des années 1930 résultent, en effet, incompréhensibles. Lorsque Benjamin insiste sur la nécessité pour l'historien matérialiste de « dynamiter » les structures historiques pour retrouver dans les ruines, dans les débris, les traces d'un savoir sur le réel qui se cache derrière son apparence, il fait appel à ce potentiel critique qui est le trait spécifique de l'intention allégorique dans son rapport avec les objets, mais il songe aussi à une configuration précise de la relation entre signifiant et signifié. Et pour cause, car c'est justement dans sa façon de présenter le rapport entre image et signification, signe et sens visé, écriture et parole sous le signe de la rupture, du fragment et, finalement, de l'échec, que l'allégorie se révèle un antidote puissant contre les lubies de l'apparence mythique. La tendance à la déconstruction qui est intrinsèque à cette figure du discours procède donc de son attitude à l'égard des objets ainsi que du jugement qu'implicitement elle formule sur le monde de la matière.

Examinons à présent d'un peu plus près la note des *Passages*. Elle nous offre déjà une indication précieuse pour comprendre comment l'allégorie se positionne à l'égard du mythe et, plus généralement, quel est son rôle dans l'interaction entre imaginaire et réel. Car, nous dit Benjamin, le procédé allégorique empêche aux habitudes de se former. Ce qui veut dire que cette figure du discours interfère naturellement avec les processus qui régissent au sein du réel la formation des structures symboliques qui recouvrent (et cachent) le visage de la matière. Elle s'y oppose changeant sans cesse la cible de son attention, rejetant les choses l'instant d'après les avoir visées, dans un mouvement constant de renouvellement<sup>380</sup>. Refusant les

<sup>380</sup>La propension au choc et à l'émerveillement sans cesse renouvelé qui caractérisent l'intention allégorique d'après la note des *Passages* sont également soulignés à maintes reprises dans les pages du livre sur le drame

habitudes, l'allégorie repousse en même temps le passé – la marque du vieillissement – pour rechercher sans cesse la nouveauté.

Or, cette définition soulève plusieurs questions. En fait, comment l'intention allégorique pourrait-elle empêcher que des habitudes se forment au sein du réel ? Et d'autre part, à quoi songe-t-il Benjamin lorsqu'il parle d'habitudes à l'égard des choses ?

Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de préciser l'horizon théorique qui constitue leur arrière-plan. C'est d'abord d'un point de vue linguistique qu'il faut examiner la démarche allégorique à l'égard du réel. Lorsque Benjamin parle dans ce contexte d' « *habitudes* », il songe aux dynamiques qui régissent la formation de l'image sous laquelle l'objet se donne à ceux qui l'observent, en tant que phénomène qui se détermine en fonction du cadre dans lequel il s'inscrit. Autrement dit, la surdénomination à laquelle s'expose la chose dans un langage déchu où le mot n'est plus capable d'accueillir sa communication comme le ferait le nom. Les métamorphoses que l'objet subit au sein du réel, les différentes étapes qu'il traverse au cours de sa vie matérielle contribuent à fixer sa signification et à définir l'aspect sous lequel il sera perçu par l'individu.

Que Benjamin désigne donc ce processus en termes d'habitudes, cela est au plus haut point significatif pour comprendre comment chez lui la mythologie des objets quotidiens soit, en premier lieu, un phénomène linguistique, qu'il faut donc déchiffrer *dans et par* le langage. Ce qui marque également un tournant par rapport à la réflexion développée dans « Sur le langage », inscrivant la théorie des noms et du langage déchu dans une perspective sociale et anthropologique. À la lumière de l'essai de 1916, l'acception que Benjamin accorde au terme « habitudes », l'utilisant dans la sphère du langage, explicite ce lien entre perception et langue dont il était déjà question dans les fragments de la fin des années 1910. Le rapport entre l'histoire du mythe et les évolutions de la perception au sein d'un contexte social se précise davantage. Ainsi, la surdénomination à laquelle s'expose la chose faisant son entrée dans l'histoire se traduit-t-elle ici avec les multiples couches de sens qui se superposent dans la désignation des objets en tant qu'éléments signifiants. L'entrée dans la signification historique se révèle en réalité une entrée dans l'univers mythologique. Elle marque le début d'une représentation mythique du réel. La signification profonde qui appartient au monde de la matière, sa capacité d'exprimer un contenu spirituel qui tient de son essence, se perd,

---

baroque, bien que dans ce cadre Benjamin ne fasse pas allusion à la contrepartie qui évidemment cette tendance au renouvellement comporte, notamment son incompatibilité avec la formation des habitudes. Cf. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 197 « Pour contrebalancer la plongée dans les abîmes de la méditation, l'allégorie doit sans cesse renouveler ses développements, sans cesse surprendre. [...] Les allégories vieillissent, parce que leur caractère choquant fait partie de leur essence ».

ensevelie comme elle l'est par la poussière des habitudes. Une apparence mythique, artificielle se substitue à la valeur symbolique qui appartient au monde des objets, à la langue des choses. L'objet, en tant qu'élément matériel, perd toute sa magie, lorsqu'on tente de le cerner à travers un système d'images et symboles mythiques propres au cadre social dans lequel il s'inscrit.

Or, si ces structures peuvent être considérées symboliques, c'est parce qu'elles présentent la signification de l'objet comme irréfutable, comme une donnée objective. Autrement dit, elles se manifestent comme ses qualités essentielles. Ainsi expriment-elles une coïncidence immédiate entre essence et apparence, signifiant et signifié, qui est justement le trait spécifique de la représentation symbolique. Cela fige l'objet dans une immobilité qui a quelque chose de maladif et grotesque à la fois.

Or, la violence que Benjamin décèle comme la modalité spécifique de l'intention allégorique à l'égard des choses attaque justement cette apparente totalité qu'elles présentent, dénonçant sa nature artificielle autant que son caractère éphémère. Car à la perspective linguistique s'ajoute maintenant celle historique : se rapporter à l'objet concret, dont la définition dépende donc du contexte, signifie le concevoir au sein d'une temporalité. Ce qui veut dire : prendre en considération le caractère périssable intrinsèque à sa nature matérielle et au monde de la matière en général, lorsqu'on se les représente dans le cadre du processus historique. À partir de là, un élément de déclin et de précarité affecte les objets, entraînant un jugement négatif, une condamne sur le monde de la matière, dépourvue du caractère éternel que sa représentation mythologique semblerait lui accorder. Considérées de ce point de vue, les constructions symboliques qui les recouvrent apparaissent alors comme une vanité insensée, la prétention absurde de figer la signification de quelque chose qui est, de toute façon, éphémère. Une lueur inquiétante de mort pèse sur le procédé allégorique qui formule, en ce sens, un jugement sur le monde et sur l'objet. Empêchant la formation des « habitudes » lui opposant la marque du vieillissement et de la mort qui s'imprime fatalement sur le visage du monde, l'allégorie se trouve elle-même dans une impasse.

Comment l'allégorie pourrait-elle satisfaire son besoin de nouveauté, alors qu'elle vient justement d'affirmer, par son action critique à l'égard des habitudes, le caractère illusoire de toute signification stable de l'objet ? Elle le fait dépouillant l'objet de son sens, pour le montrer en suite comme un signe qui, dans son dénuement, exprime sa signification comme impossibilité d'être déterminé d'une manière irrévocable, stable. Par son attitude ambivalente à l'égard des objets, d'après laquelle le monde matériel est à la fois saisi et rejeté, où le choc et

la nouveauté s'opposent au vieillissement, la démarche allégorique touche au plus profond les mécanismes qui régissent au sein du réel la formation des images et des symboles mythiques. Ce n'est en rien une coïncidence que Benjamin compare l'attitude de l'allégoriste à l'égard des choses à celle de la modiste : la réitération de la nouveauté dont la mode témoigne procède paradoxalement de la même exigence de redéfinir les objets sur la base du contexte dans lequel ils s'inscrivent<sup>381</sup>. La temporalité du mythe comme celle de la mode est d'après Benjamin l'éternel retour. L'expérience mythique peut être vécue seulement comme réitération du passé dans le présent. Dans sa recherche incessante de fuir aux habitudes, la répétition se transforme elle-même en habitude, se cristallisant dans les couches de sens qui se superposent, constituant l'image visible de l'objet. C'est donc cette image que l'allégorie essaye de détruire, ne niant pas radicalement le statut de l'objet en tant qu'élément signifiant, mais tout simplement le fait que sa signification correspond effectivement à son essence. De ce point de vue, elle adopte une démarche qu'on peut considérer critique, car justement elle fait ressortir la fracture entre signifiant et signifié, image et signification, dénonçant l'impossibilité pour la matière de revêtir concrètement et historiquement les significations que l'imaginaire lui accorde. Considérée d'une perspective temporelle et historique, la signification de l'objet en tant que phénomène ne peut qu'être présentée comme une déchirure, un échec. Séparée irrévocablement de sa signification historique, la *physis*, l'élément matériel de l'objet, n'atteindra jamais cette homogénéité de forme et contenu, cette forme stable à laquelle elle vise, comme négation de sa nature périssable. Voici comment Benjamin décrit dans le *Trauerspiel-Buch* ce processus :

*« Chaque personnage, chaque objet, chaque combinaison peut en signifier n'importe quelle autre. Cette potentialité émet sur le monde profane un jugement sévère, mais juste : elle le définit comme un monde où le détail n'a pas vraiment d'importance. Pourtant, et surtout si l'on est au fait de l'écriture allégorique, on ne manquera pas de reconnaître que tous les accessoires de la signification, précisément parce qu'ils renvoient à d'autres objets, acquièrent une puissance qui les rend incommensurables aux choses profanes et les faits accéder à un plan supérieur, et qui parfois va même jusqu'à les sacrifier. Dans la vision allégorique, le monde profane est donc en même temps élevé et abaissé »<sup>382</sup>.*

Or, comme le mettent bien en évidence ces quelques lignes, dans la démarche allégorique l'élément destructeur ne vise pas à l'anéantissement de la valeur linguistique de l'objet, mais bien il cherche à le vider de tous les caractères qui renvoient à son statut matériel. Ce qui reste après une telle opération, c'est la simple existence de l'objet au sein du langage en tant

381 Nous reviendrons dans le prochain chapitre sur la question de la mode et sa relation avec le mythe.

382W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 187

qu'élément signifiant. Faisant éclater les couches de sens qui le recouvrent, l'intention allégorique fait de l'objet un fragment, certes, mais un fragment doué de sens. Sous les yeux de l'allégoriste, la chose meurt, pour se transformer en signe. De ce point de vue, elle se démarque des autres objets, s'affranchissant des contraintes imposées par le monde de la matière. Et toutefois, cela se fait au prix de son existence de phénomène. Pour être sauvée du déclin et de la mort que sa condition matérielle lui réserve, il faut que l'allégorie saisisse la chose en ce qu'il y a en elle de stable. En ce sens, elle la présente comme signe qui, dans son indétermination, peut se prêter aux multiples combinaisons dans lesquelles elle l'inscrit. Sans atteindre jamais le caractère purement formel du nom, le signe exprime d'un point de vue linguistique le squelette qui permet le passage de la matière à la signification. C'est donc le caractère formel de l'objet linguistique en tant que signe que l'allégorie essaye de faire ressortir, puisqu'il s'agit du seul moyen qu'elle a pour le présenter comme image signifiante d'une notion abstraite. De ce point de vue, le statut de l'objet allégorique se rapproche selon Benjamin de celui du signe graphique.

*« Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, et elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture »<sup>383</sup>.*

Ce qui fait de l'objet un emblème est justement l'absence en lui de toute trace de signification : dans la structure du signe, c'est son caractère indéterminé qui s'exprime de manière ostentatoire. De sorte que le détail n'a plus d'importance, la particularité de l'objet est anéantie à l'avantage de sa valeur formelle et strictement linguistique. C'est seulement dans la sphère du langage que l'objet peut espérer être sauvé tout en renonçant à l'univocité de sa signification. Dès maintenant, elle dépendra de l'intention allégorique. Ce faisant, ce n'est pas seulement la chose en tant qu'élément qui appartient à l'ordre langagier qui est sauvée du déclin, mais également la matière dont la réhabilitation – le rachat – procède de manière rocambolesque. L'aspect qui exprime le mieux l'essence dialectique de cette figure du discours est justement ce renversement de situation dans son attitude et dans son jugement à l'égard de la matière. Bien que sous le signe de la fragmentation et de la discontinuité, la matérialité de l'objet est sauvée dans le statut d'image signifiante qu'il revêt au sein de ce procédé.

L'association que Benjamin établit ici entre objet allégorique et écriture apparaît plus claire si l'on se réfère aux exemples concrets sur lesquels s'appuie son argumentation : le hiéroglyphe

---

383 *Ibidem.*, p. 197

et le rébus<sup>384</sup>. Formes d'écriture imagée, ils se présentent comme les emblèmes d'un savoir caché, car leur signification ne se donne pas immédiatement, mais elle doit être déchiffrée. Ce halo de mystère qui entoure les signes dans l'écriture hiéroglyphique, où l'élément graphique – l'image en tant que telle – se présente aussi comme structure signifiante, oblige son interprète à tenir compte du côté matériel du signe. Sans quoi, à la manière d'un rébus, le savoir qui se cache derrière l'image ne peut pas être dévoilé. À ce propos, il est intéressant de se référer à une remarque de Ficin, que Benjamin cite dans le *Trauerspiel-Buch* dans la version relatée par Giehlow :

*« Dans son commentaire des Ennéades de Plotin, Marsile Ficin observe, à propos du système des hiéroglyphes, que les prêtres égyptiens auraient voulu par là créer quelque chose qui corresponde à la pensée divine, puisque le dieu possède la connaissance de toutes choses, non pas comme une présentation variable, mais en quelque sorte comme la forme simple et stable de la chose elle-même. Les hiéroglyphes seraient donc l'image des idées divines ! »<sup>385</sup>.*

Or, c'est justement cette « forme simple et stable » que, à partir de la Renaissance, l'on visera dans l'interprétation de l'écriture hiéroglyphique, comme signe d'un savoir ésotérique qui doit être décodé. Au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, le procédé allégorique devint pour les humanistes la voie d'accès au système hiéroglyphique. Ils lurent là la tentative de préserver un enseignement sacré, des vérités d'ordre mystique réservées uniquement aux initiés. Dans les modalités propres à la représentation allégorique de présenter le rapport entre monde sensible et monde intelligible, ils reconnurent un procédé qui pouvait bien correspondre à celui utilisé par les prêtres égyptiens dans leur volonté de protéger un savoir ésotérique. Les premières tentatives d'interprétation du système hiéroglyphique reposent ainsi sur un malentendu, du moment qu'on essaya de les déchiffrer sans tenir compte de la signification historique et culturelle des images qui les composaient, y distinguant plutôt les éléments d'une théologie naturelle et d'un enseignement sacré. Ils les interprétèrent donc comme s'il s'agissait de signes allégoriques, langage chiffré qui contenait un enseignement sacré qu'il fallait dévoiler à travers une

384 Dans l'analyse du livre sur le drame baroque, le rapprochement entre allégorie et hiéroglyphe est justifié en première instance d'un point de vue historique. À partir de la Renaissance, remarque Benjamin, les savants associèrent volontiers ces techniques qui à leurs yeux relevaient de la même intention théorique, à savoir la recherche d'un langage codé capable d'exprimer un savoir ésotérique et des vérités d'ordre sacré et mystique. Elles s'inscrivaient dans le cadre d'un enseignement sacré, réservé aux initiés. Encore une fois, l'influence des études menées à ce sujet par les historiens du cercle de Warburg, plus spécialement Giehlow, est décisive, comme les témoignent bien les citations et les matériaux qui servent de support à l'argumentation benjaminienne. À cet auteur, Benjamin reconnaît le mérite d'avoir su retracer, d'un point de vue historique, l'évolution de la forme allégorique jusqu'à son acception moderne, *Ibid.*, p. 180. « *Karl Giehlow a consacré sa vie à faire la lumière sur son origine. Ce n'est que depuis son étude monumentale sur "La Hiéroglyphique humaniste dans l'allégorie de la Renaissance, notamment dans l'Arc de Triomphe de Maximilien Ier", qu'il est possible d'établir, sur le plan historique en particulier, que l'allégorie moderne diffère de celle du Moyen Âge, et de quelle manière* ».

385 *Ibid.* p. 182

opération minutieuse de décryptage. De même, lorsque les humanistes cherchèrent à reproduire des écritures imagées sur l'exemple des hiéroglyphes, ces tentatives se révélèrent très éloignées de leur modèle, étant leur démarche profondément conditionnée par le procédé allégorique. Ainsi, les iconologies et les autres formes d'écriture emblématique qui naquirent au cours du XVI<sup>e</sup> siècle devinrent de plus en plus impénétrables, car, dans l'effort de traduire graphiquement des vérités d'ordre mystique, ils empruntèrent à l'allégorie sa façon détournée de présenter une signification, substituant donc à l'évidence du symbole, l'allure énigmatique du signe allégorique. Ce qui, selon Benjamin, joua un rôle décisif dans la définition de la forme allégorique moderne, la démarquant nettement de l'image que le Moyen Age en avait donnée, antéposant sa fonction représentative et didactique, à son caractère expressif et ostentatoire<sup>386</sup>. Suite au rapprochement avec l'écriture hiéroglyphique et les rébus, le procédé allégorique fut associé à une intention théologique qui, néanmoins, ne visait pas à sa communication, mais uniquement à son expression. Autrement dit, les vérités qui pouvaient être exprimées par une représentation allégorique et qui relevaient de la sphère du sacré ne furent plus traduites en images en vue de leur divulgation, étant donné le potentiel illustratif propre au signe allégorique, mais plutôt présentées en tant qu'écriture chiffrée dont la finalité était justement l'expression emblématique d'une signification<sup>387</sup>.

Or, indiquant dans l'écriture le support qui exprime la chose dans sa « forme simple et stable », c'est la dimension matérielle du langage qu'encore une fois l'on interpelle. La valeur dont témoigne le signe en tant qu'image dans le cadre des hiéroglyphes procède justement de la volonté de rendre visibles ces « ressemblances non sensibles » que Benjamin met en évidence dans ses écrits sur le pouvoir mimétique. Le signe est le support qui permet à la ressemblance de se manifester, de surgir à la manière d'un éclair :

*« Comme la flamme, la part mimétique du langage ne peut se manifester que sur un certain support. Ce support est l'élément sémiotique. Le sens tissé par les mots ou les phrases constitue ainsi le support nécessaire pour qu'apparaisse, avec la soudaineté d'un éclair, la ressemblance. Car celle-ci est souvent, et surtout dans les cas importants, produite – et*

---

386 « L'allégorie médiévale est didactique et chrétienne – le baroque, lui, renvoie à l'Antiquité dans le sens mystique de la philosophie de la nature. Il s'agit de l'Antiquité égyptienne, mais très vite aussi de la Grèce ». Ibid., p. 183-184

387 Dans le même horizon théorique s'inscrivent aussi des autres aspects de la pensée du XVI<sup>e</sup> siècle, que nous avons d'ailleurs déjà abordés en analysant la théorie benjaminienne d'une langue de la matière, notamment la notion de signature et la métaphore du « livre de la nature ». Dans les deux cas, c'est comme signe écrit qu'une vérité profonde sur le réel, qui tient de son origine divine, s'exprime, bien que de façon cryptique.

*perçue – par l'homme comme une illumination instantanée. Elle surgit et s'évanouit aussitôt. »<sup>388</sup>.*

Si la capacité de lire ces correspondances qui se cachent au sein du réel appartient naturellement à l'homme en raison de sa faculté mimétique, c'est seulement avec des systèmes d'écriture imagée tel que les hiéroglyphes ou les runes que ce savoir débouche sur l'écriture et le langage. C'est l'« écriture avant toute écriture », D'où l'importance de l'écriture hiéroglyphique pour une conception mimétique du langage. Lorsqu'une conception instrumentale du langage s'impose, cela se fait au détriment de cette fusion entre mimétique et sémiotique dont témoignent au contraire les écritures imaginées. De sorte que le mot autant bien que l'écriture ne parleront plus le langage des ressemblances non-sensibles, mais seulement celui de la communication. L'éparpillement des objets dans les différentes combinaisons de l'allégorie, la progression discontinue dans lequel les fragments – détails de sens du monde profane – se perdent dans le tourbillon de la signification allégorique – toujours instable, toujours mouvant – efface toute ressemblance. Mieux, il l'ignore. Changeant constamment son cible, visant l'objet pour le rejeter tout suite après, l'allégorie empêche aux ressemblances non-sensibles de s'exprimer, car finalement les fragments peuvent signifier tout et n'importe quoi. C'est l'allégoriste qui les combine à son gré, leur attribuent une signification à chaque fois différente. Kaléidoscope d'images, de fragments de sens, l'intention allégorique rassemble ses objets pour les configurer dans des constellations signifiantes qui durent l'espace d'un instant. Les ressemblance que ces combinaisons infinies laissent apercevoir sont vagues et éphémères, fragmentaires, instables, mais surtout artificielles, car elles procèdent des caprices de l'allégoriste

Or, c'est précisément dans cet horizon théorique qui s'inscrit le procédé allégorique en tant que forme du discours qui reflète la déchirure qui se produit dans la langue, au moment où le mot ne vise plus l'expression de la chose, mais bien sa communication. Présentant son objet comme fragment de sens, l'allégorie témoigne de l'impossibilité pour un langage déchu d'exprimer la relation entre image et signification autrement que comme morcellement et rupture. De ce point de vue, elle dénonce le caractère illusoire d'une signification univoque du mot autant bien que de l'écriture, car dans un langage déchu, qui oublie son aspect mimétique à l'avantage de sa fonction communicative, le mot ne peut qu'être polysémique. Que la relation mimétique entre image et signification soit brisée, le témoigne aussi la désignation de l'objet allégorique en termes d'écriture plutôt que de parole. L'impossibilité pour le signe

---

388W. Benjamin, « *Sur le pouvoir d'imitation* » in *Œuvres*, t. 2, *op. cit.*, p. 362

graphique de s'identifier immédiatement avec le mot prononcé est également la marque d'une condamnation au silence, d'une rupture entre la sphère du son et celle matérielle et muette de l'écriture<sup>389</sup>. En ce sens, l'âge baroque, point culminant de la forme allégorique, se réfugia dans les bibliothèques et dans l'écriture, domaines d'un langage silencieux et déchu, pour fuir à la désolation d'un monde déserté et muet.

Une fois élucidée l'attitude de l'intention allégorique à l'égard du réel, une dernière question se pose quant à la visée de cette opération : étant donné son caractère destructeur et sa fonction essentiellement critique vis-à-vis du réel, est-il possible de parler malgré cela d'un savoir allégorique ?

C'est dans le rôle que l'allégorie joue au sein du *Trauerspiel* qu'il faudra chercher la réponse à cette question.

## 2.6 La ruine

D'un point de vue historique, la signification accordée au procédé allégorique dans le cadre de la connaissance ne peut pas être fixée de façon univoque. Car, si l'on peut reconnaître dans son potentiel critique l'un des traits marquants – le caractère décisif, peut-être – de cette figure du discours, il n'y a néanmoins aucun doute, selon Benjamin, que cet aspect prend de l'importance surtout à l'âge baroque, comme le témoigne bien l'écart que la forme allégorique de cette époque marque par rapport à celles qui l'ont précédée. Alimentée par le jugement sévère que la Contre-Réforme porta sur la vie temporelle, la tendance destructrice de l'intention allégorique se radicalisa au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, accentuant la fonction purement ostentatoire de ce procédé, au détriment de la valeur didactique et illustrative qui l'avait autrefois caractérisé. Encore une fois, c'est en tenant compte des affinités qui lient allégorie et hiéroglyphe et, plus généralement, de la définition de ce procédé en termes d'écriture qu'il faudra s'interroger sur la fonction que l'intention allégorique revêt d'un point de vue cognitif. Car, ce n'est pas à une écriture comme les autres qu'on a à faire, mais bien à un langage qui

---

389C'est dans ce contexte que Benjamin se réfère à Böhme et à sa conception positive du langage sonore reconnaissant là une tentative de réhabilitation la valeur du mot contre le signe écrit, cf. W. Benjamin, *L'origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 219, « Le mot, peut-on dire, c'est l'extase de la créature, c'est la mise à nu, l'audace insensée, l'impuissance devant Dieu ; l'écrit c'est sa maîtrise, c'est la dignité, la supériorité, la toute-puissance devant les choses d'ici-bas. C'est ainsi du moins qu'il en va pour le "Trauerspiel", tandis que la vision plus aimable de Böhme propose une image plus positive du langage sonore ».

relève du sacré, qui tire sa signification profonde du savoir ésotérique qu'elle cache derrière les lettres.

*« Le caractère sacré de l'écriture est inséparable de l'idée d'une codification rigoureuse. Car toute écriture sacrale se fixe dans des systèmes complexes qui finissent par en former un seul, immuable, ou du moins qui tendent vers cette fin. [...] Si l'écriture veut maintenir son caractère sacré – elle sera toujours concernée par le conflit entre sa valeur sacrée et la nécessité profane d'être comprise –, elle tend à la formation des systèmes complexes, à la hiéroglyphique »<sup>390</sup>.*

Comme le souligne bien ce passage, c'est en premier lieu d'un point de vue strictement formel que la question de l'ambiguïté allégorique à l'égard du savoir se pose. Encadrée dans un système de convention, l'intention allégorique oscille naturellement entre l'expression d'un contenu d'ordre cognitif et sa dissimulation derrière son langage codé. En tant que signe graphique, l'image garde en elle un potentiel illustratif qui permet de lui accorder une valeur didactique. Mais, en même temps, cela se concilie mal avec son caractère sacré, comme c'est le cas dans le système hiéroglyphique. En dépit du cryptage sous lequel il se présente, le savoir qu'on vise ainsi à préserver sera néanmoins saisissable une fois la clé trouvée. Si les langages chiffrés sont la forme la plus appropriée à l'expression d'un savoir sacré, du moment qu'ils empêchent aux non-initiés d'y accéder, le recours aux images et aux objets concrets pourrait aussi être lu comme la volonté de divulguer des connaissances qui seraient autrement insaisissables. C'est ce qui advient au cours du Moyen Âge, où la potentialité pédagogique de l'image allégorique atteint le point culminant. La conviction que tout le réel n'est que symbole permet de voir dans chaque élément matériel un signe d'un savoir qui n'appartient pas à la vie temporelle, mais bien qui émane de l'action de la parole divine lors de la création. Le théâtre médiéval et plus particulièrement les Miracles Plays puiseront constamment dans ce réservoir infini d'images que le réel présenta à leurs yeux, pour donner vie à une iconologie destinée à remplir une fonction essentiellement didactique.

Tandis que le Moyen Âge reconnut à l'image allégorique la valeur d'exemple, en tant que représentation aux fins d'édification, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle cette démarcation entre fonction représentative et symbolique et fonction didactique s'estompa. Si le réel est un livre qui dévoile à ceux qui savent le lire les marques de son créateur et permet d'atteindre une connaissance profonde des choses, cette écriture autant bien que les signatures qui portent les choses ne sont pas pour autant aisément déchiffrables. Leurs codes demandent d'être percés, gardant donc une partie de cette volonté d'occulter et de préserver un savoir qui est propre à l'écriture hiéroglyphique, d'après la lecture qu'en donnent les humanistes.

---

<sup>390</sup>*Ibid.* p. 188

Ainsi, jusqu'à la Renaissance, ces deux formes expressives, allégorie et hiéroglyphes, se situent-elles à mi-chemin entre dissimulation et divulgation du savoir. Cependant, cette oscillation entre valeur didactique et valeur symbolique de l'image s'affaiblit à fur et à mesure qu'on se rapproche de l'âge baroque. La fonction édifiante de l'image allégorique laisse alors la place à la pure ostentation du désespoir et des illusions qui s'emparent d'un monde déchu et privé de tout espoir de salut.

De ce point de vue, l'erreur que, selon Benjamin, la critique romantique commet, en jugeant si sévèrement l'allégorie, est justement la conséquence inévitable de son incapacité de saisir le tournant que l'âge baroque marque dans la définition de cette figure du discours par rapport aux époques précédentes. Bien évidemment, si l'on s'interroge sur la valeur cognitive de l'intention allégorique, prenant en considération uniquement le potentiel édifiant qu'à partir du Moyen Age on lui reconnaît, elle apparaîtra forcément subalterne au symbole. Alors que celui-ci, en raison du caractère immédiat et total de sa présentation, semble partager les caractères du savoir qu'il exprime, elle sera perçue, au contraire, seulement comme un support pour la compréhension et la divulgation d'une vérité. Et pourtant, nous dit Benjamin, bien que ce procédé nie les modalités expressives de celle qu'on considère comme la seule forme possible pour la présentation d'une vérité, ce n'est pas pour autant qu'il faudra mépriser sa portée cognitive.

Par son caractère critique, l'allégorie est mise à nu du réel, diagnose implacable de l'apparat mythique qui lui permet de se présenter sous une façade harmonieuse. Pour ceux qui savent l'observer attentivement, la structure du procédé allégorique dévoile déjà une vérité sur l'histoire et sur le réel, car de par son caractère fragmentaire et destructeur, elle montre ce qui se dérobe au regard, à savoir le monde comme paysage pétrifié. Ainsi, le morcellement auquel l'allégorie condamne l'objet n'est rien d'autre que le reflet des échecs qui parsèment fatalement la vie temporelle et son histoire aux yeux du XVIIe siècle. L'utilisation massive que les auteurs baroques firent de l'allégorie dans la composition de leurs drames en est une preuve évidente, car, en effet, c'était là la seule manière possible de traduire sous forme poétique l'aspect désolant et inachevé de l'époque dans laquelle ils vivaient. En un mot, pour matérialiser sa tristesse profonde, sa mélancolie.

Par conséquent, si l'on peut parler d'un savoir allégorique, cela sera d'abord un savoir sur l'élément historicisant qui, au sein de la nature et du langage, laisse les marques de la mort, de la discontinuité sur ce qui apparaît comme éternel. Car, nous dit Benjamin, le mutisme de la nature ainsi que la mort qu'elle porte en soi ne sont que l'expression de cette déchirure

profonde entre *physis* et signification, qui empêche au langage de traduire le langage des choses, qui dénonce l'impossibilité de fixer la signification de manière univoque dans un monde mouvant, où les objets autant bien que les geste humains, l'histoire, apparaissent comme un champ de ruines. Finalement, le monde a été allégorique depuis toujours, comme le dit clairement ce passage :

*« Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis et la signification. Mais si la nature a de tout temps été gouvernée par la mort, elle a toujours été allégorique. La signification et la mort sont autant les germes du développement de l'histoire que des germes, imbriqués l'un dans l'autre, dans l'état de péché de la créature exclue de la grâce »<sup>391</sup>.*

C'est justement le manque de sens d'un univers déchu que l'allégorie exprime par son caractère fragmentaire et destructeur : elle la montre de manière ostentatoire, car ce n'est pas en son pouvoir ni de la cacher – ce qui fait au contraire le symbole – et encore moins de la recomposer. Elle ne peut que l'exprimer pour la contempler sans cesse, comme justement l'on regarde mélancoliquement les ruines qui rappellent silencieusement ce qui fut.

Parmi toutes les images qu'on pourrait choisir pour la définir, la ruine est sans doute celle qui montre le mieux la vérité qu'elle essaye d'exprimer de manière ostentatoire au sein de l'âge baroque. Une vérité qui est d'abord un jugement sur le monde de la matière dont l'intention allégorique montre le lien profonde avec l'histoire, qui imprime les marques de la mort et du déclin sur le visage de la nature, comme le témoignent bien les *Trauerspiele* : *« Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. [...] Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses »<sup>392</sup>.*

C'est en ce sens que Benjamin invite à regarder à l'allégorie non pas comme à une simple technique représentative, mais bien en tant qu'ostentation d'un échec sous forme de discours. Un échec qui est à la fois linguistique et historique : expression d'un langage confiné aux limites de l'écriture et condamné à ne jamais pouvoir atteindre la plénitude du son et du nom, mais également image d'un monde où la vie elle-même ainsi que toutes les actions portent sur elles-mêmes les traces du déclin et de la mort. La ruine est en ce sens l'image de quelque chose qui n'a pas abouti, qui ne s'est jamais réalisée complètement, d'un processus interrompu dont ce qui reste laisse envisager ce qui aurait du devenir tout en suscitant dans l'âme un sentiment de tristesse infinie. Ainsi, l'allégorie représente-elle au sein du langage le débris qui

---

391 *Ibid.*, p. 179

392 *Ibid.*, p. 191

indique l'interruption de ce processus de traduction de la chose au nom, du signe écrit au sens visé, la déchirure qui se produit inévitablement dans la langue lorsqu'elle s'inscrit dans l'histoire. Mais en ce sens, elle est aussi la ruine d'un autre langage, la langue pure des noms, où la correspondance entre essence et nom n'était pas artificielle, qui pouvait donc être considérée comme une archive de ressemblances non-sensibles.

De ce point de vue, les emblèmes baroques sont comparables selon Benjamin à des produits semi-finis, les traces qui témoignent d'un processus inachevé, qui demeurent au sein du réel justement pour dénoncer cet échec. En ce sens, il reconnaît dans la description que Marx donne dans *Le Capital* du processus de production de l'objet industriel une indication pour saisir la signification profonde de la forme allégorique baroque. La note des *Passages* dans laquelle Benjamin propose cette définition mérite d'être citée en entier, d'autant plus que la comparaison sur laquelle se déploie son argumentation apparaît au premier regard assez étrange, voire audacieuse :

*« On lit dans "Le Capital"(Hambourg 1922, I, p. 344) : "La machine d'opération combinée...est d'autant plus parfaite que son mouvement d'ensemble est plus continu, c'est-à-dire que la matière première passe avec moins d'interruption de sa première phase à sa dernière, d'autant plus donc que le mécanisme et non la main de l'homme lui fait parcourir ce chemin. Donc, si le principe de la manufacture est l'isolement des procès particuliers par la division du travail, celui de la fabrique est, au contraire, la continuité non interrompue de ces mêmes procès." C'est ici qu'on pourrait trouver la clé du procédé baroque qui consiste à assigner les significations au fragment, aux parties qui proviennent moins de la décomposition du tout que de celle du processus de production de ce tout. Les emblèmes baroques peuvent être conçus comme des produits semi-finis qui, d'étapes d'un processus de production, sont devenus les monuments d'un processus de destruction. [...] La tête de mort de l'allégorie baroque est un produit semi-fini du procès de l'histoire du salut, procès qui est interrompu par Satan chaque fois qu'on lui en donne la possibilité »<sup>393</sup>.*

Or, l'intérêt que ce passage du *Capital* revêt pour la compréhension de la forme allégorique réside moins dans la forme du processus de production en tant que tel que dans son fonctionnement, tel que Marx le décrit. Ce qui est important est justement la relation qu'au sein de la production manufacturière et industrielle les différentes étapes qui les composent entretiennent avec l'intégralité de ce même procès. Alors que dans le cas de la manufacture, il est encore possible d'isoler les différentes étapes qui rythment ce processus, qui apparaissent donc comme des moments autonomes par rapport à l'intégralité du procès, dans l'industrie, au contraire, le processus de production se déroule sous le signe de la continuité et de l'homogénéité. Autrement dit, les étapes qui le composent dévoilent leur signification seulement si on les considère en rapport à l'ensemble du processus. Or, la même considération

---

393W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 382

pourrait s'appliquer à la forme allégorique elle-même, lorsqu'on l'examine du point de vue de son expression. Exhibant l'objet comme un fragment de sens, dénonçant le caractère éphémère et illusoire de la façade sous laquelle la réalité se présente, elle reproduit au sein du langage cette même déchirure qu'elle discerne dans le processus historique, étant incapable de fixer la signification du mot de façon univoque. De ce point de vue, les allégories baroques reflètent ce même échec qu'elles annoncent, étant incapables de recomposer au niveau du langage la fracture entre *physis* et signification qui déchire le mot d'une langue déchue autant bien que la réalité lorsqu'on en saisit le caractère éphémère. En ce sens, dans la sphère du langage elles représentent les ruines de cette relation immédiate et mimétique dans laquelle l'image correspond à sa signification, le signe écrit au sens visé, l'objet à la parole. L'allégorie est interruption, fragment, discontinuité : si elle fait éclater les constructions symboliques qui recouvrent la réalité, ce n'est pas pour exprimer un savoir qui relève de la vérité. Le caractère fragmentaire qui marque sa présentation est inconciliable avec la plénitude et l'immédiateté qui sont, au contraire, propres à la vérité. Tandis que la *Darstellung*, en tant que méthode expressive qui touche à la sphère de la vérité, rassemble les fragments de sens pour faire surgir l'idée, comme s'il s'agissait d'une mosaïque, l'allégorie échoue dans ce parcours, montrant les objets comme un ossuaire de significations perdues. Comme la mosaïque, l'allégorie se rapporte aux fragments, mais son procédé est l'envers de celle-ci, car au lieu de rassembler les fragments pour reconstruire une image, elle les recueille pour les disperser l'instant d'après et les combiner ensuite d'une nouvelle manière.

Forme instable, dans son mouvement constant de déconstruction, elle n'atteint jamais, d'un point de vue formel, la sphère de la vérité. Et cela ne pourrait pas se passer autrement, car le seul élément que l'intention allégorique peut exprimer de manière ostentatoire est la mort de cette même apparence de totalité qu'elle déconstruit, présentant donc le fragment comme signe isolé et polysémique. Comme nous l'avons déjà souligné au cours de notre analyse, l'objet transformé en signe, dépouillé de sa signification matérielle, n'atteint jamais le caractère purement formel des idées et du nom, mais seulement le statut du signe indéterminé dont la signification dépend de l'intention allégorique. Autrement dit, en tant que figure du discours, l'allégorie appartient au langage déchu de la surdénomination, au langage historique où les liens qui unissent le mot à l'objet deviennent de plus en plus vagues, révélant l'écart qui sépare la langue du réel lorsque la fonction communicative de la parole remplace son pouvoir mimétique à l'égard de la matière.

Si l'on veut retrouver, au sein du langage, les traces de ce lien mimétique, de ce rapport immédiat entre parole et chose propre au langage des noms, qui n'est pas encore atteint par la surdénomination, ce n'est pas vers l'allégorie qu'il faut se tourner, mais bien vers le symbole. Selon Benjamin, la représentation symbolique est la seule capable d'exprimer de manière totale et instantanée un contenu qui tient du spirituel et atteint donc la sphère de la vérité. Ce qui veut dire que c'est seulement sous forme symbolique que la signification profonde du réel se donne comme un éclair, dévoilant ce qui dans les choses relève de leur essence. Loin de reconnaître dans le réel un ossuaire de significations abandonnées et inactuelles, elle saisit le sens profond de la chose, sa forme intemporelle, qui demeure stable en dépit des constructions symboliques qui se superposent comme des couches géologiques de la signification au fil de l'existence historique de la chose.

Considéré de ce point de vue, le symbole semble se rapprocher de cet élément atemporel, primitif qui évoque dans la réalité et dans le monde de la matière un passé antérieur, originaire et pré-historique, vers lequel se tourne aussi l'autre visage du mythe, révélant dans le présent les traces de l'archaïque. Et toutefois, cela semble mener à une impasse au sein de la pensée benjaminienne, lorsqu'on songe à l'image du mythique comme fausse apparence, promesse illusoire, contre laquelle Benjamin fait appel à l'allégorie et à son potentiel critique. L'image de l'allégorèse comme une rhétorique du désenchantement, mal se concilie, en effet, avec la tendance du symbole à creuser dans le passé, dans l'archaïque, pour l'évoquer comme moment essentiel, profondément signifiant, l'identifiant avec la dernière couche de signification, celle qui est expression de l'essence.

Car, en effet, si l'on revient maintenant à la définition benjaminienne de l'allégorie comme *antidote* au mythe, cette nouvelle perspective sur la question semble alimenter le débat et compliquer son démantèlement : mise à part la mythologie sous laquelle le réel se présente et que l'allégorie s'acharne à détruire par son action critique, n'y aurait-il pas une signification plus profonde du mythique qui échappe donc aux mailles de l'intention allégorique ?

Or, c'est seulement en déployant cette relation antinomique dans laquelle s'inscrivent chez Benjamin allégorie et symbole, distinguées sur la base du différent rapport qu'elles expriment entre sensible et intelligible, qu'il est possible de pénétrer au centre de la théorie benjaminienne du mythe. Pour ce faire, il est indispensable toutefois de s'interroger sur les deux ouvrages avec lesquelles Benjamin semble idéalement dialoguer, lorsqu'il traduit l'ambiguïté qu'il décèle dans l'interaction entre réel et imaginaire en termes de langage et d'expression, c'est-à-dire la *Symbolik* de Creuzer et le *Mutterrecht* de Bachofen. L'intérêt que

ces deux ouvrages revêtent pour la compréhension de la théorie benjaminienne du mythe réside justement dans le rapport que, dans un cas comme dans l'autre, elles envisagent entre sphère du mythe et symbole, regardant aux matériaux mythologiques comme s'il s'agissait d'un langage symbolique. Étapes cruciales pour le débat sur la « science du mythe » dans l'Allemagne du XIXe siècle, ces deux ouvrages marquent aussi un tournant au sein de la réflexion de Benjamin sur le mythe qui, à partir du travail sur le *Trauerspiel* et, bien évidemment, de son analyse de l'allégorie, devient de plus en plus important dans l'économie de sa pensée.

Avant d'examiner plus en détail les rapports entre la théorie benjaminienne du mythe et les œuvres de Creuzer et de Bachofen, il est toutefois indispensable d'ajouter une précision d'ordre méthodologique.

Du point de vue de ses fondements théoriques, l'analyse des interprétations que Benjamin propose de leurs textes, nous permet d'élucider les prémisses sur lesquelles repose le double visage qu'il discerne dans le mythe. D'autre part, le choix de se confronter avec ces auteurs témoigne également de la volonté benjaminienne d'inscrire sa théorie dans le panorama des études sur la mythologie entre XIXe et XXe siècle en Allemagne. En effet, ce que souvent l'on oublie, lorsqu'on aborde la réflexion benjaminienne sur le mythe, est justement le débat autour de la « science du mythe » qui lui fait d'arrière-plan, au sein duquel elle doit être inscrite. Même si la référence à la lecture benjaminienne de la *Symbolik* revêt toujours un rôle prééminent dans les études que la critique a dédiées à la théorie de l'allégorie du *Trauerspiel-Buch*, il est rare que cela aboutisse ensuite à une interrogation plus générale des raisons qui entraînèrent Benjamin à se tourner vers l'ouvrage de Creuzer, y reconnaissant une source d'indications épistémologiques précieuse pour la compréhension de l'allégorie. Considérant l'utilisation que Benjamin fait du texte de Creuzer comme un passage théorique incontournable pour toute exégèse qui aborde la théorie benjaminienne de l'allégorie, mais qui ne demande pas toutefois une questionnement plus profond sur l'horizon intellectuel et philosophique qui lui fait d'arrière-plan, l'on risque de transformer la référence à Creuzer en simple citation. Ce qui n'entrave pas seulement la compréhension du jugement que Benjamin porte sur la *Symbolik* et de l'intérêt qu'il témoigne à l'égard des recherches de son auteur, mais qui constitue aussi une possible source des malentendus pour l'interprétation des liens qui unissent allégorie, symbole et mythe au sein de la pensée benjaminienne. La première conséquence de cette mise en marge du contexte est justement la difficulté de voir le lien qui

unit les pages du *Trauerspiel-Buch* dédiées à Creuzer aux réflexions sur le mythe et le symbole, développées presque dix ans après dans l'essai sur Bachofen.

Le rapprochement entre ces deux recherches est possible seulement lorsqu'on prend en considération le débat sur la « science du mythe », qui se déclenche en Allemagne suite à la parution de la *Symbolik*, au début du XIXe siècle, et qui se poursuit cinquante ans après, avec les critiques soulevées dans le panorama des études philologiques par le *Mutterrecht*, pour se terminer enfin au début du XXe siècle, avec le renouveau d'intérêt pour les recherches de Bachofen. Mais à ce moment là, entre 1920 et 1930, la discussion, commencée un siècle avant comme une querelle sur les modalités les plus appropriées de se rapporter à l'Antiquité, s'était déjà transformée en débat sur la pensée mythique, sur sa structure, ses origines, son interaction et son influence sur le présent. Et c'est justement dans ce cadre que s'inscrit l'essai de 1935 sur Bachofen, « *maître de l'Allemagne inconnu* », par lequel Benjamin prend position au sein d'un débat, qui avait désormais perdu son allure de querelle entre philologues – qui n'était d'ailleurs que apparente, comme nous le verrons par la suite –, opposant désormais deux façons très différentes et politiquement orientées de regarder à ce réservoir d'images et symboles mythiques, qui a son origine dans une époque archaïque de l'humanité. Bien que, le plus souvent, examinant la lecture benjaminienne de Bachofen et la conception du mythe qu'en émerge, la critique n'accorde pas à celle-ci la valeur d'une véritable prise de position au sein de ce débat, elle en est pourtant une, à notre avis. L'intérêt que Benjamin manifesta dans ses lettres à l'égard de la réception assez contradictoire de l'œuvre de Bachofen, qui compte parmi ses interprètes des théoriciens de la droite réactionnaire – Bäumler et Klages – ainsi qu'un sociologue marxiste comme Fromm, témoignent bien de sa volonté d'intervenir au sein de ce débat, à travers la lecture qu'il propose du *Mutterrecht*<sup>394</sup>. D'ailleurs, par son interprétation de Bachofen, il cherche justement à prendre les distances des lectures mystico-ésotériques de l'archaïque et du mythe, pour empêcher une « *exploitation réactionnaire* » de sa pensée.

---

394À ce propos, il ne sera pas inutile de rappeler que c'est à travers les lectures qu'en proposèrent Klages et Bernoulli que Benjamin aborde initialement la pensée de Bachofen. C'est seulement en 1934, en vue de la rédaction de son article pour la Nouvelle Revue Française, qu'il plongera dans la lecture de l'œuvre de Bachofen. Il était donc bien au courant des différentes reprises de la pensée bachofénienne et des divers courants de la « Bachofen Renaissance ». Ce que témoignent aussi les pages finales de l'essai de 1935 ainsi que les notes préparatoires, où il se réfère aux mouvements réactionnaires qui s'inspiraient aux théories du *Mutterrecht*, mais aussi à l'intérêt manifesté par Engels et plus tard par certains courants de la social-démocratie allemande vers les recherches sur le droit maternel. Cf. W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen », in *Écrits français par Walter Benjamin*, présentés par J. Monnoyer, Paris, Gallimard 1991, p. 103-107 et p. 112-113.

Sans vouloir en majorer l'influence, il nous semble donc essentiel de tenir compte de cet arrière-plan, car cela nous permet justement de comprendre comment, à partir de la fin des années 1920, la réflexion benjaminienne sur le mythe évolue vers une critique politique des représentations mythiques au sein de la société, tout en gardant une approche à la question inspirée par sa philosophie du langage.

De ce point de vue, les pages que F. Jesi dédia à Benjamin dans son étude sur la notion du mythe ainsi que dans ses textes sur l'œuvre de Bachofen, nous fournissent une indication précieuse pour comprendre comment la réflexion benjaminienne s'inscrit au sein du débat autour de la « science du mythe »<sup>395</sup>. Bien que ses recherches abordent la conception benjaminienne du mythe se limitant à son dialogue avec Creuzer et Bachofen, sans prendre en examen donc les prémisses épistémologiques dont elle découle, elles nous suggèrent toutefois une perspective fructueuse pour la compréhension de cette même conception, en tenant compte justement de l'horizon théorique qui lui fait d'arrière-plan.

C'est dans cette ligne interprétative que nous tenterons d'analyser les remarques de Benjamin sur le rapport entre symbole et mythe, tel que la *Symbolik* de Creuzer et les recherches de Bachofen l'envisagent. Il s'agira donc de comprendre quelle influence eurent les recherches de ces deux auteurs sur la conception benjaminienne du mythe que l'on retrouve dans ses œuvres parisiennes, pour établir ensuite comment elle se positionne par rapport aux études sur la mythologie, dans l'espace franco-allemand du début du XXe siècle.

---

395A ce propos, il est significatif que, dans son étude sur la notion de mythe, Jesi dédie un paragraphe à Benjamin et à son essai sur Bachofen, l'incluant parmi les représentants de la « gauche » de la « Bachofen Renaissance », à côté donc de Fromm et en opposition aux interprétations de la « droite » réactionnaire, proposées par Klages, Bäumlér et Dacqué. Cf., F. Jesi, *Il mito*, Torino, Nino Aragno, 2008, p. 97-105 et aussi, id. *Bachofen*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 39-49

## *Symbole et mythologie*

### 3.1 La *Symbolik* de Creuzer

Comme le remarque justement Jesi<sup>396</sup> commentant le texte de Creuzer, il est difficile pour le lecteur moderne qui s'approche de la *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* de saisir vraiment les proportions de la querelle qui se déclencha en Allemagne, lors de la parution de cet ouvrage au début du XIXe siècle, plus précisément entre 1810 et 1812. La démarche que Creuzer adopta dans ses recherches sur la religion des antiques fit scandale dans le panorama des études philologiques allemandes, soulevant ainsi un débat qui dura tout au long du 1800 et dont les échos retentissent encore à l'époque de Benjamin. De ce point de vue, cet ouvrage est une étape incontournable si l'on veut comprendre les enjeux de la discussion autour de la « science du mythe » en Allemagne, entre XIXe et XXe siècle.

Postulant l'existence d'un langage symbolique, qui serait à l'origine de toutes les religions de l'Antiquité et dont les matériaux mythologiques porteraient encore les traces, il s'opposa à une conception du mythe en termes de *fabula*, réservoir d'images allégoriques privées de toute valeur épistémologique et historique. La véridicité philologique de ses recherches fut immédiatement mise en doute et féroce contestée par la philologie officielle, qui l'attaqua, lui opposant l'argument rationaliste de l'impossibilité d'accorder la valeur de témoignage historique à des récits qui, d'un point de vue cognitif, n'étaient rien de plus que les rêveries d'une humanité enfantine.

Ce qu'on se propose en focalisant l'attention sur ce texte est d'essayer de comprendre quel est l'horizon théorique auquel idéalement se confronte aussi la réflexion benjaminienne sur l'œuvre de Creuzer. Les termes avec lesquels la critique des époques successives désignera ce débat reflètent bien, à mon avis, ses enjeux. En ce sens, ils représentent une indication précieuse pour le lecteur moderne qui s'y rapproche. Ainsi, le titre choisi par le philologue

---

<sup>396</sup>Dans « Bachofen e l'antico », première version de la préface à l'édition italienne du *Mutterrecht* de Bachofen, Jesi reconstruit minutieusement, tant d'un point de vue historique que thématique, le complexe débat autour de la *Symbolik* de Creuzer. La reconstruction de Jesi est très intéressante, car elle montre bien comment les critiques soulevées contre le travail de Bachofen sur le matriarcat – publié presque cinquante ans après la *Symbolique* – ainsi que la querelle de la « Bachofen Renaissance » des années 1920, soient strictement liées aux discussions suscitées par la recherche de Creuzer au début du XIXe siècle. Le texte, inédit de Jesi vivant, fait partie d'une recueille de notes et matériaux différents du mythologue italien sur la pensée de Bachofen, cf. F. Jesi, *Bachofen, op. cit.*, p. 3-57

Howald pour son étude de 1926, *Der Kampf um Creuzers "Symbolik"*, insiste sur la teneur de ce débat, qui prit souvent l'aspect d'une véritable bataille entre philologues. D'une part, l'approche, d'inspiration romantique<sup>397</sup>, de ceux qui se tournaient vers la mythologie pour y retrouver les traces d'un corpus de symboles, expression des doctrines religieuses des antiques ; Creuzer aussi se rangea parmi eux<sup>398</sup>. De l'autre, les partisans d'une approche rigoureusement historique – Willamowitz et Voss, par exemple –, qui considéraient les récits mythologiques comme des allégories, ne pouvant pas prétendre à l'objectivité historique et encore moins à une signification autonome. Au contraire, ces matériaux nécessitaient d'être expliqués à partir du contexte social, historique et culturel.

Que ce débat ne puisse pas être confiné seulement à la philologie, comme une querelle entre savants sur la modalité la plus appropriée de se rapprocher des textes de l'Antiquité, cela est bien mis en évidence par Jesi dans son étude sur le mythe, qui parle, à ce propos, d'une bipartition au sein de la « science de la mythologie »<sup>399</sup>. Ce qui signale quels étaient les enjeux de cette discussion, notamment la redéfinition des méthodes pour l'étude du passé. Alors que, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, la philologie se présentait comme la seule science de l'Antiquité, l'étude de Creuzer et le débat qu'en suivit mit justement en question cette autorité, avançant l'idée que les matériaux mythologiques devaient être considérés comme des expressions autonomes, des formations symboliques propre à l'esprit humain et liées, par conséquent, à une faculté bien précise. En ce sens, un approche strictement scientifique était voué à l'échec, car la signification la plus profonde de ce corpus de symboles relevait du spirituel et du religieux, échappant donc aux mailles de la méthode philologique, qui s'arrêtait à leur apparence.

De ce point de vue, cette querelle représente selon Jesi un tournant au sein de la « science de la mythologie » : contre une approche aux mythes qui viserait leur explication, suivant une méthode historique et philologique, s'oppose une interprétation qui, au contraire, y discernant

---

397 Il s'agit de la deuxième période du Romantisme, celle qui correspond au « cercle de Heidelberg » et qui compte parmi ses représentants Armin et Brentano, mais surtout Görres, dont l'œuvre *Mythengeschichte der asiatischen Welt* aborde comme la *Symbolik* le problème de l'interprétation des matériaux mythologiques et de leur symbolologie.

398 Dans la même ligne interprétative il faudra inscrire aussi les études des mythologues romantiques, tels que Buttmann et Görres. Celui-ci sera aussi mentionné dans les pages du livre sur le drame baroque, car Benjamin lui reconnaîtra le mérite d'avoir saisi la progression qui caractérise l'allégorie par rapport à l'instantanéité et la fixité du symbole, rapprochant donc celui-ci à la nature et celle-là à l'histoire. Cf. W. Benjamin, *Origine du drame baroque*, *op. cit.*, p. 177-178. Nous reviendrons par la suite sur cette association nature/symbole et allégorie/histoire ainsi que sur les remarques benjaminienes à la théorie de Görres.

399 Cf. F. Jesi., *Il mito*, *op. cit.* p. 69-70, « *La crisi del rapporto con l' "Antico", la bipartizione delle vie d'accesso alla mitologia [...], può essere compresa solo se non ci si limita ad affrontare le vicende della "scienza del mito" in termini puramente formali, di astratte contese tra filologi, ma se si configurano quelle vicende nel quadro globale della cultura e della società che agiscono in esse e intorno ad esse* ».

des formations spirituelles autonomes et signifiantes, les accepterait, sans prétendre les expliquer scientifiquement. Explication, donc, contre acceptation, méthode philologique contre un approche à mi-chemin entre religion et philosophie du langage ; voici, donc, les pôles entre lesquels se déploie la discussion sur la « science du mythe » dans l'Allemagne du XIXe siècle.

Compte tenu de ce cadre théorique, on ne s'étonnera pas donc que Benjamin choisisse dans son analyse de la forme allégorique de se confronter avec les recherches de Creuzer sur la religion des antiques, y reconnaissant probablement des préoccupations qui étaient aussi les siennes. Toutefois, dans son élan polémique contre la vision « caricaturale » que la pensée classiciste autant que celle romantique avaient exprimée dans leur éloge du symbole au détriment de l'allégorie, il semble passer à côté de certains éléments de la pensée de Creuzer qui dénotent des affinités avec sa propre théorie du langage. Il est très étonnant que l'image esquissée par la *Symbolik* d'un langage originel, proche de la nature, qui n'a pas encore opéré une distinction entre les différents supports sémiotiques – la parole, le signe, le son – n'ait pas retenu l'attention de Benjamin, qui dans les pages de *Sur le langage* insistait justement sur la communauté spirituelle qui marquée le rapport entre nom et matière dans le langage avant la chute. D'ailleurs, c'est à partir de la proximité de cette langue originelle avec la dimension du sacré que Creuzer peut y inscrire aussi l'expression symbolique, lui accordant une valeur que, dans le cas du symbole mystique, frise celle du signe prophétique. Encore que la théorie creuzérienne ne développe pas jusqu'au bout les prémisses d'une pareille vision, c'est là précisément qui se fonde théoriquement sa définition du symbole comme la source de toute expression figurative, ainsi que la relation qu'il établit entre le symbole mystique et un savoir qui tient du sacré et de l'inexprimable. Il est curieux, donc, que lorsqu'il se réfère dans les pages du *Trauerspiel-Buch* à la caractérisation du symbole du point de vue de sa temporalité, citant l'exemple de la signification sacrée des *symbola* pour les antiques apporté par Creuzer, Benjamin ne creuse pas plus avant les prémisses de cette conception et que, surtout, ne fasse pas le lien entre celle-ci et l'idée d'une langue originelle et proche de la nature. Car, c'est sous cet angle qu'il est possible de comprendre l'importance que Creuzer accorde aux matériaux mythologiques comme des documents qui recèlent les traces d'une époque primordiale, d'un passé qui est hors de l'histoire. Un approche du mythe que Benjamin ne pouvait que partager. D'autant plus que c'est exactement son intérêt pour le *vormythische Welt*, l'univers primordial qui précède l'histoire et le mythe, qui le poussa au début de 1926, peu après donc de l'échec de

son habilitation, à reprendre l'étude des textes de Bachofen, commencé dix ans avant<sup>400</sup>. Ainsi, il est vraisemblable de penser que Benjamin, tout en reconnaissant l'importance des recherches de Creuzer pour la compréhension de cet univers primordial, ait préféré souligner, non sans une mauvaise foi de sa part, l'incapacité de l'auteur de la *Symbolik* de se démarquer des théories de son époque, malgré l'originalité et la justesse de certaines de ses intuitions, particulièrement par rapport au symbole.

Et toutefois, celles-ci ne restent évidemment que des hypothèses qui ne peuvent pas être démenties ni confirmées par l'examen de l'interprétation benjaminienne, qui reste, comme c'est souvent le cas chez Benjamin, assez elliptique dans son appréciation des recherches creuzérienne. En revanche, ce qui est intéressant du point de vue de notre recherche est de comprendre dans quelle mesure il est effectivement possible d'établir un lien entre la théorie creuzérienne du symbole et le visage caché du mythe, dont nous parle Benjamin. Il est important, à mon avis, de faire ressortir les éléments méthodologiques qui orientent tant l'approche de Creuzer que de Benjamin au sujet de la pensée mythique, pour se rendre compte que dans le dialogue idéal entre ces deux auteurs entre en scène aussi un autre personnage, un invité fantôme, si l'on peut dire : Bachofen.

Regardons donc ces affinités de plus près.

D'abord, la prééminence accordée à une perspective linguistique pour la compréhension des représentations qui tiennent de la sphère du mythe. Ainsi, Creuzer postule l'existence d'une langue primordiale de la religiosité humaine ; il la décrit comme un corpus de symboles, qui recèlent les vérités révélées par les épiphanies du divin au sein du réel. De sorte que, c'est sous forme symbolique qui s'expriment les révélations du divin et, par conséquent, c'est le langage qui renferme un savoir appartenant aux moments de l'histoire, où il était encore possible d'assister dans le réel aux épiphanies des dieux. La langue donc et, plus particulièrement le symbole, se présentent comme la clé d'accès aux profondeurs de l'esprit humain, aux recès de l'histoire et de la pensée, dans lesquels voient le jour les mythes. Car, c'est justement dans un passé lointain, dans des régions du temps et de la pensée désormais très éloignées du présent, que les symboles tirent leur signification profonde. Pour retrouver donc les traces des manifestations du divin au sein de la réalité, ce n'est pas vers la « pleine

---

400Cf. la lettre à Scholem du 17 janvier 1926, dans laquelle Benjamin avoue à son ami son intention de se confronter de manière plus directe avec la pensée de Klages et de Bachofen, W. Benjamin, *Correspondance 1910-1928*, t. 1, *op. cit.*, p. 374 « [...]et lirai sans doute une brique de C.A. Bernoulli, pour le moment découpée sur la table : "J.J. Bachofen und das Natursymbol. Cela me convient assez – à la manière des contes. L'explication critique avec Bachofen et Klages est incontournable – mais pour de multiples raisons elle ne s'impose de manière tout à fait péremptoire que du point de vue de la théologie juive, car c'est bien dans ces régions que ces deux chercheurs d'importance flairent sans s'y tromper l'ennemi héréditaire ».

lumière » des rituels et des croyances des antiques qu'il faudra se tourner, mais plutôt vers les stades primordiaux de cette même pensée religieuse, qui plongent, toutefois, dans la nuit sombre du passé qui précède l'histoire. Par conséquent, la rigueur scientifique de la méthode philologique ne sera pas en mesure de pénétrer au sein du passé, pour faire lumière sur les recoins sombres dans lesquels s'enracinent les symboles. Elle les regardera, sans comprendre leur signification profonde, ne pouvant pas les expliquer à travers des principes scientifiques et n'étant pas capable non plus de les accepter. Pour les hommes modernes qui se tournent vers l'Antiquité et vers ses symboles, il n'est plus possible d'accueillir la signification profonde qu'ils recèlent, mais seulement de l'apercevoir, comme s'il s'agissait d'un éclair. Ainsi, le seul approche possible est justement un regard qui accepte leur valeur mystique, leur véridicité, sans avoir besoin d'une preuve rationnelle et scientifique de la signification que les antiques leur accordaient. Lorsqu'on se plonge dans l'univers des symboles mythiques, ce n'est pas à l'histoire qu'on a à faire, mais à une époque qui la précède, un stade primordial et pré-historique dont la véritable signification ne peut qu'échapper aux modernes. Et néanmoins, il est impossible pour la modernité d'en faire abstraction, car ils témoignent d'une phase primitive de l'histoire humaine et d'une religion unique, dont découleraient aussi les religions historiques. En ce sens, des échos de ce passé retentissent encore dans l'époque présent. Ce qui rejoint la vision benjaminienne d'un visage caché du mythe, le revers de la médaille, évoqué par les traces de l'archaïque qui demeurent au sein du présent.

C'est en tenant compte de ces prémisses, qu'il faudra donc analyser la relation que Creuzer envisage entre mythe et symbole ainsi que la définition que la *Symbolik* propose de l'allégorie.

### **3.2 La triade de la *Symbolik* : symbole, mythe et allégorie.**

*« Dans le symbole, une grande idée revêt une enveloppe terrestre, et, par les yeux du corps, parvient jusqu'à l'œil de l'esprit. Dans le mythe, l'âme avide de produire, exprime ses pensées ou ses sentiments par la parole vivante et animée »<sup>401</sup>.*

Ces quelques lignes de la *Symbolik* nous offrent déjà un aperçu de la différence fondamentale qui sépare mythe et symbole, d'après la théorie de Creuzer. La distinction qu'il opère entre ces

---

401F. Creuzer, *Religions de l'Antiquité : considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, trad. et ed. par J.D. Guignaut, Paris, Treuttel et Würtz, 1825, 18 tomes en 10 volumes In-8°, p. 43

deux termes repose justement sur leur différentes façons de s'inscrire dans la sphère de la connaissance : alors que la représentation symbolique oscille entre sensible et intelligible, visant à exprimer l'idée sous des formes concrètes, le mythe se caractérise pour sa discursivité, se montrant comme un élément essentiellement linguistique. Dans son expression, le symbole présente un mouvement circulaire : il procède de la pensée pour y revenir à nouveau, après avoir plongé dans le monde du sensible, pour permettre ainsi à l'idée de s'incarner dans des formes terrestres. Autrement dit, il traduit un élément de la pensée – l'idée – dans le langage, de manière à la rendre intelligible, tant pour les yeux du corps que pour les yeux de l'esprit. De la sorte que, par la représentation symbolique, l'intelligible s'exprime dans le sensible, tissant un lien entre ces deux sphères qui est d'ordre langagier. Or, à côté de cette double nature qui caractérise le symbole, tel que Creuzer le présente dans ce passage, le mythe, au contraire, est associé seulement à l'ordre du langage, apparaissant donc distant de la sphère des idées autant que de celle de la pensée. Il se définit en raison de sa structure narrative, comme un élément qui s'exprime *dans* et *par* le langage, répondant au besoin de l'âme de donner une forme à ses pensées et à ses sentiments, à travers « *la parole vivante et animée* ». Or, si l'on se tient à ce quelque lignes, la différence entre mythe et symbole, considéré d'un point de vue cognitif, est de taille. Mais pour comprendre si, effectivement, la proximité que la représentation symbolique dénote avec la sphère des idées rend légitime d'établir une hiérarchie entre ces deux termes, du point de vue de la connaissance, il faut examiner de plus près les pages que Creuzer dédie au symbole.

Parmi toutes les formes expressive, la *Symbolik* assigne au symbole un rôle prééminent, – comme d'ailleurs l'annonce bien son titre – le désignant comme la « *racine et souche de toute expression figurée, dont il est en même temps le plus haut développement* »<sup>402</sup>. De sorte que, la représentation symbolique ne serait pas seulement la forme la plus haute d'expression, mais toute autre technique de représentation figurée s'enracinerait dans le symbole<sup>403</sup>. Ce qui revient, donc, à lui accorder une place antérieure, si l'on peut dire, originaire, par rapport aux autres formes expressives.

Or, d'après Creuzer, c'est grâce à l'étude des matériaux mythologiques et à la reconstruction des premières phases de la pensée religieuse humaine que l'on peut parvenir à une pareille affirmation, reconnaissant donc au symbole une prééminence tant historique que

---

402 *Ibidem*, p. 28

403 En ce sens, Creuzer considère comme erroné de rechercher l'origine du symbole dans les premières formes d'écritures imagés, l'écriture *kyriologique*, ou encore dans les hiéroglyphes, qui découlent justement de celles-ci. Cf. *Ibidem*, p. 21-26

gnoséologique parmi les formes expressives au sein du langage. L'expression la plus pure de la représentation symbolique coïncide, en effet, avec une forme primordiale de la religiosité humaine, que Creuzer déniche dans un passé lointain, une époque ancestrale et primitive de l'histoire humaine. Hors de l'histoire, cet âge recèle les premières formes de culte, les racines de la spiritualité humaine. Or, quel place revêt le symbole au sein de cette religiosité primitive ?

Selon la *Symbolik*, dans l'époque la plus reculée de l'histoire humaine l'homme entre en contact avec les divinités à travers la nature : l'univers entier parle, pour ceux qui savent l'entendre, la langue des dieux. Ce sont des épiphanies, des révélations soudaines qui apparaissent dans les phénomènes naturels autant que dans les rêves, un langage des forces naturelles, qui apparaissent chargées de présages et lourdes de signification. Comme une lumière aveuglante, comme un éclat, les épiphanies divines atteignent les hommes, sans que toutefois ils soient capables d'en saisir la véritable signification : ils restent muets, contemplant la puissance des dieux. Pour que ce savoir, la vérité révélée par les divinités, puisse être accueilli et compris par les êtres humains, il est nécessaire que l'idée qu'il expose de manière si éblouissante soit adaptée à la vue des faibles esprits de ces peuples encore primitifs, incapables d'une pensée abstraite. Autrement dit, la lumière aveuglante des épiphanies du sacré doit être mitigée, l'intelligible doit se rendre concret, visible : l'idée doit se revêtir d'une « *enveloppe terrestre* ». Or, le symbole est justement la seule forme d'expression qui, en raison de sa double nature, parvient à rendre visible l'invisible, traduisant en signes sensibles l'idée abstraite. Par cela, il répond à un besoin intrinsèque à la nature humaine de rendre visible ce qui ne l'est pas naturellement, de traduire sous forme de signe des éléments d'ordre intelligible. Par conséquent, en absence d'une présentation symbolique, les vérités qui se révèlent au sein du réel n'atteindraient jamais l'esprit humain, qui a besoin d'un support sensible, d'un élément qui renvoie au concret et à la matière, pour saisir des notions abstraites.

« *La pure lumière des notions intellectuelles doit avant tout se réfléchir dans les objets physiques, et, en quelque sorte, revêtir un corps, pour ne pas éblouir de son trop vif éclat, les faibles yeux de ces hommes grossiers* »<sup>404</sup>.

C'est pourquoi, les prêtres venus d'Orient essayèrent, dans une phase primordiale de la religion grecque, de traduire un savoir sacré, ésotérique, dans un corpus de symboles qui put ainsi être enseigné et appris à des hommes « rustres » et primitifs, comme l'étaient les Pélasges, ancêtres des modernes grecques<sup>405</sup>. Ainsi, le clergé, codifiant ce corpus de symboles

<sup>404</sup>*Ibid.*, p. 4

<sup>405</sup>Du point de vue historique, l'analyse creuzérienne souscrit la théorie selon laquelle les cultes primitifs des

primordiales, les présentant comme une doctrine, fut à la fois créateur et interprète de ces mêmes symboles, en instituant un savoir qui ne parlait plus à tous les hommes indistinctement dans la langue de la nature, mais seulement aux initiés, à travers des représentations symboliques. Se réfléchissant dans le monde de la matière, dans les objets, le rayon divin ne nuit plus aux yeux et à l'esprit de ces hommes primitifs, incapable de soutenir l'évidence aveuglante des épiphanies divines. Assurant donc un revêtement sensible à l'idée, établissant un lien entre l'intelligible et le monde de la matière, le symbole mitige l'éclat éblouissant qui appartient naturellement à la vérité, lorsqu'elle est exhibée de manière directe, en tant qu'élément purement formel.

Toutefois, du point de vue du symbole, cela ne se passe pas sans difficultés. Sa double nature qui, le déterminant comme élément qui se partage entre sensible et intelligible, lui permet de créer un lien entre ces deux mondes, est en même temps à l'origine de l'impasse dans laquelle le symbole tombe face à l'idée. Car, selon Creuzer, la disproportion entre le contenu qu'il présente et la forme sous laquelle il l'exprime, l'écart entre l'idée et son expression, témoigne aussi de la tension essentielle qui bouleverse la structure même du symbole. Proche de la sphère des idées, la représentation symbolique vise l'infini et elle voudrait « tout dire », alors que les contraintes qui lui impose le monde sensible, la nécessité de plonger dans la matière pour trouver les supports les plus appropriées à l'expression de l'abstrait, interrompent brusquement son ascension vers l'intelligible. Cette tension se reflète également dans les sentiments ambivalent que la représentation symbolique suscite en ceux qui s'y rapportent. Regardant le symbole, l'on pressent cette tension vers l'infini qui excite l'âme humain, l'exhortant à se tourner vers l'intelligible. Mais justement, remarque Creuzer, nous ne pouvons que la pressentir, car elle échappe à toute tentative d'explication : elle ne se laisse pas saisir par l'esprit humain, mais seulement apercevoir. Ainsi, le symbole élève l'âme humain tout en l'effrayant, l'encourage à s'approcher du monde intelligible, mais en même temps il s'entoure de mystère et ne se donne jamais entièrement. La concision et l'immédiateté sont ses caractères principales, qui découlent justement de la tension qui anime son essence : « *C'est comme une apparition soudaine, ou comme un éclair qui tout au coup brille dans une nuit profonde, et laisse entrevoir à nos regards un horizon sans bornes* »<sup>406</sup>. Par sa concision, le symbole remue l'âme humain, car la profondeur qu'il pressent dans l'idée s'associe dans son

---

grecques seraient en réalité la codification d'une sagesse venue d'Orient, que des prêtres asiatiques auraient transmis aux Pélasges traduisant les symboles en formes sensibles, étant donné l'incapacité de ce peuple, grossier et primitif, de comprendre une exposition discursive de ces vérités.  
406 *Ibid.* p. 28

imagination à des situations particulièrement graves, lourdes de futur, comme le définira Benjamin commentant ce passage.

Or, sur la base de sa tendance naturelle à vouloir traduire l'infini dans le fini, à ne pas se contenter de dire beaucoup mais, comme le souligne Creuzer, dans son effort constant de « tout dire », il est possible d'opérer une distinction ultérieure au sein de la forme symbolique. Selon la réponse qu'elle donne à son besoin pressant d'atteindre la totalité, l'on aura des symboles de type mystique ou divin, suivant la terminologie creuzérienne. L'écart entre ces deux acceptions du symbolique réside justement dans leur capacité à maîtriser la tension qui les anime, acceptant de se soumettre aux limites de la matière – le symbole divin – ou alors, franchissant la ligne entre sensible et intelligible, cherchant à traduire l'infini dans le fini – le symbole mystique. Alors que, celui-ci, cédant à son ambition de « tout dire », plonge finalement dans l'obscurité et se transforme en énigme, résultant donc incompréhensible et muet, le symbole divin trouve dans l'art la sphère qui permet à l'idée de s'incarner sous de formes humaines, parvenant donc à une conciliation entre fini et infini, sensible et intelligible. Car, l'usage le plus relevé que l'on puisse faire du symbole tient justement du domaine de l'art, là où la matière se présente comme un symbole plastique, transfigurant la divinité dans des formes humaines. Pénétrant les objets, le symbole les vivifie, y reflétant le rayon divin<sup>407</sup>. Pour faire cela, le symbole ne doit pas seulement s'arrêter à la ligne qui sépare la nature de l'esprit, renonçant donc à sa soif de totalité, mais il doit également répondre à une exigence de clarté et de précision, pour que son expression atteigne la beauté.

Or, du point de vue de notre recherche, ce qui est intéressant dans cette nouvelle distinction que Creuzer opère à l'égard de la forme symbolique, c'est moins la relation qu'y est envisagée entre l'expression symbolique et l'art, dans la définition du symbole plastique comme le sommet du symbole divin, que la primauté que la *Symbolik* accorde à celui-ci, au détriment notamment du symbole mystique. Cet élément est fondamental à un double niveau. D'une

---

<sup>407</sup>Comme le souligne justement Benjamin dans son commentaire à ce passage de la *Symbolik*, affirmant la supériorité du symbole plastique sur les autres formes, la théorie creuzérienne reflète la pensée de l'époque classique et sa conception du symbole aristique. Par la définition de symbole plastique, Creuzer semble rejoindre la position de Winckelmann en ce qui concerne le rapport entre art et expression symbolique. Dans le statuaire grecques, le symbole s'impose lui-même ses limites et il se fait humain, exprimant la « plénitude de l'être » dans la beauté de la forme. Comme nous le verrons par la suite, c'est justement dans cette recherche de l'« humain » comme « plénitude de l'être » que Benjamin reconnaît la source des conceptions fautive tant du symbole que de l'allégorie dès l'époque classique. Cf. W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 176-177. Jesi souligne également l'influence de la pensée de Winckelmann sur la distinction creuzérienne entre symbole mystique et symbole divin, dont les exigences de clarté et de beauté imposées à l'expression symbolique reposent justement sur une conception de l'humain comme « plénitude de l'être », de laquelle Creuzer ne s'était pas encore affranchi. Une conception celle-là qui influencera selon Jesi les théories du symbole et du mythe jusqu'à Bachofen, cf. F. Jesi, *Il mito*, op. cit., p. 68.

part, cela témoigne du jugement positif que la théorie creuzérienne porte sur la capacité du symbole de maîtriser sa tendance vers la totalité, se pliant aux contraintes de la matière et à l'exigence de clarté. Mais d'autre part, la distinction entre ces deux formes de représentation symbolique – mystique et divine – annonce la présence d'une gradation au sein de l'expression même du symbole.

Comme le souligne justement Jesi dans son commentaire à la *Symbolik*, les différentes acceptions que Creuzer distingue dans le symbole dénotent un progressif éloignement de sa forme originaire, qui se traduit concrètement par son renoncement à vouloir « tout dire »<sup>408</sup>. Si on la considère du point de vue de l'idée qu'y exprimée, l'exigence de rendre de plus en plus claire la forme qui est destinée à l'accueillir et l'exposer nuit paradoxalement à la transparence de cette même idée. De par sa nature, l'intelligible serait obscur, car la signification est bien trop profonde pour être saisie par des esprits humains. Or, lorsqu'on essaie de le traduire dans des signes sensibles, on s'oppose la tendance à l'incommunicabilité qui lui est propre, s'écartant donc de sa signification originaire. C'est ce que révèle la structure du symbole mystique : visant la totalité, privilégiant le contenu à la forme, il sombre dans l'énigme, car justement il reste fidèle à la nature de l'idée, sans céder à l'exigence de clarté. Ainsi, si l'on se tient qu'à l'expression qui demeure la plus proche de l'intelligible, le symbole devrait se présenter comme énigme, étant donnée la disproportion entre sa forme et son contenu.

La métaphore de la lumière met bien en évidence cette nouvelle impasse de la forme symbolique. Alors qu'un revêtement sensible, l'« enveloppe terrestre », est indispensable pour empêcher que le rayon divin, dans sa lumière aveuglante, éblouisse les yeux humains, ne parvenant pas donc à pénétrer dans leurs esprits, un excès de « matérialité » risque de compromettre l'éclat de cette même lumière. Ainsi, dans sa tentative de concilier sensible et intelligible, forme et contenu, en dépit de leur évidente disproportion, le symbole faillit étouffer la portée cognitive de l'idée, à l'avantage de sa visibilité, de sa manifestation sous des formes concrètes. Obéissant à l'exigence de clarté, le symbole accumule des revêtements sensibles sur ce noyau éblouissant qui est l'idée, conçue dans son expression pure, créant ainsi des différents degrés de transparence de l'intelligible qu'il présente. Bien que le symbole s'efforce de combler cet écart, le signe sensible, la forme concrète, ne traduit jamais parfaitement l'idée ; il reste toujours un résidu de signification, que le fini n'est pas en mesure d'accueillir. C'est l'épaisseur de ces couches qui graduellement se superposent dans la présentation de l'idée, à déterminer l'éloignement de la représentation symbolique de sa forme

---

408Cf. *Ibidem*, p. 67

originaire, selon le degré de transparence que l'on peut reconnaître à l'expression en rapport au rayon divin qui s'y réfléchit.

Or, c'est justement du point de vue de la transparence de l'idée qu'il est intéressant d'examiner maintenant la définition que la *Symbolik* propose du mythe. Alors que les revêtements sensibles qui enveloppent l'idée dans sa présentation symbolique modèrent la force de la lumière, sans toutefois l'étouffer complètement, le mythe se présente chez Creuzer comme une progressive stratification de ces couches sensibles, au détriment de la transparence du contenu exprimé. La forme prend le devant sur le contenu, enrichissant l'idée de significations accessoires, de manière à l'écarter de plus en plus de sa présentation originale. Cela semble confirmer la structure essentiellement discursive du mythe que la définition citée au début de notre analyse laissait déjà envisager. L'exemple concret des diverses phases traversées par la religiosité humaine se révèle encore une fois instructif. Alors que le symbole correspond à la première tentative de traduire les épiphanies divines en signes sensibles, la naissance des mythes marque un tournant décisif pour l'évolution de la pensée religieuse, en facilitant la transmissibilité du savoir en dehors du cercle des initiés. De ce point de vue, ce qui différencie le mythe du symbole est sa manque d'autonomie, l'impossibilité de le considérer comme reposant sur lui-même. D'après Creuzer, les mythes ne sont pas des créations autonomes de l'âme humaine, mais ils naissent comme un commentaire aux symboles, une tentative de les expliquer. C'est à travers les récits qu'en proposent les mythes que les vérités présentées dans les symboles perdent un peu de leur caractère énigmatique, pour se prêter plus aisément à la communication et à l'enseignement. La mythologie, telle que nous a été transmise, découle justement de cet effort d'expliquer ce qui naturellement se dérobe de toute élucidation : alors qu'on peut seulement pressentir les symboles, les mythes, au contraire, visent à être compris, à une transmission du savoir. La sobriété de l'expression symbolique, la concision qui appartient intrinsèquement à l'idée qu'il expose, laisse la place aux multiples significations que les récits mythiques attribuent à ces vérités, les habillant des formes les plus variés.

*« La mythologie est comme un grand arbre dont la souche est unique, mais dont les rameaux sans nombre croissent et s'entrelacent en tout sens »<sup>409</sup>.*

Ainsi, bien que la racine commune à tous les mythes soit ces corpus de symboles qui remontent aux premières phases de la religiosité humaine, leur développement discursif des vérités qu'y sont présentées donne lieu à une plurivocité de significations de plus en plus

---

409F. Creuzer, *Religions de l'antiquité, op. cit.*, p. 41

éloignées de celle originaire. Et toutefois, dans les mythes aussi existent, selon Creuzer, des degrés de transparence, comme dans le cas des symboles. L'image de l'arbre est en ce sens révélatrice. Parmi les mythes, il faut distinguer ceux qui sont les plus proches des racines et qui dénotent encore des affinités significatives avec la représentation symbolique, de ces rameaux qui sont désormais tellement éloignés de leur origine, qu'il est difficile, sinon impossible, de discerner dans leur récit narratif le symbole dont il visent l'explication. D'après la *Symbolik*, les *philosophèmes* ou *théomythies*, mythes divins et religieux, appartiennent à ces récits qui gardent encore une proximité avec leur racine symbolique, expliquant tantôt des lois de la nature, tantôt des notions morales. Ainsi, ils sont encore proches du caractère énigmatique du symbole, parfois aussi de sa concision, de sa façon directe et sobre d'exprimer l'idée, sans détour : « *Alors ils ne sont plus eux-mêmes que des espèces de formules sèches, rudes, sans développement, qui rappellent à l'esprit plutôt l'immobilité des représentations de l'art, que le mouvement progressif de la parole et du discours* »<sup>410</sup>.

C'est justement le caractère narratif du mythe, lorsqu'il donne libre cours à la créativité de la parole, qui éloigne les récits mythiques de leur sources, qui épaissit les couches de signification enveloppant l'idée, jusqu'à la rendre méconnaissable. La multiplication des explications qui s'inscrivent l'une dans l'autre dans l'ordre du discours forme un tissu narratif, dans lequel les corpus originaire de symbole se présente comme mythologie. D'après le Creuzer, ce sont les mythes à caractère historique, tels que l'épopée par exemple, qui dépouillent « *peu à peu les formes roides et sévères du symbole* »<sup>411</sup>. Ce n'est pas qu'ils n'ont plus aucun rapport avec leur source, car, au contraire, ils gardent encore des traces du caractère énigmatique qui appartient au symbole, mais tout simplement, comme les rameaux d'un arbre, ils en sont désormais très éloignés, que leur ressemblance demeure vague et difficile à saisir. Dans l'épopée, le caractère mystique du mythe est sacrifié à l'histoire et à la narration, ils se perd dans l'activité créatrice de la parole, dans la beauté du discours et du chant, pour adoucir l'apparence austère et primitive du symbole.

*« L'épopée naît de l'alliance du chant avec le récit, et pénètre le mythe d'un esprit nouveau et tout poétique, le développement est son essence et le goût, sa loi. Mais, d'un autre côté, le mythe, en prenant des couleurs plus douces et mieux ménagées pour le plaisir des yeux, perd peu à peu son sens religieux et profond ; en s'associant avec le beau, il renonce au mystique, à son caractère auguste et primitif ; sa forme devient essentiellement historique, et tout le reste y est sacrifié »*<sup>412</sup>.

---

410 *Ibidem*, p. 43

411 *Ibid.* p. 44

412 *Idem*

Que Creuzer utilise ici le terme primitif pour désigner l'apparence du symbole, c'est très significatif pour comprendre quel est son statut au sein du discours : la distinction entre ces deux termes repose en première instance sur leur différente façon de se rapporter à la parole. Car, justement, d'un point de vue linguistique, le symbole est l'expression propre à un langage qui n'a pas encore séparé de manière nette nature et esprit, matière et parole, mot et son. En ce sens, la représentation symbolique n'est pas seulement le témoignage d'une époque primordiale de la religiosité humaine, mais il est également l'indice d'une autre forme de langage, elle aussi primordiale, où la pensée se reflétait de façon immédiate et totale dans toutes les formes expressives, indépendamment de leur support sémiotique. C'est dans l'optique d'un langage originel que Creuzer peut définir le symbole comme la « *racine et souche de toute expression figurée* ». Car, c'est seulement grâce au symbole que l'idée parvient à s'exprimer, que l'indicible et la pensée se manifestent sous forme de langage, que cela se fasse à travers le son ou la parole ou encore l'image peu importe ; leur modalité expressive demeure toujours symbolique. En ce sens, le langage symbolique est une langue de la nature, car dans le symbole parlent les forces naturelles, dans lesquelles les divinités se révèlent. C'est pourquoi son expression s'impose comme nécessaire et évidente, saisissant l'âme humain de manière puissante : « *Examinons de plus près ce caractère de nécessité que nous reconnaissons toute à l'heure dans le symbole. On pourrait le nommer la langue de la nature. En effet, dans son origine, et, pour ainsi dire, dans son cachet primitif, il semble n'être autre chose qu'un reflet de ces lois immuables de la nature, qui se révèlent à l'homme sous les phénomènes sensibles* »<sup>413</sup>.

Au passage du symbole au mythe correspond aussi une transformation radicale de ce même langage, qui commence maintenant à se différencier selon ses supports sémiotiques et surtout à s'éloigner de sa source et de sa proximité avec la nature. Lorsque le mythe s'abandonne à l'élan imaginatif de la parole, il perd aussi progressivement le contact avec cette langue originelle, car ce sont maintenant le principe d'explication et la structure narrative qui déterminent la forme expressive. De ce point de vue, le caractère de nécessité propre au symbolique, en tant que langue naturelle et primordiale, s'éclipse au fil du temps, dans une altération graduelle de ce même langage originel. La disproportion entre forme et contenu, sensible et intelligible, que le symbole essaie de combler dans sa présentation de l'idée, s'accroît ainsi de plus en plus, séparant de manière nette nature et esprit. Dans un déclin progressif, mais constant, la narration du mythe se détériore, perd son lien avec le symbole,

---

413 *Ibidem*, p. 31

pour donner libre au cours à l'imagination : flottant au gré de la parole, il devient rien de plus qu'un simple divertissement de l'esprit.

Or, comment l'allégorie s'inscrit au sein de cette dyade ? Quel rôle revêt-elle à l'égard du mythe et du symbole ?

Pour faire ressortir la nature de l'allégorie, Creuzer se tourne vers la représentation historique et celle kyriologique. Ce choix est déjà un indice révélateur de celles qui seront, d'après la lecture creuzérienne, les traits spécifiques de la forme allégorique. Loin de se rapporter à la sphère des essences, comme c'est le cas du symbole, l'allégorie se rapproche de l'écriture et du signe, d'une expression qui se caractérise essentiellement de par sa fonction illustrative. D'autre part, elle témoigne d'un mouvement constant qui la rend plus proche du monde vivant de l'histoire que de celui, apparemment immobile, de la nature, dans lequel s'enracine l'expression symbolique.

Mais examinons de plus près l'argumentation développée par Creuzer.

Le spectateur qui observe une image kyriologique ne devra pas seulement en traduire le sens sous forme de discours, essayant de l'expliquer par la parole, mais pour en devenir vraiment un interprète, il sera obligé d'en chercher la signification, au-delà des voiles qui la dérobent. De même, lorsqu'on s'approche d'une allégorie, il ne faudra pas s'arrêter dans l'analyse à sa signification apparente, mais il est indispensable de développer le sens que l'image présente, pour en saisir finalement la véritable signification. Car, l'allégorie est justement ce procédé du discours où la figure, la parole, « *dit une chose et en signifie une autre* »<sup>414</sup>. En ce sens, c'est un erreur de confondre son usage avec celui du symbole, car les deux structures sont profondément différentes :

*« Celle-ci [l'allégorie] ne fait qu'indiquer une idée générale, distincte d'avec elle ; tandis que le symbole est l'idée même, rendue sensible et personnifiée. L'allégorie n'a rien d'instantané, ni de soudain ; on la voit, puis l'on y cherche un sens caché : le symbole, au contraire, ne demande qu'un coup d'œil pour que l'idée qu'il représente nous saisisse sur-le-champ et s'empare de toutes nos forces. Ici, c'est un tout qui se révèle un moment ; là, nous parcourons une suite d'instant, qui se succèdent entre eux »*<sup>415</sup>.

C'est en raison des différentes temporalités qui caractérisent respectivement symbole et allégorie, qu'il est possible d'opérer une distinction entre ces deux formes expressives. Alors que le symbole, dans son expression immédiate et fulgurante, s'inscrit dans un temps immobile, figé, l'allégorie, au contraire, est développement, interprétation, qui se traduit donc par un mouvement progressif et constant.

---

414Ibid., p. 29

415Ibid., p. 30

La signification du symbole ne repose en réalité nulle part ailleurs qu'en lui-même ; il reste stable, figé dans son apparence, du moment qu'il incarne cette même idée qu'il veut exprimer. Sa temporalité est l'instant, son expression le silence. A l'opposé du symbole, la forme allégorique, se référant dans son expression à une idée qui lui est externe, demande une interprétation, pour que son sens soit dévoilé. Exprimant une signification de manière détournée, elle n'est pas capable de susciter dans l'âme humain cet effet bouleversant qui est, au contraire, propre au symbole. Dans l'allégorie, l'attitude contemplative que l'on adopte face à l'expression symbolique, laisse la place à la réflexion et à l'interprétation. Ce qui lui manque est précisément le caractère nécessaire qui appartient à l'expression symbolique, en raison de sa proximité au monde intelligible. En ce sens, la temporalité qui lui correspond est celle propre au développement et au geste interprétatif, où les instants s'enchainent, les différentes moments de la signification se succèdent dans une ordre logique. C'est justement en raison de cette progression constante qui la caractérise, qu'elle peut être rapprochée de l'histoire et surtout du mythe. D'après Creuzer, la sphère de l'allégorie englobe le mythe, dont le procédé narratif vise également à l'explication et au développement des symboles qu'en sont à l'origine. En ce sens, l'épopée est la forme la plus belle et la plus accomplie de l'expression allégorique, car dans ces récits elle intègre parfaitement la structure narrative à la progression historique.

Toutefois, ce rapprochement avec le mythe dénote aussi d'une affinité qui, en dépit de la diversité de leur structure, unit l'allégorie et le symbole, en tant que forme expressive. Comme l'annonce son caractère interprétatif, l'allégorie cache elle aussi une signification profonde : malgré son éloignement de l'idée, elle n'est pas totalement détachée du monde intelligible. La différence réside justement dans les multiples couches de significations qui recouvrent l'idée, que dans l'allégorie prennent la forme du détour. La progression dont elle témoigne correspond à l'effort interprétatif qui est nécessaire pour la décoder, décomposant les différentes étapes de la signification, pour en dévoiler finalement le sens caché. Mais cela est aussi le propre de l'histoire où les événements s'enchainent de manière constante, sans que leur signification se présente ouvertement.

Ainsi, si du point de vue du langage, l'expression symbolique coïncide avec la langue originelle, dont la nécessité avec laquelle elle s'impose découle justement de sa proximité avec la nature, l'allégorie, au contraire, laisse libre essor à la parole. La langue dans laquelle elle s'inscrit a déjà opérée une distinction entre ces formes expressives et se présente comme narration et explication. En ce sens, c'est déjà une langue de l'écriture et du signe, qui a perdu

donc l'unité primordiale qui la caractérisait. De sorte que, si le symbole coïncide avec le langage de la nature, l'allégorie serait plutôt la langue de l'histoire, déterminée donc par la progression constante et la temporalité propre au processus historique.

C'est justement cet aspect qui sera au centre de la lecture que Benjamin propose, dans le *Trauerspiel-Buch*, de la réflexion de Creuzer sur le symbole et l'allégorie, y reconnaissant une intuition féconde pour saisir la nature de ces deux formes d'expression, au-delà des clichés que souvent les définissent. Il s'agit donc de comprendre comment la lecture benjaminienne essaye de mener jusqu'au bout les prémisses sur lesquelles repose la théorie creuzérienne de la différente temporalité propre à l'allégorie et au symbole, en inférant les conséquences qu'en découlent du point de vue de la conception du mythe.

### 3.3 Benjamin lecteur de Creuzer

Si Benjamin se tourne vers la réflexion de Creuzer dans son tentative de réhabiliter la forme allégorique, ce n'est pas seulement en raison de l'importance historique de la *Symbolik* dans le panorama des études philologiques entre XIXe et XXe siècle. Les quelques lignes qui introduisent le commentaire benjaminien de ce texte dans les pages du *Trauerspiel-Buch* sont en ce sens révélatrices : « *Toutefois, les grands exposés théoriques sur la symbolique, dans le premier volume de la "Mythologie" de Creuzer, sont très précieux indirectement, pour la connaissance de l'allégorie. A côté de la théorie ancienne et banale qui survit en eux, ils contiennent des observations, dans l'élaboration épistémologique desquelles Creuzer aurait pu aller bien plus loin qu'il ne l'a fait* »<sup>416</sup>.

Or, que vise Benjamin se penchant sur la *Symbolik* de Creuzer ? Et surtout, quelles sont ces observations de l'analyse creuzérienne qui auraient mérité un plus ample développement ?

Dans sa polémique contre une vision simpliste du rapport entre allégorie et symbole, Benjamin trouve en Creuzer un allié inespéré, dont les recherches pourraient aider indirectement à dissiper la confusion qui régnait au sujet de ces deux formes du discours. Indirectement, car, avec toute évidence, ce n'était pas dans les intentions de l'auteur de la *Symbolik* de contribuer à réhabiliter l'expression allégorique, ni d'adresser une critique à la conception classiciste du symbole, dont finalement il était assez proche. Et toutefois, selon Benjamin, c'est bien ce qu'il se passerait si l'on menait jusqu'au bout certaines de ses

---

416W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 175-176

remarques, qui touchent au plus profond de la structure de ces deux formes du discours, au-delà de la vision « caricaturale » que l'on en propose à l'époque de Creuzer.

Lorsque la *Symbolik* met en relief la concision qui caractérise l'expression du symbole, en tant que manifestation à la fois aveuglante et immédiate d'une totalité, elle propose de la considérer sous un angle bien précis : sa temporalité. C'est-à-dire, qu'elle se sert de la catégorie du temps pour déterminer un des traits spécifique de cette figure du discours, qui justement coïncide avec un certain type de temporalité, celle de l'instant. Élément constitutif de sa structure, l'immédiateté du symbole apparaît nécessaire, lorsqu'on tient compte du contenu qu'il est censé communiquer, qui tient de l'intelligible et se présente comme ce qui, par définition, demeure inexprimable. Laconique, le symbole expose de manière concise et directe un savoir qui relève de la sphère du sacré, s'enracinant dans une époque ancestrale de la religiosité humaine. Ainsi, la « *brièveté féconde* » dont fait preuve l'expression symbolique autorise à associer cette forme du discours à un savoir ésotérique, qui ne se laisse pas saisir par l'esprit humain, mais seulement pressentir. Comme un éclair dans la nuit, comme l'apparition soudaine d'un spectre, le symbole éclaire les ténèbres qui enveloppent la sphère du sacré, même si sa lumière ne dure que l'espace d'un instant, car la profondeur de ces vérités les rend insaisissables pour la connaissance humaine. A ce sujet, Creuzer apporte l'exemple des antiques et la signification qu'ils accordaient aux *symbola* : « *Dans les situations importantes de leur vie, où chaque moment recèle un futur lourd de conséquences ou maintient l'âme en état de tension, dans les instants fatals, les Anciens percevaient donc des signes des dieux, qu'ils appelaient symbola* »<sup>417</sup>.

Cela revient donc à attribuer au symbole la valeur d'un présage, d'un signe prophétique qui intervient au sein du réel, pour manifester la volonté des dieux : seulement un savoir qui se perd dans les recès du passé, une vérité qui tient du sacré, réussit à percer les ténèbres du présent pour illuminer son futur. Ainsi, l'instant dans lequel s'inscrit l'expression symbolique se situe en deçà de toute temporalité : il est à la fois anticipation du futur et évocation du passé, à travers la lumière du sacré qu'il fait filtrer dans le présent. Sa « *brièveté féconde* » semble donc correspondre à l'instant rempli de sens de la révélation, où le signe garde une valeur mystique, formulant une prophétie qui n'est pas transparente pour l'âme humaine. Elle serait donc la marque d'un savoir sacré, profond et énigmatique, qui s'empare de l'esprit humain tout en nécessitant d'être déchiffré.

---

417 *Ibidem*, p. 176

Or, malgré cette considération « fort juste », comme la définit Benjamin, Creuzer revient brusquement sur ses pas, lorsqu'il insiste sur la nécessité pour le symbole de se rendre clair, aimable et beau. C'est l'antithèse que nous avons déjà signalé dans l'analyse de la *Symbolik* entre le symbole mystique et le symbole divin, qui correspondent à deux différentes façons de concevoir le rapport entre monde sensible et monde intelligible, du point de vue de leur expression. Bien évidemment, l'exigence de clarté contraste avec le caractère énigmatique de ce savoir qui s'exprimerait dans un instant rempli de sens et hors de toute temporalité. Il y a là une impasse dont la résolution exige que soit précisée la nature du contenu exprimé par le symbole, le caractère de cette vérité qui se donne de manière immédiate. Malheureusement, selon Benjamin, Creuzer opte pour une réponse qui lui empêche de poursuivre son chemin initial, de mener jusqu'au bout ses prémisses, privilégiant la clarté et la beauté, au détriment de la profondeur insondable d'un savoir mystique.

La question est de comprendre qu'est-ce qu'il faut entendre par « brièveté féconde » et plus spécialement, pourquoi le contenu qui y est exprimé, pourrait-il être considéré comme un savoir « fécond ». Si l'on se tient à l'exemple des antiques, auquel Creuzer se réfère dans son analyse, la concision du symbole devrait être interprétée sous le signe de la prophétie, comme le marque d'un savoir mystique qui se dévoile dans le présent à la manière d'un présage, comme une révélation. Néanmoins, cette acception est inconciliable avec les exigences de clarté et de beauté auxquelles, d'après la théorie creuzérienne, l'expression symbolique doit se plier, pour maîtriser ainsi sa tension vers la totalité, son aspiration à « tout dire ». Le fait que Creuzer fasse dépendre de la satisfaction de ces exigences la possibilité pour le symbole d'atteindre le sommet de son expression qui, d'après lui, coïncide avec le symbole divin, lorsqu'il s'exprime dans l'œuvre d'art, lui empêche d'accorder la juste valeur à la dimension mystique qui est intrinsèque à cette forme du discours. Selon Benjamin, l'influence de la pensée de Winckelmann et sa conception de l'œuvre d'art comme transfiguration du divin, sont pour quelque chose dans le choix de Creuzer de confier au symbole artistique la tâche d'accomplir une traduction parfaite de l'intelligible dans le sensible, de l'infini dans la matière. Mais cela témoigne aussi d'une conception fautive de cette totalité que le symbole parviendrait à traduire sous des formes sensibles, qui est d'ailleurs la source de la vision simpliste et « caricaturale » à laquelle Benjamin s'oppose par sa critique. Ce que le classicisme cherche à faire ressortir, lorsqu'il présente le symbole artistique comme la seule forme expressive où l'idée s'incarne dans la matière, est la possibilité pour l'« humain » de se manifester comme « plénitude de l'être » : les statues grecques rendraient visible le visage des

dieux, le présentant sous des formes humaines. C'est là un double erreur, selon Benjamin, qui dénote une incompréhension radicale tant de l' « humain » que de cette « plénitude de l'être » qu'il devrait exhiber. « *Le classicisme recherchait l' "humain" comme "plénitude de l'être", et de même qu'il devait obligatoirement mépriser l'allégorie, il ne saisissait dans sa quête qu'une image trompeuse du symbolique* »<sup>418</sup>.

Dans le symbole artistique, l'« humain » s'exprimerait donc de manière harmonieuse, car l'harmonie est justement le propre de la « plénitude de l'être », lorsqu'elle s'incarne dans le monde de la matière. Sa vérité fulgurante est mitigée par les formes humaines, qui resplendissent donc de cette lumière divine qui les pénètre et les vivifie. L'expression symbolique reflèterait donc la beauté et la clarté de la totalité qu'elle rend visible, exactement comme le corps humain sculpté dans l'œuvre d'art reflèterait la perfection divine, l'une et l'autre illuminant l'esprit, pour qu'il puisse saisir ce savoir sacré qu'elle exhibent.

Or, si l'on commence à apercevoir les raisons pour lesquelles une conception de ce type s'écarterait de la vraie signification du symbole, la référence à l'allégorie demeure au contraire problématique. Pourquoi donc une vision qui fait coïncider l' « humain » avec la « plénitude de l'être » serait-elle à l'origine de la méprise que souvent l'on réserve à l'allégorie ?

Benjamin nous l'explique confrontant la théorie de Creuzer à la définition que Görres propose du symbole et de l'allégorie, à partir justement de la différente temporalité qui leur correspond. Or, la *Symbolik* aussi distingue ces deux formes du discours utilisant la catégorie du temps, opposant à la « *brièveté féconde* » du symbole, la « *série progressive de moments* » qui caractérise le procédé allégorique. Mais cela ne fait que confirmer aux yeux de Creuzer la plénitude du symbole, la seule forme appropriée pour l'expression de « *l'un et l'ineffable de la religion* », à côté du bavardage dans lequel se disperse le savoir de l'intelligible, lorsqu'il se développe dans la narration allégorique propre aux récits mythiques. Car, comme nous l'avons déjà souligné précédemment, le mythe s'inscrit chez Creuzer dans la sphère de l'allégorie.

Quoique la définition creuzérienne de l'allégorie en termes de progression constante dévoile les affinités évidentes qui unissent ce procédé à l'histoire, encore une fois, selon Benjamin, l'auteur de la *Symbolik* ne tire pas les conclusions qui découleraient de ses prémisses. C'est pourquoi, l'analyse benjaminienne se tourne vers un passage d'une lettre de Görres à Creuzer, où justement il est question du rapport que l'on peut envisager, sur la base de la différente temporalité qui les caractérise, entre symbole et nature, d'un côté, et allégorie et histoire, de l'autre. Critiquant la vision simpliste qui identifie le symbole à l'être et l'allégorie à la

---

418 *Ibid.* p. 177

signification, Görres propose, au contraire, d'interpréter le premier comme un « *signe des idées* » qui repose sur lui-même, « *concis et persistant en lui-même* », tandis que la deuxième serait un développement de ces mêmes idées à travers l'image. S'inscrivant dans une dimension temporelle comme une progression constante, le développement des idées dans l'expression allégorique serait à la fois vivant et dramatique, « *s'écoulant dans le temps* » et « *semblable à un fleuve* ». Pour illustrer sa théorie, Görres se sert d'une image très évocatrice : « *Il y a entre eux le même rapport qu'entre un paysage de montagnes et végétaux, muet, vaste, grandiose, et une histoire humaine, vivante, en progrès* »<sup>419</sup>.

Or, selon Benjamin, par cette comparaison, « *bien de choses sont ainsi rectifiées* ». Parmi les « choses » qui serait maintenant rectifiées, il faudra inclure naturellement la conception fautive tant du symbole que de l'allégorie, que la vision proposée par Görres contribuerait à dissiper, mais aussi la recherche illusoire de l'« humain » dans la « plénitude de l'être », dont témoigne la réflexion de Creuzer sur l'expression symbolique.

L'idée d'une pénétration vivifiante de l'infini dans la matière, qui se réaliserait chez Creuzer dans l'expression symbolique, lorsqu'elle touche à son point culminant, laisse la place dans cet extrait à une immobilité qui évoque la calme éternelle d'un paysage naturel, silencieux et imposant. Dans cette image, il n'y a plus rien de l'élan vital qui définissait le symbole artistique dans sa tentative de concilier le fini et l'infini. Ce n'est plus à la traduction de l'idée dans le monde sensible, à l'incarnation de l'infini sous formes humaines, que nous sommes confrontés, mais bien à un simple signe. Bien qu'il se rapporte aux idées, étant le signe qui les rend visibles, le symbole ne participe plus de la force vivifiante de la totalité. Au contraire, comme un paysage naturel, il est figé, dans une immobilité silencieuse qui oscille entre l'éternel et la mort. Comme l'observateur qui regarde les montagnes ou les végétaux n'en aperçoit pas l'évolution et ni le déclin, mais il saisit leur image dans l'instant, en dehors de toute temporalité, ainsi, lorsqu'on s'approche du symbole, selon Görres, ce n'est pas à l'élan expressif de la signification qu'on est confronté, mais à l'immobilité du signe clos, qui repose sur lui-même. Le mouvement par lequel le symbole devient le signe d'une idée ne se laisse pas apercevoir de l'extérieur, tant que l'on pourrait justement penser que c'est de lui-même, de son essence, qu'il tire la puissance de son expression. Ce qui reste constant par rapport à la définition proposée par Creuzer est l'instantanéité ; d'après Görres, le symbole est « *concis et persistant sur lui-même* », son expression se donnant dans une temporalité qui est proche de celle dans laquelle le visage de la nature se donne comme une image éternelle. Lorsque

---

419 *Ibidem*, p. 178

Görres établit une correspondance entre l'apparence du symbole et un paysage naturel, il songe aux sentiments que ces visions déclenchent dans l'âme humaine. Alors que l'harmonie et la beauté qui émanent du symbole artistique soulèvent les âmes, les encourageant à se tourner vers l'intelligible, face à l'immobilité silencieuse sous laquelle le symbole se présente chez Görres la seule réponse est une contemplation muette, où le stupeur se teint de peur. C'est plutôt une nature sublime, muette et majestueuse, celle que Görres décrit dans sa lettre à Creuzer, rejoignant donc cette image d'un univers primordial, où les dieux se révélaient dans les forces naturelles et chaque phénomène parlait la langue divine, que la *Symbolik* esquisse dans les pages dédiées au symbole mystique.

Or, comment cette comparaison entre nature et symbole proposée par Görres, pourrait-elle contribuer à dissiper la confusion autour de la forme symbolique ?

Lorsque Görres insiste sur le caractère clos du symbole, sur la fixité qui détermine le visage qu'il offre au regard, il touche à un élément fondamental de la structure de cette forme du discours, en se démarquant de manière nette, tant de la vision creuzérienne que des conceptions classicistes. Mais, de même que Creuzer, il n'a pas su non plus mener jusqu'au bout ses prémisses, même si certaines de ses remarques posent justement une question cruciale pour saisir la vraie signification de cette forme du discours, soulevant des doutes sur la « plénitude de l'être » que le symbole serait censé exprimer, l'idée d'une parfaite traduction de l'infini dans le fini qui réaliserait l'expression symbolique. Croisant les observations de Creuzer sur l'instantanéité du symbolique avec celles de Görres sur la parenté entre nature et symbole, du point de leur structure reposante sur elle-même, Benjamin attaque la vision du classicisme qui reconnaissait dans cette figure de style la manifestation d'une « plénitude de l'être », en rejetant également la représentation fautive de l'« humain » qui l'accompagne.

A travers une opération critique qui vise à déconstruire l'harmonie et la perfection que l'on accorde à cette « plénitude de l'être », afin donc de mettre à nu les prémisses, mais surtout les conséquences d'une pareille conception, Benjamin montre le caractère illusoire de cette apparence de totalité que le symbole affiche. Bien que son argumentation soit loin d'être limpide, car souvent ce que ses formulations énigmatiques énoncent est moins important des prémisses qui restent sous-entendues et qu'il faut savoir lire entre les lignes, elle parvient néanmoins à dénoncer le caractère artificiel et illusoire de cette « plénitude de l'être » qui serait intrinsèque tant au symbole que à l'« humain ». Lorsqu'on l'envisage comme une « plénitude de l'être », la notion d'« humain » n'est plus qu'une représentation mythique : des jolis ornements, tels que la beauté, la perfection, l'harmonie, en cachent la vraie signification,

exprimant ainsi ce que l'on souhaiterait que l'« humain » soit, plutôt que son image réelle. La parfaite conciliation entre fini et infini, la transfiguration du visage des dieux dans le corps humain, n'est qu'une autre forme de mythologie, qui dissimule au contraire l'abîme qui sépare sensible et intelligible. C'est un mouvement dialectique, déchirant, qui les animes : les envisageant comme une totalité homogène, on ne fait qu'en donner une image illusoire qui est déjà mythique.

En effet, selon Benjamin, l'immobilité dont Görres parle dans sa lettre à Creuzer est bien autre chose de l'apparence harmonieuse, de la forme stable, sous laquelle la *Symbolik* décrit le symbole, lorsqu'il parvenait à maîtriser son élan vers la totalité, se pliant aux contraintes de la matière. Comme le paysage naturel auquel Görres le rapproche, le visage figé du symbole est déjà dialectique. La comparaison avec la constitution des montagnes et des végétaux qu'il instaure est en ce sens révélatrice. C'est justement l'absence de tout mouvement visible, que nous empêche de saisir l'image que la nature nous offre au regard comme inscrite dans une temporalité, qui caractérise aussi l'aspect de l'expression symbolique. Loin de la plénitude et de la beauté qui se dégagent du symbole artistique creuzérien, chez Görres l'expression symbolique est un univers clos, dont l'immobilité oscille entre le silence et la grandeur imposante, la mort et l'éternité. En effet, l'on ne saurait pas dire si son apparence figée tient de la nature éternelle de l'intelligible ou de celle périssable et mortelle du monde sensible : aucune trace témoigne du mouvement, de l'élan vital qui permet au symbole de se devenir le signe d'une idée. Ainsi, l'ombre de la mort pèse sur la nature autant que sur le symbole. Or, cette dialectique entre mort et éternel renferme, selon Benjamin, la signification la plus profonde de l'expression symbolique de l'intelligible, car elle fait ressortir les antinomies qui animent ce processus.

Que le symbole se présente comme un signe, donc un élément qui ne participe pas de l'élan vital de l'idée, qui ne l'incarne pas, mais la désigne seulement, ne fait qu'accentuer l'aspect périssable du sensible vis-à-vis de l'intelligible. Au contraire de ce que postulait Creuzer décrivant le symbole artistique, aucune conciliation est possible entre ces deux mondes : l'expression symbolique n'est pas en mesure d'atteindre une traduction parfaite, sans résidus donc, sans degrés de transparence, de l'infini dans le fini. C'est pourquoi, la « brièveté féconde » du symbolique ne peut pas présenter comme homogène, harmonieux, le rapport antithétique entre sensible et intelligible, car le symbole lui-même abrite dans sa structure cette contradiction. Et si, malgré cela, il le fait, ce n'est rien d'autre qu'une mythologie celle qu'il exprime, présentant comme naturellement traduisible et conciliable ce qu'en réalité ne

l'est pas. En ce sens, Benjamin revient sur la définition de « brièveté féconde » proposée par Creuzer, pour préciser, à la lumière de ces considérations autour de la dialectique qui anime le symbole, ce qu'il faudra entendre par cette expression : « *L'unité de temps de l'expérience symbolique, c'est l'instant mystique, où le symbole recueille le sens dans le lieu caché, dans la forêt, si l'on peut dire, qui est à l'intérieur de lui-même* »<sup>420</sup>.

Comme aurait dit Benjamin, bien des choses sont ainsi rectifiées, tant du point de vue de la structure du symbole, que du point de vue du contenu exprimé. Cependant, l'argumentation développée dans le *Trauerspiel-Buch* ne nous donne pas la possibilité de comprendre la portée théorique de cette formulation qui reste finalement très énigmatique et nécessite d'être décodée. Pour cela, la référence à la théorie benjaminienne du langage est incontournable.

En effet, si le symbole porte en lui une « *forêt de sens* » vers laquelle il doit se tourner, se replier sur lui-même pour se manifester comme une expression signifiante, c'est parce qu'il s'inscrit dans un langage déchu, où la déchirure entre physis et signification, pour utiliser la terminologie du *Trauerspiel-Buch*, est désormais creusée de manière nette. Il ne faudra pas oublier, en effet, que dans la langue adamique, le nom, accueillant la communication de la chose, est symbole, car il traduit parfaitement la langue de la matière dans la parole. Lorsque la signification historique pénètre au sein de la langue, déclenchant un processus de surdénomination, d'après lequel le mot s'éloigne de plus en plus de l'objet, la parfaite transposition de la matière dans le langage n'est plus possible. Alors qu'il reste encore, au sein de la parole et de la langue, un élément symbolique, qui est intrinsèque selon Benjamin au langage en tant que tel, cela ne s'exprimera que sous la forme d'un résidu d'incommunicabilité, d'indicible, qui n'a rien de l'harmonie d'une totalité qui s'accomplit, vivifiant la matière.

Ce n'est en rien une coïncidence que Benjamin définisse ce contenu purement spirituel et inexprimable, qui relève du pouvoir créateur de la parole divine, comme symbolique : étant proche du sacré, portant encore sur lui les signes du savoir absolu du créateur vis-à-vis de la création, il y aura toujours en lui un élément qui est inexprimable dans le langage humain, car il touche à la sphère de la vérité. Dans une conception instrumentale du langage, cet élément symbolique apparaît de plus en plus impénétrable, par rapport à une parole qui vise la communication d'une signification. Et c'est justement son caractère mystérieux, le fait qu'il soit inexprimable, à l'envelopper dans un halo mystique : il représente un savoir secret des choses, qui n'est plus atteignable par le langage humain, mais aussi la trace de cette langue

---

420 *Ibid.*, p. 178

adamique des purs noms. Cet élément ésotérique est inséparable de l'idée ; le renier, signifie renoncer à la vraie signification de l'idée elle-même. Comme le soulignait aussi la *Préface* du livre au drame baroque, relativement à la notion de *Darstellung*, la tentative d'éliminer l'inexprimable, la déchirure entre signifiant et signifié que la parole porte en elle dans le langage déchu, engendre une nouvelle mythologie. Ce que fait, par exemple, le modèle scientifique de système, lorsqu'il prétend enfermer toute connaissance dans sa « toile d'araignée », oubliant ainsi le caractère ésotérique de la vérité.

Compte tenu de cette perspective, l'on comprend bien pourquoi Benjamin parle d'une fausse totalité au sujet de la « plénitude de l'être », que le symbole serait censé exprimer. Dans un langage déchu, l'expression d'une « plénitude de l'être » n'est qu'une représentation illusoire : c'est la déchirure qui sépare la chose du mot, le sensible de l'intelligible, qui rend impossible de les présenter sous le signe de l'unité et de la totalité. Lorsqu'on le fait, cela est déjà une représentation mythique, qui exprime comme réelle une plénitude qui dans le langage est perdue à jamais.

Le lieu dans lequel le symbole cherchera son sens est une « forêt », où exprimable et indicible, idée et matière, s'emmêlent, s'imbriquent l'un dans l'autre, sans que l'on puisse jamais atteindre à une parfaite reconstitution de la fracture qui les sépare. Il n'y a pas d'harmonie et ni de stabilité dans ce rapport, si ce n'est pas celle illusoire sous laquelle le mythe prétend de les représenter. Les termes choisis par Benjamin sont, d'autre part, très révélateurs : c'est une « forêt » que le symbole porte en lui-même et un « lieu caché » celui dans lequel il recueille son sens, rejetant donc d'un seul coup la clarté du symbole artistique ainsi que la pureté et la beauté de ses formes qui seraient censées transfigurer les visages des dieux. Car, la conception du religieux et du sacré, qui sous-tend la définition benjaminienne du symbole, est complètement opposée à celle qui fonde la valeur religieuse du symbole artistique chez Creuzer. Dans la « forêt » de sens du symbole, c'est un savoir ésotérique, primordial, qui se dérobe à la vue et ne se laisse pas saisir, mais seulement pressentir. On ne l'exprime pas, on en remarque que les traces qu'il imprime sur ce qui est dit, hiéroglyphes mystérieux qui cachent des vérités insondables. Ce n'est pas donc la force incontrôlable qui se manifeste dans le symbole mystique chez Creuzer, lorsque, pénétrant dans la matière, l'idée la brise comme s'il s'agissait d'un vase d'argile. Le savoir ésotérique qui relève du sacré et qui parle dans l'idée, s'entoure de mystère dans le symbole : il se fait remarquer moins pour sa lumière aveuglante que pour son caractère énigmatique. Le « lieu caché » dans lequel le symbole recueille son sens n'est pas une clarté de plein jour, mais une nuit de ténèbres, qui

relève d'une âge primordiale de la religiosité humaine. La sphère du sacré, dans laquelle le symbole puise ses vérités, est elle-même symbolique : sombrant dans un halo de mystère, elle s'abrite dans les recès du passé. En ce sens, selon Benjamin, la temporalité propre au symbole sera l'instant mystique : la lueur de ce savoir sacré éclaire pour un instant le présent. Elle est apparition soudaine, silencieuse, d'un passé primordial et de ses vérités, qui laisse ses traces dans la réalité, sans que, toutefois, l'esprit humain puisse en comprendre la signification. L'acception dans laquelle Benjamin entend ici l'instantanéité, lorsqu'il la désigne comme mystique, se teint d'une valeur prophétique : dans l'expression symbolique, le présente accueille un savoir ésotérique qui annonce des vérités sur le futur. Bien que l'argumentation benjaminienne n'explique pas encore la relation entre symbole et prophétie, telle que Benjamin l'envisagera à partir de sa confrontation avec la pensée de Bachofen, elle est pourtant déjà là. Ce sont les considérations autour de l'allégorie comme progression constante qui se rapproche de l'histoire à nous laisser apercevoir la valeur prophétique du symbole. Il est donc nécessaire de revenir à la comparaison que Görres propose entre symbole et nature, d'une part, et allégorie et histoire, de l'autre, pour dévoiler ces prémisses que l'argumentation benjaminienne laisse sous-entendues. En effet, c'est grâce à l'image de l'allégorique, telle qu'elle émerge dans son rapprochement avec l'histoire, qu'il est possible d'élucider la critique que Benjamin adresse à la notion d'« humain » comme « plénitude de l'être ».

Si nous avons pour le moment laissé en marge la question de l'allégorie, en focalisant notre attention sur la définition benjaminienne du symbole, c'est parce que celle-ci reste dans le *Trauerspiel-Buch* beaucoup plus vague, nuancée ; elle se précisera seulement dans les textes successifs, particulièrement dans l'essai de 1935 sur Bachofen dans lequel elle revêt un rôle central. Et toutefois, étant donnée la complémentarité dans laquelle Benjamin envisage ces deux figures du discours, « *représentant des pôles opposés, et par là d'importance égale* »<sup>421</sup>, il est impensable d'élucider l'une, sans avoir d'abord compris la valeur de l'autre. Ainsi, après avoir examiné de plus près la définition benjaminienne du symbole, est-il possible maintenant de revenir aux considérations qu'il développe à partir de l'extrait de Görres autour de l'allégorie.

La dialectique que Benjamin décèle au sein du symbole n'est que le reflet de celle qui se profile dans le paysage naturel : les deux oscillent entre mort et éternel. Ce qui apparaît de manière évidente, lorsqu'on songe à la représentation de l'histoire qui y est associée.

---

421 *Ibid.*, p. 201

Or, l'allégorie aussi, de par sa progression constante, témoigne de la même dialectique. La comparant à un fleuve, à un mouvement qui s'écoule dans le temps et dont la teneur est dramatique, Görres met en évidence l'imbrication de vie et de déclin, que la temporalité propre à l'allégorie fait ressortir de manière puissante. Il n'est pas question donc du silence imposant et majestueux, de l'immobilité inquiétante du symbole qui, à la manière des montagnes, semble toujours friser à la fois la mort et l'éternel. En réalité, l'allégorie conçoit la mort comme souffrance et déclin, en dehors donc de toute perspective d'éternité. L'antinomie qu'elle abrite au plus profonde de sa structure est une tension entre vie et mort et non entre mort et éternité. Ainsi exprime-t-elle la sombre fatalité inséparable de la condition du vivant, éphémère et mortel. Ce qui permet à Görres de décrire le mouvement allégorique comme ayant une allure dramatique.

Comme nous l'avons déjà souligné, l'allégorie s'inscrit dans cette déchirure profonde qui se creuse dans le langage entre la *physis* et la signification, y revenant sans cesse, l'exhibant. Mais ce n'est pas l'indifférence du signe à caractériser son mouvement, mais plutôt le sentiment dramatique qui s'empare de l'âme humaine, lorsqu'on aperçoit le déclin et la mort que l'histoire porte sur son visage. C'est encore une fois le masque d'une fausse totalité, qui relève donc du mythe, qui cache la réalité, telle qu'elle est : déchirée, souffrante, privée de salut. Et c'est l'allégorie, dans sa progression constante, qui la met en évidence, en dénonçant ce qui, dans la fixité de la nature, relève de la mort et donc de l'histoire, en contraste avec l'aspect éternel des montagnes et des végétaux. Mais, par son geste critique, elle enlève aussi le masque à l'histoire : derrière son progrès linéaire, régulier, constant, il n'y a que mort et destruction. Il n'y a que nature, un paysage primitif, immobile, sur lequel pèse l'ombre de la mort. De là, l'image de la tête de mort, allégorie de la *facies hippocratica* de l'histoire, qui se cache derrière les mythologies du progrès et de l'« humain » comme « plénitude de l'être ». Car, justement, lorsqu'on regarde l'histoire comme le fait l'allégorie, y dévoilant ce qu'« elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait »<sup>422</sup>, l'« humain » n'a plus rien de l'harmonie et de la plénitude que le classicisme lui accordait. Tel qu'il se montre dans l'histoire, dans la temporalité, l'« humain » se présente comme une tête de mort. Du visage des dieux qu'il devrait transfigurer n'en reste que des traces vagues, éphémères, moqueuses, car finalement c'est le revers de la médaille que l'on regarde et qui suscite un rire amer et sardonique ; dans la tête de mort, la plénitude de l'être laisse la place à la souffrance et à l'imperfection, la beauté au silence inquiétant de la mort.

---

422 *Ibid.*, p. 179

Or, c'est précisément à l'égard de ce paysage de ruines, que le symbole, comme un éclair, se fait signe prophétique : « *dans le symbole, par la sublimation de la chute, le visage transfiguré de la nature se révèle fugitivement dans la lumière du salut* »<sup>423</sup>.

Si le symbole, signe d'un langage déchu, ne peut plus exprimer une totalité, sans que cela ne soit déjà une opération qui relève du mythe, il porte néanmoins en lui la possibilité de recomposer cette fracture. Évoquant dans son expression cet univers primordial et sacré dans lequel il s'enracine, il transfigure le visage de la nature, car il en présente la déchirure sous la lumière du salut : ce n'est pas l'unité de son origine, mais la reconstitution de ses débris, des souffrances et de ruines, telle qu'elle se révèle dans un instant mystique, comme une promesse. Alors que l'allégorie, en mettant à nu les déchirures du réel, témoigne de son caractère historique, le symbole, lui, s'inscrit en dehors de toute temporalité, comme une figure prophétique. Sans nier l'élément de déclin, de mort, qui est intrinsèque au devenir historique dans un monde privé de la grâce, le geste symbolique présente ce même monde comme sauvé, dans une perspective messianique où l'évocation de l'unité qui autrefois le caractérisait devient une promesse de rédemption.

Deux éléments définissent donc le geste que le symbole accomplit à l'égard du réel, la nature de cette promesse qu'il formule vis-à-vis d'un monde déchu : d'une part, l'aspect qui aura cette nouvelle unité, qui jaillit du rassemblement des fragments, évoquant l'état de la création avant le chute, sans toutefois prétendre de le réactualiser. D'autre part, c'est justement la relation que le symbole entretient à la fois avec un passé ancestral, dont il aperçoit dans le réel les traces – le résidu de la grâce qui demeure dans un monde déchu – et un futur messianique, qui est promesse de rédemption, à déterminer la valeur prophétique que Benjamin lui accorde. Or, il est important à mon avis d'examiner plus en détail ces deux éléments qui fondent la structure du symbolique, car c'est là qui repose aussi la relation que cette figure du discours entretient avec le mythe. L'évocation d'un univers primitif, auquel appartient également le mythe, devient promesse de rédemption, dans une relation dialectique qui, au cœur du symbole, oppose le souvenir d'une unité originaire et l'attente d'une restauration de cette même unité. Ce qui veut dire que dans la valeur prophétique que l'expression symbolique exhibe, c'est le visage caché du mythe à se révéler, dans une perspective messianique, comme espoir de salut. Il s'agira donc de faire ressortir le rôle que la sphère du mythe joue dans cette interaction entre un passé originaire et un futur messianique, de laquelle jaillit la promesse formulée par le symbole dans son expression.

---

423 *Ibid.*, p. 178

La possibilité de concevoir l'action du symbole en termes de promesse repose chez Benjamin sur des prémisses qui, dans la réflexion du *Trauerspiel-Buch*, restent implicites et dont l'élucidation exige de remonter aux sources auxquelles il s'inspire. D'après Scholem, la conception benjaminienne du processus historique comme paysage de ruine devrait être lue à la lumière de la théorie du *Tikkun* du kabbaliste Isaac Luria, à laquelle Benjamin songerait, sans toutefois l'avouer explicitement. Comme c'est le cas pour d'autres notions kabbalistiques, celle-ci également aurait fait l'objet des débats entre les deux amis ; ce qui pourrait donc justifier l'utilisation, bien qu'indirecte, de cette conception de la part de Benjamin.

Que cette notion de la kabbale lurianique ait joué un rôle important dans sa réflexion sur l'histoire, cela apparaît évident, selon Scholem, lorsqu'on se tourne vers une autre figure benjaminienne, l'Ange de la IXe thèse de *Sur le concept d'histoire*. Dans cette figure, peut-être la plus connue de la pensée benjaminienne et sans doute une des plus commentée, la représentation baroque du monde déchu, éloigné de la grâce, se croiserait avec la conception lurianique de la rédemption comme restauration des « vases brisés ». « *Mais dans l'esprit de Benjamin se trouve en même temps le concept kabbalistique du Tikkun, de la restauration et de la réparation messianique, qui rapièce et rétablit l'être originare des choses ainsi que l'histoire, cassé dans la "brisure des vases" et corrompu de la sorte* »<sup>424</sup>.

Tout d'abord, donc, il est indispensable d'ajouter quelques précisions sur cette notion de la théorie lurianique, à la lumière de la lecture qu'en donnera Scholem dans son étude sur les courants de la mystique juive<sup>425</sup>.

Le *Tikkun*, en hébreu « restauration », « effacement d'une faute », indique chez Luria le moment où la Création retrouvera son harmonie originelle, l'unité qui la caractérisait avant qu'elle soit brisée par la faute et la chute. Trop aveuglante et puissante pour pouvoir être enfermées dans la matière, la lumière émanée, qui jaillit de la Lumière primordiale lors de la Création, brise les vases qui devraient l'accueillir. C'est ainsi qu'aux étincelles de lumière éparpillées désormais dans la création se mêlent les forces du mal, des « coquilles » qui demeurent dès lors dans l'univers. Le *Tikkun* serait donc l'action de rassembler ces étincelles, les fragments, restaurant de cette manière l'unité originelle. Une action dans laquelle Luria accorde à l'homme un rôle actif, dans l'optique d'un parcours qui, commencé au début de la Création, se poursuit au fil du temps, car chaque génération doit contribuer à ce processus de restauration : « *La tâche de l'homme consiste à diriger toute son intention intérieure vers la*

---

424 G. Scholem, *Walter Benjamin et son ange*, Paris, Rivages, 1995, p. 147

425 Cf., G. Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, Paris, Payot, 1960, p. 282-302

*restauration de l'harmonie originelle qui a été troublée par la faute originelle, la Brisure des vases, et par la puissance du mal et du péché qui datent de ce temps»<sup>426</sup>.*

Dans un univers où l'unité originelle de la Création ne se donne plus que comme éparpillement des fragments, chaos de la matière, à l'homme, et pas seulement à Dieu, revient la tâche de rassembler les « vases brisés ». La *Rettung*, la restauration finale de l'harmonie originelle, coïnciderait donc avec le rassemblement des étincelles dispersées dans la Création, où les phénomènes autant que les idées seraient sauvés. Mais, comme le souligne justement Scholem, ce n'est pas dans une temporalité historique qu'il faudra inscrire cette action, mais plutôt dans une perspective messianique. Ainsi, le *Tkkun*, le rassemblement des fragments, s'oppose-t-il justement au devenir historique qui enferme dans son essence le principe du morcellement. Car, comme le remarque justement Scholem commentant la IXe thèse, « *tout ce qui est historique, non racheté, a en son essence un caractère fragmentaire* ».

Or, si l'on revient maintenant à la conception benjaminienne du processus historique comme paysage de ruines, l'on comprend bien quel est l'enjeu crucial qu'y est soulevé : pour que la chute soit sublimée, pour que donc les déchirures et les souffrances de l'histoire soient rachetées, l'unité des fragments doit être retrouvée en dehors de l'histoire. De ce point de vue, elle peut se présenter comme une promesse qui s'accomplira dans une temporalité messianique. Mais la référence à la théorie du *Tikkun*, suggérée par Scholem, soulève aussi une autre question relativement à la nature de l'unité qui est au cœur de cette promesse : serait-elle une restauration, comme dans le cas de la théorie de Luria, c'est-à-dire un retour à l'harmonie originelle, ou bien s'agirait-il plutôt d'une recomposition où les traces des ruptures, que le devenir historique imprime sur le visage du monde, sont encore visibles ? La différence est de taille : dans le premier cas, le salut coïnciderait avec un retour à l'origine, à l'état de la création lors de son commencement, alors que dans l'optique d'une recomposition, l'unité serait plutôt le résultat d'un mouvement dialectique. De la réponse à cette question dépend aussi la place qui reviendra à la sphère du mythe dans la formulation de cette promesse de rédemption. À la lumière de ces considérations, il me semble donc intéressant d'examiner plus de près l'image de l'ange de la IXe thèse, pour la confronter ensuite avec la définition de l'expression symbolique, telle que Benjamin la présente dans le *Trauerspiel-Buch*.

Suspendu entre passé et futur, l'ange regarde la *facies hypocratica* de l'histoire : le processus historique apparaît comme « *une catastrophe sans modulation ni trêve* », les ruines s'amassent à ses pieds. L'ange voudrait bien s'arrêter, mais un vent souffle du Paradis, qui lui emprisonne

---

426 *Ibidem*, p. 292

les ailes le laissant dans une position intermédiaire entre passé et futur, sacré et profane, histoire et utopie. Sa tâche, il la connaît bien : « *panser les blessures et ressusciter les morts* ». Et toutefois, il n'est pas en mesure de l'accomplir, car il est à la fois attiré et éloigné tant du passé que du futur.

À l'instar de l'ange, l'élan du symbole vise à sublimer la chute, en transfigurant le visage de la nature. Ce qui veut dire, recomposer les fragments, tels qu'ils étaient avant la chute et le péché originel. Dans le deux cas, c'est une relation antinomique entre passé et futur, apparence et réalité, mythe et vérité, qui s'annonce : à une apparence homogène et harmonieuse du réel, qui relève d'une représentation mythique, s'oppose la *facies hyppocratica* de monde fragmenté, celle-ci étant le visage que l'idée de progrès, mythologie profane et moderne, essaye de cacher sous une unité artificielle, illusoire. Par rapport aux deux pôles de cette relation, tant le symbole que l'ange restent dans une position intermédiaire. Mais alors que l'ange échoue dans sa tâche, le symbole au contraire réussit à l'accomplir, car il parvient à sublimer la chute, en exhibant le visage transfiguré de la nature. C'est en se tournant vers l'origine, vers les recès du passé, que le symbole rassemble les fragments, suivant la trace qui encore reste en eux de l'unité de leur état originnaire, avant la chute donc. Or, ce mouvement – porter le regard sur l'origine – l'ange ne peut pas l'accomplir : son regard est fixé sur les ruines qui s'amassent à ses pieds et il tourne le dos au Paradis, bien que cela représente à la fois son origine et sa destination finale. À la lumière de la théorie du *Tikkun*, Scholem explique l'échec de l'ange à travers la difficulté de sa tâche, dont seulement le Messie pourra s'acquitter. C'est seulement dans l'instant mystique qui se fait jour le lien prophétique qui unit le paysage de ruines de l'histoire à sa future rédemption, comme dépassement de la chute.

L'action symbolique repose justement sur la dialectique qui, au cœur de sa structure, transforme l'évocation du passé en espoir et attente du salut : dans un futur messianique, le monde déchu et éloigné de la grâce ne reviendra pas à sa condition originnaire, mais ses fractures, les déchirures de l'histoire seront rachetées en dehors de la temporalité historique. C'est dans la force évocatrice du passé que l'espoir devient promesse de rédemption, pour un univers qui porte encore les traces de ce qu'il était avant la faute originelle. Ainsi l'unité que, dans un instant mystique, le visage transfiguré de la nature affichera lors de sa présentation symbolique se distinguera-t-elle de toute représentation mythique de la relation entre sensible et intelligible comme une totalité harmonieuse, car la recomposition des fragments ne vise pas à effacer les traces de la chute. Elles y seront davantage visibles, comme la marque du devenir historique, synthèse dialectique du passé de l'humanité.

Comme le remarque justement Scholem, chez Benjamin « *le Paradis est à la fois origine et passé ancestral (Urvergangenheit) de l'humanité et image utopique de l'avenir de sa rédemption* »<sup>427</sup>, car, par l'évocation de l'état qui précède la chute, c'est une promesse de salut qui est formulée. Et toutefois, à mon avis, ce n'est pas dans une perspective cyclique que cette promesse s'inscrit, comme l'affirme Scholem, mais plutôt au sein d'un mouvement dialectique. En ce sens, il me semble correcte la remarque de Löwy<sup>428</sup> relativement à la définition que Scholem propose d'une pareille conception du processus historique, comme s'agissant d'une vision « *plutôt cyclique que dialectique* »<sup>429</sup>. D'après Löwy, le nouveau Paradis, qui correspondrait chez Benjamin au modèle d'une société sans classes<sup>430</sup>, ne se caractériserait pas comme un retour à la préhistoire et à ses formations sociales, telles que Bachofen le décrit par exemple dans son étude sur le droit matriarcal. Au contraire, l'avenir contiendrait de manière dialectique le passé, et c'est seulement de cette manière que les souffrances, tout ce qu'il y a eu de douloureux dans l'histoire pourra être sauvé. Par la référence à Bachofen et à ses recherches sur le monde primitif, Löwy touche à mon avis un point fondamental de la conception benjaminienne de la dialectique entre passé ancestral et futur utopique. Car, c'est justement sur cet univers primitif qui émerge des textes bachoféniens que se modèle la sphère du passé originaire dans laquelle Benjamin inscrit le symbole et qui entrerait donc dans une relation dialectique avec le futur. Or, la puissance évocatrice qui appartient intrinsèquement à cet univers, comme en témoigne bien l'expression symbolique, est teintée de la mélancolie qui appartient aux mondes mythiques, aux âges fabuleuse d'une humanité enfantine, tellement éloignées du présent, qu'elles plongent désormais dans l'oubli. Ainsi l'image utopique d'une humanité rédimée sera-t-elle chargée de ses forces mythiques qui relèvent de l'origine et du passé ancestral ; s'inscrivant au delà de l'histoire et du mythe, elles relèvent du sacré.

En dehors de la perspective messianique d'une recomposition de ce qui a été brisé, il reste donc une question qu'il est indispensable de se poser pour comprendre la nature de

---

427 G. Scholem, *Walter Benjamin et son ange*, op. cit., p. 145

428 M. Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses sur le concept d'histoire*, Paris, PUF 2001, p. 78-79, « *Scholem a donc raison d'écrire que pour Benjamin "le Paradis est à la fois origine et passé ancestral (Urvergangenheit) de l'humanité et image utopique de l'avenir de sa rédemption", mais il me semble qu'il se trompe en ajoutant qu'il s'agit d'une conception du processus historique "plutôt cyclique que dialectique". Pour Benjamin la société sans classe de l'avenir – le nouveau Paradis – n'est pas le retour pur et simple à celle de la préhistoire : elle contient en soi, comme synthèse dialectique, tout le passé de l'humanité. La vraie histoire universelle, fondée sur la remémoration universelle de toutes les victimes sans exception – l'équivalent profane de la résurrection des morts – ne sera possible que dans la future société sans classes* ».

429 G. Scholem, *Walter Benjamin et son ange*, op. cit., p. 145

430 M. Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p. 76, « *Quel est l'équivalent profane de ce paradis perdu dont le progrès nous éloigne de plus en plus ? Plusieurs indices suggèrent qu'il s'agit, pour Benjamin, de la société sans classes primitive* »

l'expression symbolique, relativement à la relation qu'elle entretient avec un monde primordial, pré-historique, mais aussi pré-mythique. La « forêt » que le symbole porte en lui, le « lieu caché » dans lequel il recueille son sens, sont autant des signes de cet univers primordial auquel l'expression symbolique est liée en raison de son origine. Lorsque le symbole éclaire le présent avec cette lumière éblouissant qui émerge des profondeurs du passé, il n'évoque pas seulement un monde pré-historique et pré-mythique, dans lequel donc les mythes eux-mêmes voient le jour, mais aussi la relation que l'homme entretenait avec la réalité dans cette époque primordiale de la religiosité humaine. C'est le dialogue de l'homme avec les forces naturelles, dans un univers où tout phénomène parlait la langue divine, qui se laisse apercevoir dans l'instant mystique de l'expression symbolique. Si, comme justement le souligne Jesi, la lecture benjaminienne de la *Symbolik* pose déjà les bases pour une interprétation ethnologique de l'univers primordial dans lequel s'enracinent les symboles, c'est seulement à travers sa confrontation avec la pensée de Bachofen que Benjamin prend conscience de l'importance du *vormythische Welt*, d'un point de vue anthropologique, mais aussi à l'égard de la notion d'histoire. C'est dans la pensée de Bachofen, dans la relation qu'il envisage entre le symbole et le monde funéraire, que Benjamin verra explicitée cette dialectique entre mort et éternel, nature et histoire, que l'expression symbolique porte en elle, comme le paysage naturel auquel Görres la rapproche. Ce qui lui permet aussi de donner un visage, une forme, aux traces de l'archaïque qui demeurent dans le présent, sans qu'on puisse plus en saisir la signification.

Ainsi, dans l'économie de la pensée benjaminienne et particulièrement en ce qui concerne sa conception du mythe, la lecture que Benjamin propose de la pensée de Bachofen revêt, à notre avis, beaucoup plus d'importance de celle que la critique lui accorde<sup>431</sup>. L'idée d'une « pré-

431 Dans le panorama de la littérature critique, il n'y a que peu d'études qui ont été dédiées à cet essai dont la majeure partie ont paru en Italie, dans le cadre du débat sur l'œuvre de Bachofen, à la fin des années 1980. Mis à part le travail de Jesi, auquel nous nous sommes déjà référé au cours de cette analyse, il faudra mentionner aussi l'article de M. Pezzella dans les actes du séminaire sur Bachofen à la Scuola Normale Superiore de Pisa en 1988, cf. M. Pezzella, « Interpretazioni di Bachofen nell'opera di Walter Benjamin », in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 18, 1988, p. 843-858, ainsi que l'étude de G. Raio, « Simbolo e profezia scientifica. Sul Bachofen di Benjamin », in F. Masini et G. Schiavoni (ed.), *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, Palermo, Sellerio 1983, p. 371-379. En France, l'étude de Benjamin ne semble pas avoir eu meilleure fortune critique de celle qui lui fut accordée de Benjamin vivant. Souvent cité dans les analyses de la pensée benjaminienne, l'essai de 1934 n'a jamais fait l'objet d'un véritable débat dans le panorama de la littérature critique française. En dehors de la présentation de Monnoyer de l'essai sur Bachofen dans les *Écrits français* de Benjamin, l'article de M. Sagnol *Le borbier et la cigale* représente la seule contribution en langue française dédiée entièrement à l'étude benjaminienne de 1934, cf. M. Sagnol, « Le borbier et la cigale. Sur Benjamin et Bachofen », in *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art, op. cit.*, p. 47-69. Pareil constat vaut également pour les études en langue allemande ; seules exceptions, l'article de G. Plumpe, « Die Entdeckung der Vorwelt. Erläuterungen zu Benjamins Bachofenlektüre », in *Text + Kritik*, 31/32, 1979, p. 19-27, véritable référence pour la littérature allemande sur l'essai de 1934 ainsi que l'article de S. Weigel dans le *Benjamin-Handbuch*, « Johan Jakob Bachofen », in *Benjamin-Handbuch, op. cit.*, p. 539-542

histoire de XIXe siècle », sur laquelle repose l'analyse des *Passages*, ne serait pas compréhensible faisant abstraction des catégories du pré-historique et de la notion d'archaïque que Benjamin reformule à partir de sa lecture de Bachofen<sup>432</sup>. L'étude benjaminienne sur les catégories du primordial, de l'univers qui précède à la fois l'histoire et le mythe, prépare l'approche de l'historien matérialiste Benjamin à la société parisienne, mais surtout sa démarche critique à l'égard de la conscience collective et de l'esprit de l'époque.

Lorsqu'on l'examine de plus près, l'essai de 1935 sur Bachofen se révèle un coffre à trésors pour les exégètes de Benjamin, car c'est là qui reposent les clés pour pénétrer au plus profond d'une pensée qui n'a jamais cessé d'affirmer son intérêt pour tous ces phénomènes originaires, primordiales, sur lesquels se réfléchit la lumière du sacré : images archaïques, à la fois fascinantes et effrayantes, que l'on pressent, sans jamais pouvoir les expliquer.

Benjamin tenta de le faire, suivant le chemin tracé par Bachofen et ses « prophéties scientifiques ». Et nous, à travers son essai, reconstruirons le chemin de Benjamin dans le monde du *Mutterrecht*, nous en suivrons les traces, pour voir où elles nous mènent.

#### 4

### *Mythe et archaïque*

#### **4.1 « Dire bien des choses de ce qui nous tient le plus à cœur » : l'essai sur Bachofen**

L'essai de 1935 dédié à l'œuvre de Bachofen apparaît comme un portrait à l'envers, si l'on peut dire : derrière l'image de l'auteur du *Mutterrecht*, c'est souvent le visage de Benjamin que l'on entrevoit. Dans la vie de ce savant, mis à l'écart par la science officielle, critiqué par son dilettantisme et par sa méthode qui fuit à toute tentative de classification, Benjamin se reconnaissait profondément. De même, le destin réservé à ses recherches lui laissait un espoir pour les siennes : dans le cas de Bachofen, il fallut attendre encore des années après sa mort pour que l'on montrât à ses œuvres la reconnaissance qu'elles méritaient. Ce que, finalement, a été le cas aussi pour les travaux benjaminien. Bien évidemment, il n'est pas question ici d'une affinité thématique, car, en effet, les préoccupations de l'un n'étaient certainement pas celles

432 Ce qui justement remarque Sagnol dans son article sur la lecture benjaminienne de Bachofen, insistant sur l'approche archéologique de la démarche de Benjamin à l'égard de l'œuvre du juriste de Bâle, où la notion de *Urgeschichte*, thème central des *Passages*, joue un rôle fondamental, M. Sagnol, « Le bourbier et la cigale », *op. cit.*, p. 49, « Dans cet essai sont rassemblés un certain nombre de thèmes benjaminien, non seulement sur le problème du rapport à la préhistoire, mais aussi sur le rapport au mythe, à la philosophie de l'histoire, aux images originaires, et finalement au monde des idées platonicien, donc à la théorie de la réminiscence ».

de l'autre ; c'est plutôt une affinité élective que Benjamin ressent à l'égard de la pensée de cet auteur, dont il parlera dans ses lettres comme d'un « *phénomène fascinant* ».

C'est donc avec un véritable enthousiasme que Benjamin accueillera l'offre de Paulahn qui lui propose d'en faire un portrait pour la *Nouvelle Revue Française*<sup>433</sup>. Comme il le dit dans une lettre à Adorno, cet article lui apparaissait comme une excellente occasion pour « *dire bien des choses de ce qui nous tient le plus à cœur* »<sup>434</sup>. C'est à plus d'un titre en effet que l'étude sur Bachofen marque une étape importante au sein de la pensée benjaminienne.

En premier lieu, c'était le premier texte que Benjamin écrivait directement en français et, finalement, sa première tentative de se tailler une place dans ce milieu culturel. Encore une fois, ce fut un échec retentissant : Paulahn refusa<sup>435</sup> de publier l'article qui ne paraîtra en France que vingt ans plus tard<sup>436</sup>.

À cet aspect s'ajoutent sans doute les affinités qui liaient cet étude à la recherche sur le Paris du XIXe siècle. Le *Bachofen* lui aurait permis d'approfondir certaines thématiques qui étaient également au centre des *Passages*, tel que la notion d'inconscient collectif et celle d'archaïque ou encore les dynamiques qui régissent l'interaction entre présent et passé au sein d'une époque. Thèmes ceux-ci qui sans doute tenaient à cœur à Benjamin comme à Adorno. Le *Bachofen* fera d'ailleurs l'objet de vives discussions entre les deux amis quant au statut du primitif et de ses mythes, mais surtout à la manière, la moins dangereuse pourrait-on dire, de s'y approcher.

Mais si cet article revêtait autant d'importance à ses yeux, c'était surtout parce que la confrontation avec les recherches bachoféniennes constituait pour lui le point culminant d'une réflexion commencée vingt ans auparavant – avec les notes sur la perception –, par laquelle il espérait définir de manière exhaustive les effets des représentations et des structures mythiques sur la connaissance et plus généralement sur l'expérience, tant d'un point de vue individuel que collectif. Les œuvres de cet auteur, creusant au plus profond du passé, à la

---

433 Or, sur la nature de cette offre, il y a beaucoup de questions à se poser. Ce n'est pas sûr, en effet, qu'il s'agit vraiment d'une proposition concrète de la part du directeur de la N.R.F. à l'égard du philosophe berlinois ; à travers la correspondance de Benjamin, on a à vrai dire l'impression que l'offre est plutôt une simple possibilité envisagée par Paulahn, envers laquelle Benjamin se montre bien trop optimiste. Cela expliquerait aussi, du moins partiellement, l'échec du projet : l'article ne sera finalement pas accepté par le comité de rédaction de la revue. Indicative, en ce sens, est la lettre à Gretel Adorno du 29 octobre 1934, G. Adorno-W. Benjamin, *Correspondance 1930- 1940*, Paris, Gallimard, 2007, p. 172, « *J'ai eu ici une conversation avec Paulahn, le directeur de la Nouvelle Revue française : ils ont refusé deux essais sur Bachofen qui leur ont été proposés et m'ont laissé entendre qu'ils accepteraient le mien* ».

434 W. Benjamin, *Correspondance 1929-1940*, op. cit., p. 144-145

435 Cf. la lettre du 8 mai de Paulhan à Benjamin, *Correspondance 1929-1940*, op. cit. p. 146 « *Votre style est si peu sûr, si souvent incorrect, si peu accordé à la difficulté particulière du sujet que je ne vois même pas quelles corrections ou amendements vous proposer : c'est toute l'étude qui devrait être réécrite* ».

436 Le texte sera publié en 1954 dans *Les Lettres nouvelles* (n° 11, p. 28-42)

recherche d'un état primordial de l'humanité, obligent à se confronter avec une sphère tant suggestive que dangereuse pour le présent, comme celle de l'archaïque. Sphère dans laquelle s'inscrit aussi ce visage caché du mythe, dont l'expression n'est qu'une évocation d'un état primordial de la pensée et de la religiosité humaines.

Selon la valeur que l'on accorde au sein du réel aux images, aux symboles qui s'enracinent dans ce monde primordial, la lecture même de la configuration culturelle et spirituelle d'une époque change de manière significative. Ainsi est-il indispensable d'élucider les mécanismes dont dépend la production d'un imaginaire, de représentations mythiques chez les êtres humains, afin de comprendre comment le présent s'y rapporte, quelle influence ils ont dans la configuration de la réalité, telle qu'elle se montre au regard de l'époque. Car, en effet, comme l'avaient déjà amplement souligné les fragments sur la perception des années 1916-1920, ces formations symboliques, qui déterminent l'image du réel, ne relèvent pas exclusivement de l'individu, mais bien plutôt du collectif. Et c'est justement au niveau de la collectivité, qu'elles témoignent d'une influence considérable sur les représentations que la société, l'époque, donnent d'elles-mêmes. La référence à cet énorme réservoir d'images et de symboles mythiques qui se perd dans les recès du passé apparaît toutefois comme une arme à double tranchant : cachés au plus profond de l'histoire, les mythes sont une richesse de l'âme humaine, mais aussi une matière malléable, qui se prête facilement aux manipulations du présent. Ce qui advient, selon Benjamin, lorsqu'on essaye de justifier les structures du réel à partir de ce substrat symbolique et primordial qui coïncide avec la dimension de l'archaïque ; la manipulation des matériaux mythologiques de la part de certains représentants de la droite allemande, dont se nourrira aussi l'imaginaire nazi, n'est qu'un exemple bien trop frappant des dangers qui résultent d'une utilisation instrumentale des mythes.

Contre les dérives fascisantes et les manipulations idéologiques des symboles mythiques, Benjamin insiste sur la nécessité de tirer au clair la nature de ce corpus de symboles et images qui, perdu dans les recès du passé, exerce néanmoins une influence considérable sur le présent, comme en témoignent les formations symboliques de l'imaginaire social d'une époque. Plus particulièrement, c'est la valeur archétypique que les structures et les représentations mythiques revendiquent à l'égard de la pensée humaine à devoir faire l'objet d'une étude approfondie, pour mettre fin à la confusion qui règne au sujet des dynamiques qui régissent l'interaction entre le présent et un passé ancestral. Il s'agit là d'une question cruciale, car justement elle permet de déterminer le rôle que le mythe, sphère qui se veut en dehors de toute temporalité, revêt au sein du processus historique, en tant que force qui projette l'ombre

du primitif sur l'avenir, déclinant l'utopie comme un retour à un état originaire et postulant la prééminence des contenus mythiques par rapport aux formes du devenir historique. Ce que Benjamin se propose lorsqu'il aborde la pensée de Bachofen, c'est justement d'interroger le sentiment ambigu, à mi-chemin entre la crainte et la fascination, que cet univers primordial suscite dans l'âme humaine, chez l'individu autant que dans la collectivité. Dans l'optique d'une réflexion critique sur le mythe, s'approchant des recherches bachoféniennes, le *Bachofen* s'efforce en ce sens de dépasser la polarité entre une condamnation irrévocable et un éloge inconditionnel qui caractérise souvent la discussion sur ce thème, comme en témoigne la « Bachofen Renaissance » des années 1930.

Il reste toutefois qu'un problème se pose quant à la confiance que l'on peut accorder à Benjamin, en tant que lecteur et interprète de Bachofen<sup>437</sup>. Si, comme en témoignent ses listes de lectures ainsi que sa correspondance, sa découverte de cet auteur date de la fin des années 1910<sup>438</sup>, c'est toujours à travers d'autres auteurs que le philosophe berlinois a lu les œuvres bachoféniennes. Ce n'est qu'en vue de la rédaction de l'essai de 1934 qui se décide enfin à le lire pour la première fois, comme l'avoue dans cette lettre à Scholem :

*« Je crois t'avoir écrit que j'ai commencé la préparation pour la Nouvelle Revue française d'un article sur Bachofen. Je me mets donc à le lire lui-même pour la première fois ; jusqu'à présent, je dépendais essentiellement de Bernoulli et de Klages »*<sup>439</sup>.

À raison la critique a soulevé maintes fois cette question, car s'agissant d'une connaissance souvent indirecte de la pensée bachofénienne, l'interprétation proposée par Benjamin est bien évidemment sujette à caution. Et toutefois, c'est rare que cette perplexité aille au-delà du simple constat<sup>440</sup> ; ce qui manque est justement une analyse plus détaillée des sources qui filtrent la découverte benjaminienne de la pensée de Bachofen et, par conséquent, une mise en lumière des motifs que la lecture proposée par Benjamin partage avec celles qui l'ont inspirée.

---

437 A ce propos, la présentation par Monnoyer de l'essai sur Bachofen met l'accent justement sur les sources dont Benjamin dépend dans sa lecture de Bachofen, W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen », *op. cit.*, p. 91 « Il faut noter l'importance du rôle de Carl Albrecht Bernoulli, celui qui donna la grande étude sur Nietzsche et Overbeck, bâlois comme Bachofen. Benjamin a beaucoup pratiqué ses œuvres [...]. Les éditeurs se demandent, avec raison, dans quelle exacte mesure Benjamin opéra cette lecture du texte de Bachofen dans l'original ».

438 Les leçons de Lehmann furent sans doute la première occasion pour Benjamin d'étudier de plus près les questions liées à la mythologie et à l'univers du primitif. L'essai de 1935 cite d'ailleurs la lecture que, à la lumière de la distinction opérée par le *Mutterrecht* entre droit matriarcal et droit patriarcal, Lehmann propose du swastika : le mouvement originaire de « la vieille roue de feu aryenne », qui originellement tournait vers la gauche, aurait été inversé au passage du matriarcat au patriarcat. W. Benjamin, « Johann Jakob Bachofen », in *Écrits français*, *op. cit.*, p. 104-105

439 Ibidem, p. 122

440 À ce constat, fait une heureuse exception l'analyse de l'essai sur Bachofen développée par S. Weigel dans le *Benjamin-Handbuch*, qui thématise justement les liens entre l'interprétation benjaminienne et les théories de Bernoulli et de Klages. Cf., S. Weigel, « Johan Jakob Bachofen », *op. cit.*, p. 539-542

Que les interprétations de Klages et Bernoulli soient le véritable filtre de la lecture benjaminienne de Bachofen, cela ne fait pas de doute. Cependant, si l'influence de ces deux auteurs sur la réflexion benjaminienne est indéniable, il serait une erreur de lire l'essai de 1935 comme s'il s'agissait juste d'un commentaire, voire une reprise, des positions de Klages et Bernoulli. Au contraire, Benjamin propose une lecture forte de la pensée bachofénienne qui se démarque de manière significative des interprétations auxquelles elle se réfère plus ou moins explicitement, tout en gardant une approche qui est, sous plusieurs points de vue, affine à celui de ces deux auteurs.

À l'instar de Klages et Bernoulli, la lecture benjaminienne insiste sur l'importance des recherches de Bachofen pour la compréhension des structures cognitives et sociales du présent, dont elles retraceraient l'origine, en offrant en même temps les clés interprétatives. Le point sur lequel ces trois lectures divergent est justement la valeur qu'il faudra accorder à la sphère du mythe, à l'archaïque, au sein du présent. C'est autour de cette question que l'interprétation benjaminienne se démarque de manière nette de ces « sources » et spécialement de la réflexion développée par Klages dans *Éros cosmogonique*. Alors que Klages interprète l'interaction entre passé et présent comme une dualité entre forces irrationnelles et loi de l'esprit, qui viserait justement à anéantir l'élan des impulsions et des images originelles, Benjamin, au contraire, met l'accent sur la nature dialectique de cette même interaction, qui se décline sous le signe de la prophétie. Ce qu'il reprochera justement à Klages, ces sont les dérives dangereuse auxquelles s'expose une conception comme la sienne où le primitif se transforme en réservoir de puissances irrationnelles et mythiques, qu'il faudrait réactualiser dans le présent.

C'est donc en tenant compte de ce dialogue que Benjamin semble engager avec Klages et Bernoulli que nous examinerons la lecture que l'essai de 1934 propose de la pensée de Bachofen et du portrait sans doute fascinant que ses œuvres esquissent de l'« âge d'or ». Comme d'autres l'avaient été avant lui et le furent après lui, fut profondément touché par la force et la beauté des ces images d'un univers primitif, insondable et vaste. Et ce ne fut pas sans danger, qu'il s'y rapprocha, comme nous les verrons dans les prochains paragraphes.

#### **4.2 La « prophétie scientifique » de Bachofen**

Indépendant de toute contrainte matérielle, Bachofen s'inscrivait aux yeux de Benjamin dans la lignée du « *type de savant seigneurial inauguré par Leibniz* », dont faisaient partie

également Goethe et Warburg. Ces savants qui pouvaient professer « *la science en grand seigneur* » eurent, à son avis, une influence « *des plus considérables* » dans tous les domaines du savoir, en raison justement de l'apparente « dilettantisme » qui marquait leur recherche. En réalité, rien ne serait plus erroné de les condamner pour l'originalité de leur méthode ; l'éclectisme dont ils font preuve témoigne, au contraire, d'une curiosité et d'un esprit critique très prononcé, qui permet à ces savant « seigneurals » de s'éloigner de la science officielle, en refusant son côté doctrinal, pour emprunter des chemins ignorés le plus souvent par celle-ci. Par là, ils parviennent à enrichir les divers domaines du savoir, en établissant des connexions entre des disciplines apparemment très distantes l'une de l'autre.

C'est justement ce « dilettantisme » positif, son approche éclectique, qui rend ses recherches des « *prophéties scientifiques* », selon la définition que Benjamin en <sup>441</sup>.

« *Les prophéties scientifiques méritaient ce nom en cela qu'un sentiment plus ou moins prononcé des choses à venir inspire des recherches qui, par elles-mêmes, ne sortent guère des cadres généraux de la science.* »<sup>442</sup>.

Ce qui donne l'élan à ces recherches, c'est un sentiment, une intuition soudaine des choses à venir qui fouille des domaines du savoir, des notions laissées en marge par la science officielle. Toutefois, il faut attendre des années, pour que la société, le grand public, s'aperçoive de l'importance de ces thèmes, restés jusqu'à là apanage des spécialistes. Par ses recherches sur l'Antiquité, Bachofen s'inscrit justement parmi ses précurseurs dont les idées, souvent bouleversantes, sommeillent longuement dans le silence des bibliothèques. De fait, par ses études il anticipe le besoin de faire lumière sur le passé, la fascination que le primitif exerce sur le présent. Une fascination que le XXe siècle et ses idéologies ressentiront de manière puissante. C'est pourquoi il est un prophète qui témoigne d'une acuité du regard et d'une perspicacité par rapport à sa propre époque qui ont quelque chose de prémonitoire,

---

441 Curieusement, Benjamin n'est pas le seul à accorder aux études de Bachofen la valeur d'une prophétie dans le domaine de la science. Klages, Schuler et le cercle de George – le *Kosmische Runde* – reconnaissent en cet auteur un prophète, un visionnaire – *seher* – qui annonce dans ses écrits la crise de la modernité, en critiquant la société contemporaine à travers un modèle alternatif d'organisation sociale, qu'il déniche au fond du passé. La modernité critiquée donc par le souvenir d'un passé ancestral, qui s'oppose drastiquement à la domination technologique de la *Zivilisation*. Quoique l'éloge enthousiaste de Klages et des Kosmiker puisse faire songer à une position affine à celle de Benjamin, en réalité il serait une erreur de les interpréter ainsi. La formulation respective de ces deux jugements nous offre déjà un indice de leur différence substantielle : alors que les premiers exaltent l'esprit visionnaire de cet auteur, qui leur apparaît comme un maître, une guide, Benjamin, en revanche, focalise son attention sur le côté prophétique de l'œuvre, plutôt que sur la figure de Bachofen. Ce qui lui permet d'éviter ce culte de la personne, du « prophète », qui sera si important pour la reprise des théories bachoféniennes au sein du fascisme, dont les lectures comme celle de Klages représentent le terreau fécond qui les alimente. Bien qu'ils partagent la même admiration sincère pour son œuvre, le Bachofen de Klages n'a rien en commun avec le portrait benjaminien du savant de Bâle, dont les pages de l'essai de 1935 nous offrent un aperçu saisissant.

442 *Ibid.* p. 96.

lorsqu'on les considère à la lumière des préoccupations exprimées par les générations successives à la sienne.

« Bien avant que les symboles archaïques, le culte et la magie mortuaire, les rites de la terre eussent eu l'attention non seulement des explorateurs de la mentalité primitive, mais des psychologues freudiens et même des lettrés en général, un savant suisse avait déjà tracé un tableau de la préhistoire qui écartait tout ce que le sens commun du XIXe siècle imaginait sur les origines de la société et de la religion »<sup>443</sup>.

Aux yeux de Benjamin, la pensée de Bachofen est comme un volcan, dont on aperçoit la masse majestueuse, mais pas la force tellurique qui l'a engendré et qui sommeille encore sous la terre, invisible au premier regard. C'est seulement lorsque ces mêmes forces se réveillent dans la réalité, que la masse imposante du volcan apparaît dans toute sa grandeur. Or, cette belle image, par laquelle Benjamin présente la valeur prophétique que, d'après lui, il faut accorder aux recherches bachoféniennes, pourrait s'appliquer également aux rapports entre symbole/mythe/prophétie, tels qu'ils s'annoncent, d'après la lecture benjaminienne, chez Bachofen. La puissance des symboles funéraires, du mystère des Tombeaux, qui avait si profondément touché l'âme de ce juriste balôis lors de sa première visite aux nécropoles italiennes, est comparable à une force qui sommeille dans le « sous-sol », dans les recès du passé, pour se dévoiler enfin au sein du présent de manière foudroyante, à l'improviste. Cette puissance, cette énigme qu'exhibent les symboles par leur fixité, par leur caractère impénétrable et éternel, revêt elle aussi une valeur prophétique. Les recherches de Bachofen seraient donc des « prophéties scientifiques », comme l'affirme le début de l'essai benjaminien, dont la valeur repose justement sur la capacité visionnaire de percevoir l'élément prophétique qui s'abrite au cœur du passé, de cet univers primitif dans lequel les symboles voient le jour.

Cette locution par laquelle Benjamin définit l'œuvre bachofénienne impose deux remarques.

La première concerne le choix benjaminien de recourir à ces deux termes. Comme le remarque justement Jesi dans son introduction à l'édition italienne du *Mutterrecht*, c'est une définition qui est en soi paradoxale<sup>444</sup>. Car, en effet, prophétie et science, considérées d'un

---

443 *Ibid.* p. 97

444 Cf. Jesi, *Bachofen, op. cit.*, p. 39. Si Jesi a bien raison d'insister sur l'importance de la définition paradoxale de « prophétie scientifique » qui ouvre l'essai de 1935, il me semble toutefois qu'il se trompe sur la signification qu'elle revêt pour Benjamin. D'après lui, l'intention de l'auteur est justement de signaler par une définition paradoxale, les contradictions, le paradoxe « objectivité-véridicité » de sa propre interprétation de l'œuvre bachofénienne. En ce sens, Jesi rappelle l'acception messianique que Benjamin donne au terme « prophétie », en tant qu'actualisation du passé et du futur dans le *Jetztzeit*, le présent absolu, dans la perspective donc du salut. « *Dichiarando l'opera di Bachofen una "profezia nell'ambito della scienza", Benjamin si attribuiva la facoltà creativa, poetica, di incarnare in un uomo del passato l'attualità di un*

point de vue épistémologique, sont des concepts antinomiques, l'une niant à travers son processus la valeur de l'autre. De fait, cette locution annonce d'emblée l'idée qui guide l'interprétation : si les études de Bachofen se rangent parmi ces rares ouvrages dont la valeur repose justement sur le sentiment « *des choses à venir* » qui les inspire, c'est surtout en raison de leur méthode. L'importance accordée au symbole dans les analyses des matériaux mythologiques et dans l'approche même à l'Antiquité en est la clé. La démarche bachofénienne fait d'une notion totalement étrangère à la science qui, telle que Bachofen la comprend, relève plutôt de l'ordre du religieux, le principe méthodologique qui guide ses recherches.

Une deuxième remarque s'impose quant au rôle de ce savoir prophétique au sein de l'interaction entre présent et passé. Faisant appel à la notion de prophétie, Benjamin revient ici sur un thème qu'il avait déjà abordé dans le *Trauerspiel-Buch* à travers la figure du symbole, à savoir la nature et la signification la plus profonde de la force évocatrice intrinsèque au passé le plus reculé. C'est une prophétie qui s'annonce ainsi, car la voix du primordial, de ce qui est en dehors du mythe et de l'histoire est pour le présent à la fois espoir et promesse de rédemption.

Or, dans cette « prophétie scientifique » énoncée par les pages des travaux de Bachofen, Benjamin distinguent deux thèmes essentiels : le symbole et l'image d'un monde pre-mythique et pre-historique. C'est donc en suivant ces deux axes que nous tenterons de comprendre quelles sont les prémisses sur lequel prennent appui les recherches de Bachofen, selon la lecture que Benjamin en propose dans son essai.

### **4.3 Le silence des Tombeaux : une prophétie muette.**

C'est dans le symbole que Benjamin décèle le noyau à la fois de la pensée et de la démarche de Bachofen à l'égard du monde antique. Forme stable, éternelle, c'est du symbole qui procèdent les institutions juridiques, les mœurs et les coutumes des peuples. « *La méthode de*

---

*paradosso, che (per lui, Benjamin) era legittimo pronunziare come formula della redenzione* » (p. 39). Bien que fascinante, il me semble que cette interprétation, en essayant d'expliquer cette définition par la conception benjaminienne de l'histoire, cherche en dehors du texte des justifications que, au contraire, l'on entrevoit dans la structure même de l'argumentation déployée par Benjamin. S'il est vrai, comme l'affirmait Leo Strauss, que s'en tenir qu'à la signification littérale d'un écrit signifie ne pas le lire, il me semble toutefois que dans cet essai benjaminien les choses dites ne soient pas, pour une fois, moins importantes des non-dits et des allusions qui parsèment également le texte. D'autre part, l'idée d'une lecture poétique par laquelle Bachofen incarnerait l'actualité d'un paradoxe, notamment celui que Benjamin reconnaissait dans son idée de prophétie, ne rend pas justice à mon avis à un travail qui pénètre au cœur de la méthode bachofénienne, en mettant en lumière les prémisses dont elle découle.

*ses investigations est donc établie d'emblée. Elle consiste à placer le symbole à la base de la pensée et de la vie antiques »*<sup>445</sup>.

L'acception que l'auteur du *Mutterrecht* donne à cette notion n'est pas très distante de celle que nous avons déjà rencontrée dans la *Symbolik* de Creuzer<sup>446</sup> : proche de l'origine, le symbole repose sur lui-même, il tire de lui-même sa propre signification. Le langage originel de l'humanité se compose justement de ces symboles qui demeurent stables, malgré les transformations que le devenir historique impose aux sociétés humaines. Ils expriment ce qui dans la nature, dans le réel, relève de l'éternel, ces faits naturels qui restent en dehors des changements, mais ils se présentent aussi comme un témoignage de la capacité humaine de produire des représentations symboliques. En ce sens, Bachofen le pose comme la forme commune qui, en dépit des transformations historiques, de la distance temporelle et géographique, permet d'établir un lien entre des expressions culturelles et des structures sociales apparemment très éloignées l'une de l'autre. Véritable centre de la pensée antique, le monde du symbole en recèle la signification la plus profonde, car c'est là que toutes les formes de vie, les configurations sociales, religieuses et culturelles, tirent leur origine.

En premier lieu, donc, l'approche aux matériaux mythologiques doit viser cette forme stable, grâce à laquelle il est possible d'adopter un regard transversal sur le monde de l'Antiquité. Ainsi s'agit-il, selon Bachofen, d'examiner chaque symbole séparément, pour en faire ressortir la signification précise, ce qui reste immuable en dépit de son utilisation concrète ; les mythes, la présence du même symbole dans des cultes et des rituels parfois très différents entre eux ne sont que des moments secondaires de l'analyse. S'en tenir qu'à l'empirique, étudier que les faits concrets, cela ne permet pas, selon Bachofen, de saisir cet élément spirituel, la réalité supérieure qui s'élève en dessus des formes de vie, dont elles-mêmes tirent leur signification<sup>447</sup>. Expression de cet horizon spirituel qui dépasse le morcellement des manifestations du vivant, le symbole est le dépositaire de ces vérités éternelles qui s'enracinent au plus profond du passé. Proche de l'origine, il se situe en deçà du devenir historique parce qu'en réalité, de par son essence, le symbole a trait à la sphère du silence et

---

445 *Ibid.* p. 98

446 Comme le montre bien Borgeaud dans son étude sur l'atelier de Bachofen, il est indispensable de tenir compte de l'horizon théorique dans lequel les recherches bachoféniennes s'inscrivent, pour comprendre l'originalité de sa démarche vis-à-vis de l'Antiquité. Au tournant entre XVIIIe et XIXe siècles, en effet, le monde du symbole et des mythes fait l'objet de plusieurs études, parmi lesquelles la *Symbolik* de Creuzer joue un rôle de premier plan. Cf. P. Borgeaud, *La mythologie du matriarcat : l'atelier de Bachofen, op. cit.*, p. 45-64

447 Cf. J.J. Bachofen, *Versuche über die Gräbersymbolik der Alten*, Helbing & Lichtenhahn, Bâsel, 1925, p. 528

de la mort. La *Gräbersymbolik* fixe cette relation dans l'ordre du langage : « *Le symbole muet et le déploiement du mythe se représentent dans la langue et dans l'écriture des Tombeaux* »<sup>448</sup>. Le symbole est le langage des tombeaux, car il parvient à exprimer le silence de la mort, son mystère, auquel la parole n'a pas accès. D'après Bachofen, c'est justement la proximité de l'âme des antiques avec la mort, dont ils s'approchaient de façon bien différente de la crainte avec laquelle l'homme moderne s'y rapporte, à rendre le monde des Tombeaux un élément si important pour la science de l'Antiquité. Trop éloignés désormais de la perception des antiques, nous ne pouvons que nous laisser saisir par la puissance de l'expression symbolique, sans prétendre d'en donner une explication rationnelle ou de connaître leur mystère. Lorsque Bachofen insiste sur la nécessité de s'abandonner aux forces qui émanent du symbole, pour ainsi pénétrer au cœur du passé, c'est justement parce que la parole, le *logos*, ne réussit pas à traduire en langage le discours muet des Tombeaux, dans lesquels la mythologie de l'Antiquité tout entière a son origine. Citant Bernoulli, on pourrait dire que chez les antiques la mythologie tout entière intègre petit à petit le monde des Tombeaux : ils renferment la richesse secrète de la tradition mythique<sup>449</sup>.

Ainsi, traduisant le silence de la mort, le symbole se situe-t-il en dehors du discours, pour se ranger du côté de la prophétie : expression muette, il s'empare de l'âme, à la manière des présages, de ce « *sentiment des choses à venir* » dont Benjamin parle au début de son essai. « *Quiconque les approche, croit les découvrir* », selon la formule utilisée par Bachofen, parlant des nécropoles romaines. En réalité, rien n'est plus loin pour l'homme moderne que la compréhension de ce sentiment de respect profond avec lequel l'Antiquité s'approchait de la mort et dont les symboles et le monde des Tombeaux n'en sont que le reflet. En termes benjaminien, on pourrait dire qu'il ne s'agit pas d'une connaissance, car c'est justement avec des vérités qu'on est confrontés et celles-ci ne se laissent pas posséder, comme c'est le cas des concepts. D'une part, donc, les recherches bachoféniennes revêtent une valeur prophétique, car le principe méthodologique que les oriente ne se place pas seulement en dehors de l'histoire, mais aussi en dehors de l'ordre du discours. Toutefois, aux yeux de Benjamin c'est surtout la nature de ce savoir qui s'exprime dans le silence des Tombeaux à transformer le symbole en présage de l'avenir.

C'est dans la polarité vie/mort qui s'exprime dans l'image muette de ces lieux – l'énigme de la tombe – que repose la valeur prophétique du symbole. Dans leur aspect majestueux, ils sont à la fois des monuments au passé, une trace de la tradition, mais aussi un signe qui annonce

---

448 *Ibidem*, p. 48

449 Cf., C.A. Bernoulli, *Johan Jakob Bachofen und das Natursymbol*, Bâsel, Schwabe, 1924, p. 128-129

l'inéluctabilité de la mort, comme destin du vivant. Par leur simple présence, les tombeaux rappellent au présent la loi fatale à laquelle le réel est soumis : la compénétration entre mort et vie qui rythme l'existence du vivant. Benjamin cite à ce propos une expression utilisée par Bachofen, qui condense en deux mots toute la prégnance de ce savoir : « *"die unbeweinte Schöpfung"* – la création dont la disparition n'est suivie d'aucune plainte. Elle relève de la matière seule – mais le mot *Stoff* (cf. étoffe) veut dire la matière touffue dense, ramassée. Elle est l'agent de cette promiscuité générale dont la plus ancienne humanité porte l'empreinte dans sa constitution hétéirique »<sup>450</sup>.

C'est donc l'empreinte originelle du monde de la matière, qui imprime ses marques sur le vivant, lui imposant cette loi inéluctable, par laquelle mort et vie se compènètrrent. Il est intéressant de remarquer l'attention que Benjamin porte à mettre en évidence la nature de cette matière, *Stoff*, dont la disparition n'est suivie d'aucune plainte. Cette matière dense, touffue, est le marécage dans lequel plonge l'humanité à son origine, à son stade hétéirique, comme le définit Benjamin empruntant la terminologie bachofénienne. Une promiscuité où les éléments de vie se mêlent à la mort, où la couche épaisse de la matière recouvre l'existence tout entière, car aucune distinction entre matière et esprit, sensible et intelligible a encore été opérée : aucune plainte ne s'élève du marécage silencieux de cet âge primordial. « *Et de cette promiscuité la vie et la mort elles-mêmes ne sont pas exemptes ; elles se confondent en constellations éphémères au gré du rythme qui berce cette création tout entière. Aussi dans cet ordre immémorial la mort ne rappelle-t-elle aucunement une destruction violente* »<sup>451</sup>.

C'est là une idée que nous avons déjà rencontrée chez Benjamin, en analysant la fonction de l'allégorie et la notion d'histoire-nature dans le *Trauerspiel-Buch* : vie et mort, histoire et nature ne sont que les pôles d'une même dialectique, de la loi qui régit le vivant. C'est dans « *cet ordre immémorial de la mort* », comme le définit Benjamin, que l'existence s'inscrit dès son origine. Ainsi la mort devient-elle la clé de toute connaissance du réel. Bachofen l'avait bien compris, il avait saisi cette dialectique qui s'abrite au cœur du réel, en creusant dans le savoir fécond que par là se dévoilait. Figure paradoxale, le symbole est un miroir de la mort. Dans son discours muet, il exprime le savoir que recèlent les Tombeaux, annonçant la loi du vivant comme une prophétie : le passé ancestral, le monde touffu de la matière, s'actualise dans le présent, en tant qu'indice de l'avenir. Autrement dit, de par son rapport avec la tombe, le symbole est trace de la mémoire, mais aussi image bouleversante, témoignage du passé qui, par la polarité entre vie et mort qu'il enferme en lui, apparaît comme un présage. Or, lorsque

450 W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen », *op. cit.*, p. 99

451 *Idem*

Bachofen affirme la prééminence du monde des Tombeaux pour l'étude de la pensée des antiques, il inscrit sa recherche dans un horizon où la méthode scientifique côtoie un savoir qui relève de la religion et finalement du sacré. La centralité qu'il accorde au symbole transforme une figure qui est essentiellement en dehors de l'histoire et du *logos* en principe d'une analyse qui se veut scientifique. Tel est donc le geste révolutionnaire de Bachofen par rapport aux critères de la science officielle, ce qui rend ses travaux des « *prophéties scientifiques* » aux yeux de Benjamin.

Et c'est justement dans ce caractère paradoxal du symbole, miroir de la mort, que Bachofen retrouve une image de l'origine, du primitif. Mais ce sont des images au clair-obscur, qui ne se laissent pas saisir, mais seulement pressentir. La lecture benjaminienne rejoint ici l'interprétation de Bernoulli, qu'il cite d'ailleurs à propos du clair-obscur qui marque les réflexions bachoféniennes sur l'Antiquité.

*« Bernoulli a prononcé un mot particulièrement heureux en parlant du clair-obscur qui règne dans les recherches de Bachofen. [...] Car si vastes et minutieuses que soient les démonstrations de Bachofen, il n'y a rien en elles qui rappelle les procédés positivistes. Le clair-obscur qui y accueille le lecteur est plutôt celui qui règne dans l'ancre platonicien aux parois duquel se dessinent les contours des idées ou bien encore la lumière indistincte qui plane sur le royaume de Pluton »<sup>452</sup>.*

Or, ce passage est fondamental, à mon avis, pour comprendre la lecture que Benjamin propose des recherches de Bachofen, en tant qu'études qui se tournent vers un âge reculé, en visant le primitif et tout ce qui se rapproche le plus de l'origine. Comme nous l'avons déjà signalé en présentant la figure de Bachofen, le charme de son œuvre repose justement sur le portrait de cet âge d'or, qui se dégage des pages de ses écrits. Qu'il ait tenté de le crayonner, sans prétendre à le reproduire fidèlement, guidé plus par le cœur que par l'esprit, cela n'est pas un élément que la réception du début du XXe siècle semble prendre trop en considération. Même Bernoulli, qui souligne à raison le clair-obscur qui règne dans les travaux de cet auteur, n'échappera pas au piège séduisant d'un retour à l'origine, auquel les recherches de Bachofen sembleraient inviter le lecteur. La question est justement de comprendre la nature de cet univers primordial qui émerge des pages de ses écrits, d'en établir la valeur du point de vue de l'histoire et du présent. Or, en mettant en évidence la « *lumière indistincte* » dans laquelle plongent les images bachoféniennes de cet univers primitif, Benjamin alerte le lecteur du danger de ces Sirènes, lorsqu'on oublie le caractère incertain, le clair-obscur qui les caractérise. Il est intéressant donc d'examiner de plus près les deux exemples dont se sert Benjamin pour son argumentation.

---

452 *Idem*

Lorsqu'on essaye de pénétrer dans cet univers primitif, perdu dans le recès du passé, ce n'est pas à la lumière aveuglante d'un savoir objectif que l'on sera confronté, car aucune recherche, aussi minutieuse qu'elle soit – ce qui est le cas des études de Bachofen – ne parviendrait à percer le mystère de l'origine. Les seules représentations que l'on aura de l'archaïque seront donc vagues, au clair-obscur ; il serait difficile de dire si elles relèvent de la vérité ou de l'illusion. Affines en cela aux ombres de l'ancre platonicien, elles dessinent un monde qui n'est peut-être que tromperie, dont les silhouettes fascinent toutefois ceux qui les observent. Mais Benjamin ajoute une remarque qui éloigne sa lecture de l'allégorie platonicienne<sup>453</sup>, lorsqu'il rattache le clair-obscur à la présence de la mort, qui dominerait les écrits bachoféniens. « *Car le culte de la mort qui donne leur signification idéale aux objets préférés de Bachofen a imprégné l'image de l'Antiquité entière* »<sup>454</sup>.

C'est dans le culte de la mort, dont la pensée antique est profondément imprégnée, que les objets des recherches bachoféniennes trouvent leur signification idéale. Ce qui nous dit, d'ailleurs, la deuxième image utilisée par Benjamin, la « *lumière indistincte qui plane sur le royaume de Pluton*<sup>455</sup> » : les images mythologiques sont comme les ombres des Enfers, dont les contours estompés ne donne qu'une vague idée de la vie qui les habitait autrefois. Or, aucune représentation ne restituera de manière nette la plénitude de sens du savoir de la mort, dont le primitif déborde. Car, c'est le symbole et non la parole, qui traduit en expression le

453 Dans ce contexte, le choix de Benjamin de se référer au mythe de la caverne de Platon pose plusieurs problèmes interprétatifs. On a presque l'impression que Benjamin utilise cette image, sans toutefois songer à la signification que les ombres revêtent chez Platon. En effet, il semble difficile de concilier l'interprétation proposée par Benjamin, où les ombres apparaissent comme la projection sur les objets de cette profonde conscience de la mort dont l'Antiquité témoigne, avec le statut des silhouettes qui se dessinent sur les parois de la caverne platonicienne. Alors que dans le mythe de la *République*, les ombres représentent la connaissance sensible et ses illusions, chez Benjamin le clair-obscur assume une valeur qui va au-delà de la simple dichotomie vérité/apparence. Quoique l'on puisse, en tenant compte de la lecture benjaminienne de Bachofen dans son complexe, reconnaître ici une dénoncé des dangers de cet univers primitif aux contours indéfinis, elle n'est une condamnation radicale de toute tentative de s'y rapprocher. Autrement dit, tout en soulignant la nébulosité d'un savoir qui cherche de pénétrer au plus profond de l'Antiquité, dont il saisirait toutefois que l'ombre de ses vérités, Benjamin approuve la démarche de Bachofen ainsi que les résultats qui émergent de ses recherches. Ainsi les deux pôles entre lesquels oscille chez Benjamin la signification des ombres ne seraient-ils pas la vérité et l'apparence, quant plutôt la connaissance aveuglante du sacré et le clair-obscur du profane, dans lequel plonge la modernité lorsqu'elle s'approche du primitif.

454 W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen », *op. cit.*, p. 99

455 Lorsqu'il fait allusion au « *royaume de Pluton* » et à sa lumière indistincte, Benjamin ne songe peut-être pas qu'aux Enfers, royaume du dieu Pluton, mais aussi à la planète et à son paysage lunaire, d'où la référence à la « *lumière indistincte* » qui le caractériserait. Pluton, le corps céleste le plus périphérique du système solaire, symboliserait bien en effet l'abîme qui nous sépare de cet âge ancestral. Que Benjamin y puisse avoir songé ne serait pas si étrange, étant donné les nombreuses références aux planètes dans ses écrits – Saturne principalement, planète de la mélancolie – et particulièrement dans le livre des *Passages*. À l'époque où il rédigea son essai, Pluton venait tout juste d'être découvert (1930) ; il était considéré comme la neuvième et dernière planète du système solaire. Ce n'est qu'en 2006 qu'il sera classé parmi les planètes naines. Pour l'imaginaire de l'époque, le nom de Pluton devait sans doute évoquer l'image d'une distance infranchissable, tel que Benjamin voulait la communiquer dans sa comparaison entre le regard de l'historien et l'univers primitif.

discours muet des Tombeaux, dont aucune connaissance rationnelle n'est possible. Ainsi, l'incapacité de la connaissance de s'approprier des vérités du symbole se traduit-elle par le clair-obscur de ce que l'on pressent, sans toutefois pouvoir l'expliquer. En ce sens, l'ombre devient dans la lecture bachofenienne le signe concret de ce que l'on n'atteint pas rationnellement, car son mystère est pour l'individu moderne insondable : nous sommes désormais trop éloignés pour y participer et pour en saisir la véritable signification. Lorsque Bachofen se tourne vers cet univers primordial où s'enracinent les symboles, c'est avec le regard d'un étranger qu'il le sonde. Pour l'homme moderne qui n'a plus accès aux mystères du sacré, l'origine devient donc un paysage lunaire, un autre monde. C'est pourquoi chez Bachofen, « *les idées mythologiques évoluent dans ses écrits, majestueuses et incolores comme les ombres* »<sup>456</sup>.

Lorsqu'on tente de brosser un portrait de cet âge primordial, ce n'est pas vers le monde muet des symboles qu'il faudra regarder, mais plutôt vers les mythes et leurs récits. Alors que les vérités du symbole sont insaisissables rationnellement, l'étude détaillée des matériaux mythologiques nous offre une clé pour comprendre comment ce savoir de la mort modèle les structures du vivant. Autrement dit, le silence du symbole, totalité close qui ne renvoie qu'à elle-même, ne se prêt à aucune interrogation de la part de l'historien, car il n'a rien à dire, mais seulement à montrer. Le mythe, en revanche, donne une forme au marécage des origines, en gardant les traces du devenir historique, en dehors duquel se place le symbole. Les récits mythiques aident l'historien à comprendre le processus historique<sup>457</sup> : ils sont un témoignage des changements subis par les peuples dans leur évolution, mais ils représentent aussi la seule trace qui nous reste de cet univers primitif dans lequel règnent les symboles<sup>458</sup>. Ce sont, nous dit Bachofen, le seul témoignage qui nous « parle » encore.

---

456 *Idem*

457 C'est pourquoi, selon Benjamin, Bachofen s'intéresse moins à l'histoire qu'au mythe, cf. *Ibidem*, p. 111 « *Sa façon particulière d'aborder les sources / Rarement il ne tient compte de la différence du mythe et de l'histoire / C'est le mythe qui l'intéresse avant tout // Il le cherche dans sa forme primitive, c'est-à-dire préhomérique / Celle-là le montre à peine sorti de son bourgeron : le Symbole* ». Entièrement publiées, les notes préparatoires au *Bachofen* sont particulièrement importantes pour la compréhension de l'essai. Sous forme de schéma, elles nous offrent un aperçu des thèmes que Benjamin avait l'intention de développer dans son essai, les confrontations qu'il considérait indispensable d'établir, pour présenter la pensée bachofénienne au public français. Ainsi ce plan, conservé parmi les documents posthumes de Benjamin, apporte-t-il une contribution fondamentale, pour nous donner une idée de ce que l'essai aurait dû être dans les intentions de son auteur, si les conditions de sa rédaction eussent été plus favorables. Les variantes qu'y sont signalées, nous offrent aussi des indications précieuses aux fins d'éclaircir les points de l'argumentation qui restent obscurs. Cf. *Ibidem*, p. 111-113

458 Cf. J.J. Bachofen, *Le droit maternel*, op. cit., p. 10 « *La distinction, d'ailleurs flottante, entre temps historiques et temps mythiques justement pour cette période capitale de l'histoire, et pour la connaissance des conceptions et des faits antiques, perd toute légitimité* »

Au préalable, il s'agira donc de faire ressortir cette image d'un univers primitif, tel qu'elle se profile dans les écrits de Bachofen, analysant sa démarche à l'égard des mythes, pour comprendre ensuite la valeur que cet auteur lui accorde vis-à-vis du présent. Ce n'est qu'une fois avoir déterminé la nature de ce marécage, symbole d'un âge révolu de l'humanité, qu'il sera possible d'élucider un débat si controversé comme celui qui se déclencha entre 1920 et 1930 autour de l'œuvre de Bachofen, auquel Benjamin apporte aussi sa contribution. Et elle est bien loin d'être marginale.

#### **4.4 Entre symboles et mythes : le mystère de l'origine**

*« La tradition mythique [...] exprime fidèlement la loi vitale de ces époques dans lesquelles le développement historique du monde antique trouve ses fondements ; elle exprime la manière dont on pensait aux origines ; manifestation immédiatement historique, elle est une authentique source de l'histoire, en qui l'on peut avoir la plus grande confiance »<sup>459</sup>.*

Ce passage tiré de la préface du *Mutterrecht* n'annonce pas seulement la méthodologie suivie par l'auteur dans sa recherche ; il est une profession de foi : contre le scepticisme et la méfiance avec lesquels les philologues regardaient aux récits mythiques, Bachofen affiche sa croyance inébranlable en la fiabilité de la tradition mythique.

Mais sur quelles bases repose-t-elle ? Quel est le statut épistémologique des mythes du point de vue de la connaissance historique ?

Le mythe, remarque Bachofen dans le *Mutterrecht*, est « le commencement de tout développement », ce qui porte en lui les origines et qui peut donc les dévoiler. Or, pour comprendre cette définition, il est nécessaire de se référer aux considérations sur le monde du symbole développées dans la *Gräbersymbolik*. En effet, la nature du mythe n'est compréhensible qu'en tenant compte de la relation qu'il entretient avec le symbole. D'après Bachofen, le mythe en est l'exégèse, bien que partielle : il explique à chaque fois une et seulement une des nombreuses facettes, sous lesquelles le symbolique se montre. À l'immobilité du symbole correspond ainsi l'évolution des récits mythiques, qui visent à chaque fois son explication. En ce sens, le mythe, n'est pas commencement, mais bien développement, dont la valeur relève toutefois de sa proximité avec les origines. Cependant, la progression dans laquelle Bachofen le conçoit est moins celle du discours, comme c'est le cas dans la *Symbolik* creuzérienne, que de la fonction représentative de l'image. Son exégèse

---

459 *Ibidem*

du symbole est en premier instance représentation et, par conséquent, lien avec le vivant, avec les allégories qui, à chaque fois, cherchent à développer une parmi les nombreuses significations de ce discours muet, qui a son origine dans le silence des Tombeaux. Comme le remarque à raison Bernoulli, même si les mythes ne suscitent pas dans nos âmes la foi que les Antiques leur témoignaient, leur proximité aux mystères de la mort inspire un respect absolu<sup>460</sup>. Mais, en même temps, leur lien avec le devenir historique les arrache de la mort, du monde clos des Tombeaux, pour les inscrire au sein du vivant. Par leur déploiement dans le temps, leur progression constante, ils témoignent de la continuité du développement humain. Ce qui permet à Bachofen de déceler là, dans le corpus de symboles, le fil rouge de la tradition, suivant lequel l'historien remonte jusqu'aux origines. Or, pourquoi serait-il si important pour un étude du passé de s'interroger sur le commencement ? Si l'on suit la méthode bachofénienne, la prétendue objectivité scientifique, qui se limite à analyser l'enchaînement des faits concrets, ne parvient jamais à une vue d'ensemble sur le passé, car elle ne vise que les développements. Selon Bachofen, en faisant abstraction de leur commencement, les développements ne sont pas compréhensibles, car c'est justement celui-ci qui les conditionne, qu'en détermine la direction. « *Les commencements conditionnent les développements, ils indiquent les lignes que leur progrès va suivre, et, définitivement, sa direction* »<sup>461</sup>.

La légitimité du mythe, sa validité épistémologique, en tant que source de connaissance historique, est donc fixée d'emblée. Sous cet angle, Bachofen renverse l'accusation traditionnellement portée contre les récits mythiques : les hypothèses fantaisistes, la *fabula*, n'appartiennent pas au passé, mais plutôt aux tentatives du présent de l'expliquer avec ses propres catégories et de combler les lacunes de la compréhension. La tradition mythique sera toujours plus proche du passé « tel qu'il fut », que toutes les spéculations auxquelles le présent se livrera : la véridicité n'est pas là où l'on croit. Ainsi les mythes deviennent-ils une gage précieux, pour que les idées du présent, l'« imagerie » des conjectures philosophiques n'interviennent pas dans l'interprétation du passé, en engendrant des malentendus. Mais comment se traduit donc chez Bachofen ce savoir fécond des origines que les mythes dévoileraient ? À quels résultats aboutit sa recherche ?

En dépit de la « conversion » foudroyante qui marqua le tournant décisif de sa vie, l'approche de Bachofen à l'Antiquité garde encore le souvenir des études du droit auxquelles il consacra la moitié de sa vie. Ce qui l'intéresse dans le passé est l'origine des structures sociales et

460 Cf. C.A. Bernoulli, *Johan Jakob Bachofen und das Natursymbol*, op. cit., p. 128

461 J.J. Bachofen, *Le droit maternel*, op. cit., p. 12

juridiques, qui sont encore à la base de l'organisation de la société ; son propos est de faire lumière, à l'aide des matériaux mythologiques, sur les étapes qui ponctuent non pas la vie d'un peuple particulier, mais le développement du genre humain dans son complexe. Il conçoit l'évolution des peuples, comme un chemin commun, rythmé par les mêmes étapes, selon une progression linéaire : des stades inférieures, dominés par la corporalité et le sensible, à un stade supérieure, où le genre humain est enfin élevé grâce à l'esprit au dessus de la matière. Or, toutes les structures, les manifestations de la vie des peuples reflètent ce parcours vers le rationnel, qui vise à l'émancipation progressive du sensible et la soumission aux lois naturelles.

Pour utiliser la terminologie bachofénienne, le commencement qui attire son attention est celui du droit, l'origine donc de la distinction entre droit naturel et droit positif ; de là découlent les institutions vers lesquelles il se tourne avec autant de respect. Dans son commentaire au *Mutterrecht*, Jesi essaye de déchiffrer ce trait intrinsèque à la méthode autant qu'à la pensée de l'homme Bachofen, « *patricien de vieille souche balôise* ». D'après lui, cette attitude de Bachofen vis-à-vis des règles sociales trouve en allemand son équivalent sémantique dans la notion de *Gesittung*<sup>462</sup>, littéralement « civilité », une attention aux bonnes manières qui témoigne à la fois de politesse et savoir-vivre, mais aussi d'un respect prononcé pour les conventions. Une « *profonde conscience civique* », comme la définit Benjamin dans son essai, qui est à la fois un témoignage de son amour pour le « *sol natal* » : « *Cette conscience civique n'aurait, d'autre part, jamais pu atteindre en lui une telle vigueur si, elle aussi, n'avait pas été imprégnée profondément du sentiment chthonique* »<sup>463</sup>.

Et c'est justement cet élément chthonique, le lien avec le terroir natal, qui prend de plus en plus de l'ampleur dans son œuvre, à partir de l'étude sur le droit maternel, où Bachofen tente de retracer la morphologie des sociétés humaines dans une âge primordiale, pour en reconstruire ainsi l'évolution.

#### **4.5 Le monde des Mères**

Cet ouvrage, que Benjamin compare à deux autres textes déterminants pour sa propre époque, le *Capital* et *L'Origine des espèces*, qui n'ont pas eu autant de lecteurs que d'admirateurs, se

---

462 Cf. F. Jesi, *Bachofen, op. cit.*, p. 32-38. Le terme recourt d'ailleurs à maintes reprises dans les pages du *Mutterrecht*.

463 W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen », *op. cit.*, p. 100

présente donc comme une recherche sur les fondements de l'ordre familial ; Bachofen le décèle dans la préhistoire de l'humanité. D'après ses recherches, l'ordre que la société a hérité de l'Antiquité n'est pas celui qui appartenait au genre humain dans un passé ancestrale ; les mythes nous témoignent d'un état antérieur du droit, antinomique par rapport aux formes qui l'ont suivi. C'est une ère matriarcal, dominée par un principe matériel-tellurique, qui s'oppose au droit positif de l'ère paternelle, sous le signe du *pater familias*. L'argumentation du *Mutterrecht* se déploie ainsi de manière dialectique, en décrivant le rapport entre le préhistorique et l'Antiquité, à travers les dichotomies mère/père, droit naturel/droit positif, matériel-tellurique/ spirituel-uranique. La civilisation gynécocratique est le stade intermédiaire<sup>464</sup> entre les chaos de l'origine et la phase successive, régie par la loi paternelle<sup>465</sup>. Monde nocturne, ses us et coutumes reflètent la puissance des forces naturelles, par laquelle il est régi. Chaque expression de la vie de cette civilisation porte sur elle l'empreinte hiératique du Mystère de la religion chthonienne, qui laisse apercevoir le lien profond qui existe entre le monde de la Mère et le silence des Tombeaux<sup>466</sup>, dont il est question dans la *Gräbersymbolik*<sup>467</sup>. La compénétration primordiale des éléments de vie et de mort au sein du vivant, la conception de la mort comme déclin progressif, changement, plutôt que destruction violente, lie souterrainement le monde des Tombeaux au monde des Mères, le règne des morts à celui de la fécondité et de la naissance, incarnées dans le pôle féminin du réel. L'ère maternelle garde ce savoir des symboles, du sacré, qui se dévoile dans le silences des sépulcres. C'est à ce stade que remonte l'origine du droit naturel : « *la relation qui inaugure le*

---

464 La progression du principe matérielle-uranique du règne de la mère au principe uranique qui marque l'âge du père est toutefois interrompue par le moment dionysiaque et l'introduction des cultes orphiques dans la civilisation gynécocratique et démétrienne. Ce qui entraîne dans la société matriarcale une régression vers l'hétaïrisme des origines. Comme le souligne justement Jesi, chez Bachofen, l'hétaïrisme figure donc comme le côté obscur du principe maternel, selon une dichotomie qui oppose une féminité plus chaste, expression du principe démétrien, à la promiscuité et aux excès du principe dionysiaque. Cf. F. Jesi, *Bachofen, op. cit.*, p. 72-73

465 Cette reconstruction de l'évolution de la religiosité et des mœurs du genre humain rappelle de près les phases indiquées par Creuzer dans la *Symbolik* relativement au rapport entre un savoir ésotérique, dominé par le symbole, et l'hellénisme. D'ailleurs, à l'instar de la théorie creuzérienne, le *Mutterrecht* se réfère aussi au Pélasges, les habitants de la Grèce préhellénique qui, venu d'Orient, seraient à l'origine des Mystères d'Éleusis et des cultes ésotériques.

466 C'est d'ailleurs à ce stade que remonte, selon Bachofen, l'institution de la propriété privée qu'il serait liée à l'immobilité du Tombeau.

467 Momigliano souligne justement le lien de continuité qui s'établit par là entre les deux œuvres principales de Bachofen, tout en faisant ressortir les différences méthodologiques dans les démarches adoptées pour ces deux analyses. C'est dans les textes, les matériaux mythologiques, plus que dans les monuments funéraires que Bachofen s'oriente le mieux, parvenant à retracer le chemin des idées dans la pensée antique. A. Momigliano, « Bachofen tra misticismo e antropologia », in R. Di Donato (ed.), *Nono contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 777 « *L'intuition commune à ces œuvres – et pourrait-on dire ce qui oriente ses recherches à venir – c'est le lien qu'il établit entre la mort et la mère, entre le royaume des morts et celui des femmes. C'est dans les Tombeaux qu'il trouve une inspiration soudaine* ».

*processus civilisateur de l'humanité, qui manifeste toute vertu, qui donne forme à la part plus noble de l'être, c'est la magie de la maternité »<sup>468</sup>.*

Par rapport aux formes hétériques, l'ère maternelle représente déjà une évolution : c'est le dépassement d'un ordre purement matérielle, dominée par la sensualité et le *Stoff*, la matière dense, touffue, dont la végétation est le prototype naturel. Toutefois, il existe une continuité entre ces deux phases : l'ère maternelle apparaît comme un processus civilisateur, qui ne supprime pas le chaos du monde hétérique, mais se limite à en régler les forces et les pulsions sexuelles. Par la revendication du mystère sacré de la maternité, la figure de la mère met fin à la promiscuité des hordes primitives. La première forme du droit est donc l'accueil des lois naturelles, le respect des forces telluriques, émanation du sacré : « *La gynécocratie est entièrement sujette à la matière et aux phénomènes naturels, auxquels elle emprunte les lois de son être interne et externe ; plus vivement que les époques postérieures, elle perçoit l'unité de la vie, et l'harmonie du tout, dont elle n'est pas encore détachée »<sup>469</sup>.*

Cette harmonie, la perception de l'unité du vivant qui caractérise la civilisation à l'ère maternelle, s'interrompt brusquement, lorsque l'esprit, le principe dominant l'âge paternelle, s'impose sur l'élément matériel-tellurique. Tournant décisif de l'histoire du genre humain, ce passage représente pour Bachofen la progression d'une conception inférieure – le principe maternel – à une conception supérieure – la loi paternelle. Mais la victoire de l'esprit sur la matière s'avère un matricide : le culte de la Mère, les Mystères chthoniques, sont balayés par le nouvel ordre du père, qui en efface les traces. La nuit de l'ère maternelle laisse ainsi la place à la clarté du jour, symbole du savoir rationnel. D'après Bachofen, l'*Orestie* d'Eschyle symboliserait justement ce passage dramatique du règne des Mères au patriarcat<sup>470</sup> : le principe de l'ancien temps doit être tué, pour que le nouveau puisse s'imposer comme vainqueur. Et l'invocation de Clytemnestre qui rappelle au fils la malédiction qui frappe ceux qui outragent les Mères, les « *chiens irrités* » qui poursuivent les matricides, n'empêche pas à Oreste de venger le meurtre de son père en tuant sa mère. Le monde s'inverse ; la Mère perd à jamais sa souveraineté. Le droit positif remonte donc à cette victoire de l'esprit sur la matière :

---

468 *Ibidem*, p. 17

469 *Ibid.* p. 34

470 La lecture que Bachofen propose de l'*Orestie* de Eschyle, comme drame de la lutte entre le matriarcat déclinant et le patriarcat qui cherchait brutalement à s'imposer, occupe toujours une place de premier plan dans les analyses du matriarcat des interprètes marxistes du *Mutterrecht*. Ni Engels ni Lafargue manqueront de souligner dans leurs études sur la structure familiale la beauté des pages que Bachofen consacre aux tragédies de Eschyle, tout en insistant néanmoins sur l'« *épais nouage mystique* » que les enveloppe. Cf. F. Engels, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Éditions sociales, Paris, 1952 et P. Lafargue, *Le matriarcat. Étude sur les origines de la famille*, <http://www.marxists.org/francais/lafargue/works/1886/10/matriarcat.htm>, 26 octobre 2011.

le mariage et l'institution d'un système de parenté patrilinéaire en sont les conquêtes les plus remarquables de ce nouvelle âge de l'humanité, car elles préservent les civilisations des dangers de l'hétaïrisme, en atrophiant ses forces irrationnelles et ses pulsions. .

Or, le jugement que Bachofen porte sur ce monde des Mères reste, on le voit bien, ambigu comme ambiguë apparaît aussi la figure de la Mère. Car si le passage à l'âge paternel et au droit positif constitue pour lui une évolution, cela se fait au prix d'un matricide, de la suppression d'un ordre qui n'était pas encore détaché de l'harmonie du tout, de l'unité du vivant. Par la découverte du matriarcat, Bachofen semble donc porter une critique à sa propre société, au système patriarcal dont elle découle. Cet âge maternel, âge de la matière et du culte des Mystères apparut aux lecteurs qui découvrirent l'œuvre de Bachofen au début du XX<sup>e</sup> siècle comme la représentation de l'âge d'or, dont la distance ne fait qu'accroître le charme. Ainsi le liront-ils la quasi-totalité de ses interprètes. À droite comme à gauche, parmi les sociologues marxistes autant que dans la droite réactionnaire et jusqu'aux théoriciens fascistes, on se réclamera pendant des années de Bachofen, chacun interprétant à son gré la nature de cet âge primordiale. Pour tous, elle représentera l'objet de convoitise d'un présent nostalgique. En ce sens, Benjamin se range parmi les exceptions, en cherchant de sauver les contradictions d'une pensée si fascinante comme celle de Bachofen, sans vouloir les résoudre ni dans un sens ni dans l'autre, ni comme un éloge du passé ni comme une exaltation du présent. Il n'y réussira que partiellement. Le mythe est un terrain glissant et Benjamin en était bien conscient. Dans son essai sur les *Affinités électives* de Goethe, il insistait justement sur le charme puissant et secret exercé par ce monde souterrain qui se cache derrière l'apparence muette et figée de la nature. « *Mythique, la nature est lestée de forces surhumaines et entre en jeu de façon menaçante* »<sup>471</sup>. Le pouvoir énigmatique des forces naturelles, les prophéties secrètes enfouies dans les entrailles de la terre, pèsent sur les personnages goethéens, incapables de s'orienter parmi les signes qui annoncent la catastrophe dont ils seront les protagonistes involontaires. Aveugles, ils ne s'aperçoivent pas d'enfreindre avec leurs gestes les lois mythiques de la nature, contribuant ainsi à accélérer leur propre chute. Les objets sont encore une fois le réceptacle de ces forces naturelles qui agissent contre les personnages et l'expression des présages qui ponctuent le roman. Ainsi, le verre qui aurait dû se briser lors de l'inauguration de la maison et qui est, au contraire, attrapé et conservé par Édouard, annonce-t-il déjà le destin funeste qui pèse sur cette même maison et sur ceux qui l'habiteront. Dans le

---

471 W. Benjamin, « Les *Affinités électives* », in *Œuvres complètes*, trad. par M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard 2000, t. I, p. 284

romans de Goethe donc, « *il semble que la vie même des choses mortes acquière un pouvoir* »<sup>472</sup> face aux êtres humains et c'est justement dans cet élément que Benjamin reconnaît la présence étouffante du mythique au sein du texte : « *Une telle intégration de toute chose à la vie est bien, en effet, un critère du monde mythique* »<sup>473</sup>.

Or, si les personnages du romans cèdent à la fascination de ces éléments telluriques et palustres, s'ils s'amuse à jouer avec ce monde souterrain comme il le font avec la surface, c'est parce qu'ils croient reconnaître là des présages du destin. Dans l'immobilité du lac, ils n'aperçoivent pas le danger de ces forces mythiques, de ce marécage qui refait surface dans la nature, mais plutôt le souvenir d'une harmonie avec le vivant. C'est leur confiance dans ces puissances ancestrales de la nature qui les rend aveugles :

*« Comme élément chaotique de la vie, l'eau ne menace point ici en flux sauvage qui engloutirait l'homme, mais dans le calme énigmatique qui le laisse aller à sa perte. Là où règne le destin, les amants vont à leur perte. Lorsqu'il méprisent la bénédiction de la terre ferme, ils succombent à l'insondable qui, antédiluvien, apparaît dans l'eau. On les voit littéralement ensorcelés par l'antique puissance de cet eau »*<sup>474</sup>.

Odile qui flotte à la dérive et lève les yeux au ciel implorant l'assistance de ces mêmes forces qui ont causé la mort de l'enfant qu'elle portait dans ses bras est l'emblème de ce charme dangereux et irrésistible que le monde chtnonien exerce sur le présent. C'est la présence surhumaine et magique de la nature à laquelle les personnages se soumettent en croyant y trouver leur salut. Mais si, dans le roman de Goethe, soudainement un vent se lève en réponse à la prière d'Odile, la sauvant de l'immobilité funeste du lac, en va-t-il de même pour le présent vis-à-vis de ce passé archaïque.

La question pourrait être posée dans ces termes : dans l'image d'âge ancestral, dans ce monde des Mères qui n'a pas encore renié son lien avec le vivant pourrait-on reconnaître une prophétie, une promesse que le passé murmure au présent ? La Bachofen Renaissance pourrait se résumer comme la tentative de donner une réponse à cette question ou, si l'on veut, au problème incontournable du sens de l'histoire, dont les matériaux mythologiques prétendent détenir la clé. Malgré la profession de foi du savant de Bâle à leur égard, les mythes restent un terrain glissant pour ceux qui s'y aventurent, une matière malléable pour les interprètes ; les controverses qui ponctuent la Bachofen Renaissance en sont le meilleur exemple.

---

472 *Ibidem*, p. 298

473 *Idem*

474 *Ibid.*, p. 286

#### 4.6 Images mouvantes : l'archaïque et ses fantasmes.

Ironiquement, dans son étude *Sur l'origine de la famille*, Engels remarque que, malgré la beauté et la finesse de ses analyses, la démarche du *Mutterrecht* témoigne « *en même temps que Bachofen croyait au moins autant en Apollon, Athéna et les Érynnies que, de son temps Eschyle* »<sup>475</sup>.

Dans cette prise de position d'Engels, Benjamin reconnaît un jugement « *sérieux et pondéré* » sur Bachofen, car justement il fait ressortir le problème intrinsèque à la méthode bachofénienne : son respect sincère pour les origines prend souvent l'allure d'une véritable dévotion vouée aux mêmes cultes dont il parle. Ce qui entraîne ses œuvres dans un pur mysticisme, dont l'aboutissement ultime risque d'être un éloge inconditionné de l'irrationalisme. Par là, l'on saisit en effet un des motifs qui ont orienté la réception de ses ouvrages parmi les théoriciens de la droite conservatrice allemande : l'élan mystique qui anime la recherche de Bachofen ne passa pas inaperçu par ceux qui préconisaient un retour au primordial et à ces forces irrationnelles contre la décadence et l'appauvrissement de la modernité, soumise à la loi de l'esprit. Comme le constate Benjamin dans son essai, « *l'aboutissement mystique des théories de Bachofen qui avait souligné Engels a été parachevé au cours de sa "redécouverte" dont l'histoire embrasse le plus clair de cet ésotérisme récent qui devait constituer un apport important au fascisme allemand* »<sup>476</sup>.

Parmi les auteurs qui se rangent du côté de « *cet ésotérisme récent* », terreau fertile pour les idéologies fascisantes, Bernoulli et Klages, les « *filtres* » de la première approche de Benjamin à l'œuvre de Bachofen, revêtent un rôle de premier plan. Klages surtout, qui par sa lecture du *Mutterrecht* sous le signe d'une critique radicale à la modernité, figure souvent comme le porte-parole de cet irrationalisme dont se nourrira l'imaginaire nazi ; la portée théorique de sa théorie est néanmoins infiniment supérieure par rapport à celle des idéologues fascistes, tels que Bäumler. Benjamin ne manque pas reconnaître cela dans son essai lors qu'il analyse les principales positions dans le débat autour de l'œuvre de Bachofen. D'ailleurs, nous retrouvons aussi certaines des thématiques mises en premier plan par Klages dans son interprétation du *Mutterrecht* au centre de l'essai benjaminien de 1935. Le même constat vaut

---

475 Ce passage, cité par Benjamin dans son essai sur Bachofen, est tiré de la Préface de 1891 à la quatrième édition de *L'origine de la famille* de Engels, *op. cit.*, p. 9. Cf. W. Benjamin, « *Johan Jakob Bachofen* », *op. cit.*, p. 105

476 *Idem*

pour le rapport avec la pensée de Bernoulli. Bien que Benjamin adopte vis-à-vis de leurs lectures un regard critique, son essai sur *Bachofen* est un dialogue constant avec eux : ils avaient su, mieux que d'autres auteurs, saisir les problèmes internes à l'œuvre bachofénienne, les questions qui restaient sans réponse, sans toutefois réussir à les résoudre. Une confrontation avec les lectures proposées par Klages et Bernoulli est, en ce sens, indispensable, si l'on veut comprendre les motifs qui animent la démarche benjaminienne dans l'essai de 1935. Car, par son article, Benjamin visait justement à prendre position dans un débat avec lequel il se confrontait implicitement depuis dix ans, dès sa lecture du *Natursymbol* de Bernoulli. Plus particulièrement, sa critique porte contre les deux axes autour desquels s'articulent les approches de ces deux auteurs à l'œuvre de Bachofen : d'une part, la radicalisation de la dialectique entre conception maternelle et conception paternelle, que Klages charge d'une valeur métaphysique, en exaltant la pureté et l'authenticité du principe matériel-tellurique, par rapport à l'égaré de l'esprit, qui s'impose successivement. De l'autre, le rôle joué par les religions monothéistes dans le passage d'un âge primordial, sous le signe de la mère et de l'harmonie avec les forces naturelles, au système patriarcal, qui réprime l'élan vital du primitif par l'aridité de l'esprit. Entre ces deux pôles se déploie la critique que, à travers les découvertes de Bachofen, Klages porte à la modernité, une critique que Bernoulli tentera de poursuivre, la sauvant de ses contradictions internes et des impasses auxquelles elle conduit.

C'est dans l'*Éros cosmogonique*, paru en 1922, que Klages se confronte pour la première fois ouvertement avec la pensée de Bachofen, attiré par l'image de l'archaïque qui ressort de ses œuvres. Ce livre, Benjamin le considéra comme la première véritable contribution à l'interprétation de l'œuvre bachofénienne, « *le premier livre à se référer avec autorité aux idées de Bachofen* » ; malgré les dérives antisémites des textes klagésiens qui le suivirent, l'*Éros cosmogonique* resta à ses yeux un des apports majeurs au débat sur Bachofen et Klages un des commentateurs les plus subtils de son œuvre. En réalité, sa lecture de Bachofen précède de beaucoup la rédaction de l'*Éros cosmogonique* ; elle remonte au début des années 1900, à l'époque de sa participation au groupe des Kosmiker de Munich<sup>477</sup> et de son amitié avec Alfred Schuler et le poète Stefan George, dont il prendra les distances en 1904. Klages revendiquera toujours la paternité de cette découverte, parmi ces intellectuels qui recherchaient dans le paganisme et dans les anciens cultes une idée d'humain en osmose avec

---

<sup>477</sup> Pour une analyse détaillée de la réception de Bachofen parmi les Kosmiker, je renvoie à l'étude de P. Davies, *Myth, matriarchy and modernity*, op. cit., p. 176-191 et à l'article de G. Schiavoni, « Rovine della simbolica. Creuzer, Bachofen, cultura di destra », in F. Masini et G. Schiavoni (ed.), *Risalire il Nilo*, op. cit., p. 349-360

les forces de l'univers, un modèle d'expérience basée sur une harmonie « cosmique » du sujet avec la nature, qui se donnerait à lui de manière immédiate. Pour Klages et les Kosmiker, il s'agissait donc de libérer les énergies de l'inconscient, propres d'un stade pré-morale de l'humanité, emprisonnée sous le joug de la rationalité dans la société moderne. Or, ce modèle d'expérience « cosmique », propre à une humanité pure, dont la conscience n'a pas encore été altérée par les lois de l'esprit, Klages la déniche dans l'œuvre, à l'époque encore inconnue, de Bachofen, dont il parle en termes enthousiastes : « *Cependant, qui a aujourd'hui ne serait-ce qu'un pressentiment du fait qu'il convient de voir en Bachofen peut-être le plus grand explorateur de cette conscience archaïque, au regard de laquelle toutes les manifestations culturelles et mythiques connues et, à plus forte raison, toutes les doctrines religieuses de l'humanité historique se présentent comme une dilution une décomposition de la source originelle ?* »<sup>478</sup>.

Aux yeux de Klages, l'image des origines, de l'ère primordiale du matriarcat, qu'il voit se profiler dans les pages des écrits bachoféniens, n'a pas seulement la valeur d'une reconstruction historique du développement de l'ordre familial et des structures sociales ; l'ensemble des découvertes relatives au droit maternel se cristallisent dans l'idée d'une conscience archaïque, forme originelle de la vie spirituelle de l'humanité. Ainsi, à travers les recherches de Bachofen, l'*Éros cosmogonique* cherche-t-il à démontrer que les rituels primitifs et païens, les expériences extatiques auxquelles nous avons encore accès à travers les drogues, ne sont pas seulement la trace d'un univers primordial, mais aussi une caractéristique intrinsèque à la psyché humaine, qui a été rejeté par l'âge moderne. Or, de quelle manière Klages opère-t-il le passage d'une vision historico-anthropologique du primitif à une conception qui décline cette notion en termes de vie psychique, comme les formes originelles de la pensée humaine ?

D'après la théorie exposée dans l'*Éros cosmogonique*, l'harmonie avec la nature et les énergies vitales qui caractérise ce premier stade de la vie humaine, la perspective « cosmique » dont témoigne cette forme primordiale d'expérience, autorisent à établir un lien entre cette configuration primitive de l'existence et les processus psychiques originels de la pensée humaine. Le système matriarcal qui régit cette première phase de l'histoire du genre humain apparaît donc à Klages comme l'exemple d'une forme de pensée alternative à celle qui caractérise la modernité, où l'esprit et la rationalité dominent tout processus psychique. L'esprit se présente ainsi comme une puissance étrangère à la vie, qui détruit la polarité

---

478 L. Klages, *De l'éros cosmogonique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 237

originelle corps/âme par laquelle se définit l'existence humaine : « *L'esprit, en tant que force inhérente à la vie, signifie une force dirigée contre la vie ; la vie, dans la mesure où elle est devenue porteuse de l'esprit, s'oppose à lui par un instinct de défense. – La nature du processus "historique" de l'humanité (appelée aussi "progrès") est la lutte victorieuse et progressive de l'esprit contre la vie avec la fin prévisible (de manière logique seulement) et la destruction de cette dernière* »<sup>479</sup>.

À une pensée purement abstraite et rationnelle, *Kopfgedanken*, qui domine la modernité, Klages oppose la pensée mystique de l'humanité primordiale, *Herzgedanken*, qui se laisse envahir par les forces qui traversent la nature, s'abandonnant à l'*éros*, à l'énergie vitale à laquelle l'âme humaine participe, en communion avec l'ensemble du vivant. À travers une logique symbolique, qui procède par analogie, la pensée mystique se présente comme un modèle antinomique par rapport à la logique rationnelle et discursive qui régit le *Kopfgedanken* : alors que celle-ci correspond à un état de *conscience pensant*, qui se rapporte au monde à travers les *images perceptives*, la pensée symbolique coïncide avec un *état de conscience voyant*, qui est capable de saisir les *images expressives*, les seules images « réelles », d'après Klages. « *Si nous abstrayons de la représentation l'activité spirituelle du sujet, si donc nous prêtons à l'image l'autonomie d'une vision onirique, se présentant à celui qui la voit comme quelque chose de réel, et si enfin nous nous imaginons celle-ci moins comme provoquée par l'âme du récepteur que comme fondée dans le modèle lui-même, nous saisissons le mode de représentation des actes de l'univers qui dans la conscience nocturne de l'homme extatique et dans la conscience générale de l'homme originaire dominait le monde des faits* »<sup>480</sup>.

Tandis qu'un modèle d'expérience conforme aux lois de la rationalité opère une distinction nette entre sujet et objet, déclinant la relation cognitive en termes de possession – l'objet connu devient une propriété du sujet, qui se le représente par ses processus mentaux – l'idée d'une conscience voyante procède d'une logique antinomique par rapport à celle du logos, opposant à la compréhension et l'explication, l'état de pure réceptivité de la contemplation. Or, ces images que l'âme accueille dans une expérience extatique sont les « *images originelles* », qui existent dans la réalité indépendamment de la conscience, au contraire des *images perceptives* qui se construisent dans le rapport que l'individu, en tant que sujet, entretient avec la réalité. Alors que les *images perceptives* reflètent l'action d'un sujet externe à l'objet, le processus cognitif qui a lieu dans la pensée d'un individu isolé, les *images originelles*

479 L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bonn, Bouvier, 1960

480 L. Klages, *De l'éros cosmogonique*, op. cit., p. 129

témoignent d'une pure réceptivité, de l'osmose de l'homme avec la réalité. Elles ne sont pas seulement intrinsèques à la nature humaine, en tant qu'origine de toute expression culturelle et donc substrat de la mythologie elle-même, mais elles annoncent aussi la relation profonde entre psyché et cosmos, comme être authentique, expérience originelle du genre humain. En ce sens, ces images ont une valeur archétypique, car elles précèdent l'interaction entre la conscience individuelle et le flux temporel, dans laquelle la réalité prend forme. Sans les squelettes dont la pensée conceptuelle revêt les choses, ignorant leur essence à l'avantage des *images perceptives* qu'elle-même se construit, la conscience voyante saisit l'essence du réel, qui se donne par images. Car l'âme, selon Klages, ne peut que se montrer dans l'image ; toute autre forme d'expression serait une atrophie de sa force vitale. Il n'y a plus d'objet ni de sujet, mais seulement une intériorité voyante qui accueille les essences des choses : « *pour celui qui brise la forme de la personne dans l'extase, le monde des faits s'écroule au même moment et à sa place resurgit le monde des images dont la réalité puissante repousse tout le reste. De ce monde, l'âme voyante est le pôle intérieur, la réalité vue le pôle extérieur* »<sup>481</sup>.

De sorte que, l'état de conscience préhistorique correspond, d'après Klages, au moment des images réelles, un état d'ivresse, d'enthousiasme, tel que celui qu'on atteint sous l'effet des drogues. Le sacré, le rituel et les fêtes, la magie et la prophétie, telles qu'on les retrouve dans une époque primitive, témoignent justement de cette prédominance des images sur l'esprit, que l'homme perd lorsqu'il renonce à cet état de la conscience voyant en faveur de la rationalité et de la logique du discours. Cela apparaît évident lorsqu'on considère le différent rapport que les antiques avaient avec la mort, dont ils ne percevaient pas l'aspect destructif, violent, un aspect qui au contraire la définit aux yeux de modernes comme disparition irrévocable. « *La croyance des temps archaïques n'était pas : il y a des âmes invisibles, voire une existence personnelle après la mort ; mais : vivantes sont les images des choses, et quelque chose vit sans entraves et adopte le caractère magiquement mobile de l'âme pour autant qu'il est devenu image et rien qu'image !* »<sup>482</sup>.

Mais quel est donc, d'après la lecture de Klages, le facteur qui déclenche la répression des formes primitives de la vie psychique et la victoire de l'esprit sur l'âme ?

Contrairement à la théorie de Bachofen, Klages fait correspondre ce passage à l'apparition des religions monothéistes, qu'il attaque de manière féroce<sup>483</sup>. D'ailleurs, il ne manquera pas de

---

481 *Idem*

482 *Ibidem*, p. 177

483 Si dans l'*Éros cosmogonique* sa critique s'adresse encore à tous les cultes monothéistes, dans les années qui suivent Klages radicalisera sa position en sens antisémite, ciblant directement le judaïsme, coupable, à son avis, de la décadence de la société contemporaine. Le fait que, comme le souligne justement Lehnen dans son

reprocher à l'auteur du *Mutterrecht* son jugement positif sur l'avènement du patriarcat, qui dénonce à ses yeux la foi chrétienne dont est imprégnée la pensée de Bachofen. Toutefois, c'est surtout le judaïsme qui fait l'objet des foudres de Klages, qui frisent souvent la haine raciale. Par son interdiction des images, la religion juive contribue de manière déterminante à un changement que Klages considère comme irréversible : l'émancipation progressive de l'esprit à l'égard de l'âme et du modèle d'expérience extatique de l'humanité primordiale. Cela faisant, les forces de l'âme sont brutalement réprimées, car on leur interdit justement la seule forme d'expression possible pour elles, notamment l'image : la manifestation du sacré au sein du réel est rejetée comme idolâtrie. La technologie et la mécanisation des rapports s'imposent dans un monde dominé par l'esprit, puissance étrangère à la vie elle-même : la destruction des forces naturelles, la répression des énergies vitales ne peuvent qu'aboutir à l'anéantissement même du vivant. Les prévisions de Klages pour l'avenir de l'humanité sont catastrophiques : « à l'humanité préhistorique dominée par l'âme succédait l'humanité historique dominée par l'esprit. Mais à celle-ci succédera l'humanité post-historique de la larve animée par un simulacre de vie »<sup>484</sup>.

C'est de cette prophétie apocalyptique formulée dans l'*Éros cosmogonique* que repart Bernoulli dans son étude sur le symbole naturel chez Bachofen. À ce sujet, le compte rendu que Benjamin fit de ce texte en 1925 est sous plusieurs points révélateur. Il n'offre pas seulement un aperçu général des idées qui orientent l'approche de Bernoulli à Bachofen, mais il met bien en évidence, à mon avis, les affinités et les liens personnels avec Klages : leurs lectures se croisent sans cesse, pour s'inscrire finalement dans une continuité interprétative. Voici donc comment Benjamin présente l'étude *Johan Jakob Bachofen und das Natursymbole* :

« L'ouvrage de Bernoulli sur Bachofen est dédié à Klages et cherche à projeter comme sur une carte de la pensée de Klages toute l'ampleur du monde de Bachofen. Cette entreprise est d'autant plus féconde qu'elle tente en même temps de s'expliquer avec Klages et son rejet sans issue de l'état "technique", "mécanique" du monde. Il s'agit d'une explication au cours de laquelle l'auteur n'évite pas d'affronter le centre philosophique – ou plutôt théologique – à partir duquel Klages lance sa prophétie apocalyptique »<sup>485</sup>.

Ces quelques lignes nous fournissent donc les coordonnées pour s'orienter dans la discussion entre Klages et Bernoulli autour de la pensée de Bachofen : le but du *Natursymbol* serait donc

---

introduction à l'édition française du texte, la critique de Klages au judaïsme soit essentiellement d'ordre « théologique », ne saurait pas justifier toutefois les tons virulents de ses œuvres successives. Cf. *Ibidem*, p. 32

484 *Ibidem*, p. 92

485 W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen et la symbolique de la nature », *op. cit.*, p. 114

de relire l'œuvre bachofénienne à la lumière de l'interprétation proposée par Klages, afin de démêler les problèmes internes qui restent dans la théorie klagésienne sans solution. Pour Bernoulli, la question principale est justement d'essayer de sortir de l'impasse à laquelle aboutit la critique radicale de Klages à la *Zivilisation*, transformant le regard que le présent porte sur les origines, la condition primordiale de l'humanité, telle que Bachofen la présente dans ses œuvres. Ce n'est pas le souvenir nostalgique d'une époque désormais révolue que l'on devrait voir dans cette représentation bachofénienne de l'archaïque, mais plutôt l'indice des forces et des processus psychiques qui, appartenant à la nature du genre humain, demeurent encore chez les individus, bien que la modernité et l'imposition de la loi de l'esprit l'aient brutalement atrophiées.

Tout en partageant la critique klagésienne au matricide que l'ère patriarcale réalise lorsque la technologie et la logique de l'esprit répriment les forces naturelles du monde des Mères, il décèle dans la réalité la possibilité de s'apercevoir de cet état primordial de la pensée humaine. D'après sa lecture, le changement ne serait pas irréversible. Pour appuyer sa thèse, il se tourne vers la théorie bachofénienne du symbole : alors que l'interprétation proposée par Klages tient compte surtout de l'étude sur le droit maternel, celle de Bernoulli fait de la *Gräbersymbolik* sa référence principale. L'analyse du monde du symbole menée par Bachofen met en évidence, d'après lui, le caractère stable de ce savoir qui, exprimant le discours muet du Tombeau, demeure au sein du réel en dépit des changements historiques. Le *symbole naturel* correspond précisément à cette expérience symbolique primordiale dans laquelle l'homme entre en contact avec le sacré. Elle se reflète d'après Bernoulli dans le langage originel, dont les signes traduisent la parfaite harmonie entre les phénomènes naturels et processus psychiques, dans un monde où l'individu garde encore un lien profond avec la nature et le vivant. C'est pourquoi le langage symbolique garde les traces de ce modèle de savoir propre des origines, le niveau le plus profond d'expérience que la psyché humaine peut atteindre dans son interaction avec le monde. Or, bien que le présent, dominé par une logique discursive et rationnelle, ne puisse plus revenir à une forme primordiale de l'expérience, pré-logique et pré-morale, les traces de la conscience originaire demeurent au sein du langage et de la tradition culturelle. Elles y sont d'une manière souterraine. L'âme moderne abriterait donc cette conflictualité sans issue entre un état primordial de la conscience et la rationalité, entre symbole et logos. Les recherches de Bachofen en sont la preuve : bien qu'elles jettent une lumière sur les formes originelles de l'expérience humaine, elles ne sont plus toutefois en mesure d'y accéder. L'homme moderne ne peut qu'en ressentir la puissance, le mystère

insondable que les images mythologiques laissent entrevoir. C'est grâce à sa foi chrétienne, selon Bernoulli, que Bachofen a réussi à pénétrer si profondément dans les recès du passé, à s'approcher de ce savoir sacré dont l'âme moderne est désormais très éloignée. Car, parmi tous les religions monothéistes, le christianisme serait la seule qui garde encore des traces de ce savoir ésotérique, du monde silencieux des symboles. Dans la figure de Jésus, les symboles maternels des cultes orphiques, bannis par la loi mosaïque, sont intégrés aux croyances chrétiennes<sup>486</sup>.

Si chez Klages l'*Erlösung* se décline donc comme une victoire du principe matériel, des forces telluriques et chthoniques, qui affirme sa souveraineté en entraînant la destruction du vivant, comme négation du principe même auquel il s'oppose, chez Bernoulli, l'antinomie du moderne reste fondamentalement sans issue, car l'âme ne peut qu'atteindre de manière partielle sa condition originelle. Le savoir ésotérique des symboles ne se donnant que dans une pensée mystique, l'homme moderne pourra encore en ressentir la force énigmatique, sans toutefois réussir à participer aux mystères du sacré, comme cela était possible pour les antiques.

Or, comment se positionne l'essai de 1935 par rapport à ces deux lectures de la pensée de Bachofen ?

Le noyau de la critique benjaminienne faite à Klages et, par là, à Bernoulli – bien que celle-ci soit plus indirecte et nuancée – repose sur la notion d' « image originare » et, plus généralement, sur le statut que ces deux auteurs accordent aux images qui relèvent du primordial. S'il convient avec l'auteur d'*Éros cosmogonique* qu'elles témoignent d'une forme d'expérience qui ne correspond pas à celle rationnelle et axée sur une logique discursive propre à la modernité, il refuse toutefois de leur accorder un statut archétypale, en raison de leur proximité à un état originare de la pensée humaine. Ce que fait Klages justement, les entendant dans un sens métaphysique, comme l'expression de l'essence du réel, pure manifestation de cette âme, de cette énergie cosmique que l'esprit, imposant ses lois, a de plus en plus atrophié au cours des époques. De sorte que les « images originaires » s'inscriraient non pas dans le domaine de l'expérience, encore que autrement conçue, mais plutôt dans la sphère de la vérité : hors de toute temporalité, elles représentent les formes archétypales sous lesquelles la conscience voyante accueille l'expression du réel. C'est l'erreur capitale de la théorie développée dans *L'Esprit comme adversaire de l'âme*, ce dualisme métaphysique que Benjamin n'hésite pas à qualifier comme « grossier » dans la lettre du 15 août 1930 à Scholem, tout en soulignant quelques lignes après la grandeur de cet ouvrage.

---

486 Cf. C.A. Bernoulli, *Johan Jakob Bachofen und das Natursymbol*, op. cit., p. 568-570

*« Je ne sais pas si Jérusalem parle déjà du grand ouvrage de Klages, "Der Geist als Widersacher der Seele". Je n'ai parcouru superficiellement que le premier volume ; l'étude minutieuse de l'ensemble exige des semaines. Quels que soient les passages dans lesquels l'auteur est et peut rester suspect, c'est indubitablement une grande œuvre philosophique. En aucun cas je n'aurais pu imaginer qu'un dualisme métaphysique aussi grossier que celui qui fait le fond de Klages puisse jamais aller de pair avec des conceptions réellement neuves et de longue portée<sup>487</sup> ».*

Étrange contradiction en apparence, comme le jugement que Benjamin porte sur la pensée et l'œuvre de cet auteur dans sa globalité est aussi contradictoire ; quoiqu'il ne puisse pas passer outre les accents carrément antisémites des certaines prises de position de Klages, comme c'est le cas du discours sur l'ostracisme du monde des « images originaires », perpétré à son avis surtout par le judaïsme, cela ne l'empêche pas de puiser dans les théorie klagésienne ces « conceptions réellement neuves et de longue portée ». Quelles sont donc ces conceptions « réellement neuves et de longue portée » que la thèse de Klages parviendrait à développer, en dépit de ses accents métaphysiques ?

L'intuition de Klages est d'interpréter les images qui relèvent du primordial comme l'expression des formes de conscience, des structures de la pensée propres au stade hétéorique. Autrement dit, elles sont un reflet de ces processus psychiques originels qui règlent l'interaction de l'individu avec le monde, bien avant que la raison s'interpose au pur élan de l'âme et des forces naturelles. Privées de tout lien avec les formes de représentation cognitive, elles sont un contenu de conscience, indépendantes donc autant des données sensibles que des images mentales. Leur corrélat est et peut être seulement, d'après Klages, une conscience voyante, purement réceptive. Postulant le caractère archétypale de ces images, la réflexion klagésienne décline cette notion de conscience dans un sens collectif : ce ne sont pas des expressions qui ne concernent que l'individu et son interaction avec le monde, mais elles appartiennent au genre humain dans une phase primordiale de son évolution. Expressions d'une logique symbolique, d'une expérience qui n'a pas encore été égarée par les impératifs du *logos*, ces « images originaires » évoquent les forces irrationnelles qui les alimentent. Car, elles sont en première instance expression du vivant, de la vie en tant que telle, dont le savoir échappe à une vision mécaniste qui voit des règles et des dispositifs, des machines et des rouages, là où au contraire l'âme perçoit l'élan vital.

Le risque auquel s'expose une pareille conception est ainsi fixé d'emblée : l'opposition radicale dans laquelle Klages conçoit le rapport entre matriarcat et patriarcat, âme et esprit, entraîne sa théorie sur la pente dangereuse de l'irrationalisme, de l'exaltation des forces chthoniennes et originaires dont se nourrit l'imaginaire nazi. Sur le terrain de l'irrationalisme

---

487 W. Benjamin, *Correspondance 1929-1940, op. cit.*, p. 36.

et particulièrement dans ses dérives fascisantes, la mise en valeur du savoir fécond qui recèlent ces éléments primitifs vis-à-vis du présent s'extrémise, pour se transformer finalement en pulsion régressive. Benjamin en était bien conscient, car il savait par sa propre expérience que toute tentative de s'approcher du spirituel et du symbolique dans le cadre de l'expérience paraissait immédiatement sujet à caution. C'était donc encore une fois la problématique de l'expérience, l'idée d'un modèle de connaissance capable d'inclure aussi tous ces domaines du savoir qui dépassent le cadre des sciences mathématiques, qui l'attire vers Klages. Le lien expressif, à la lumière duquel la réflexion klagésienne sur le matriarcat envisage la relation entre le système hétéroïque et les formes de conscience propres à ce premier stade de l'humanité, renvoie évidemment aux études sur la graphologie et à l'acceptation que la physiognomonique donne à la notion d'expression. Et, comme nous l'avons déjà souligné dans l'analyse de *Sur le langage*, c'est justement à l'époque des *Principes de la caractérologie* que remonte l'intérêt benjaminien pour Klages, là où justement il était question encore une fois de l'expression du spirituel dans le corps et dans la matière, de l'écriture comme « *synthèse immobile* » des mouvements de l'âme.

Comme un funambule, Benjamin cherche donc à se tenir en équilibre sur le seuil du spirituel et du symbolique, revendiquant avec Klages l'importance de ces formes d'expérience qui dépassent les limites du rationnel, mais aussi la valeur de la matière, en tant qu'expression des formes élémentaires de la vie, de l'énergie même du vivant. Mais la ligne qui le sépare du monde des fantasmes klagésien et d'une plongée dans le pur irrationalisme est subtile, très subtile. Et Adorno ne manquera pas de le remarquer, à plusieurs reprises d'ailleurs<sup>488</sup>, invitant Benjamin à tirer au clair sa position sur le mythe et à prendre ses distances de l'irrationalisme dangereux de Klages. Tout en avouant une maîtrise encore « *défectueuse* » de la notion d'archaïque et convenant de la justesse des reproches adorniens, Benjamin continuera néanmoins son chemin de funambule. Une mise en regard des deux passages qui présentent la théorie des « images originaires » dans le *Bachofen* et dans le compte rendu sur le livre de Bernoulli se révèle, en ce sens, particulièrement instructive, car elle nous permet de saisir ces aspects de la pensée klagésienne que la lecture proposée par Benjamin retient dans son

---

488 Il s'agit de l'ensemble des lettres qui correspondent à la période qui va de la fin de 1934 et jusqu'à l'été 1935.

Elles ne concernent pas uniquement l'essai sur Bachofen, mais également le texte sur Kafka et le premier *Exposé* pour le livre des *Passages*, rédigés respectivement au cours de 1934 et au mois de mai 1935, avant et après donc l'essai pour la *NRF*. L'élément qui unit ces textes est justement la prééminence de la notion d'archaïque, dont Benjamin signale la présence au sein des romans kafkaïens, où elle se profile sous la forme d'une dialectique entre oubli et âges du monde, et que l'*Exposé* présente comme une catégorie fondamentale pour le travail d'analyse de l'historien matérialiste. Ainsi, la critique d'Adorno aux différentes approches de ces textes, mettant en évidence les hésitations et les points faibles de sa réflexion, nous offre-t-elle une vue d'ensemble sur la position de Benjamin en ce qui concerne le primitif.

approche au *Mutterrecht*. Si les critiques adorniennes semblent avoir après tout tempéré les enthousiasmes de son ami à l'égard de la démarche de Klages, il reste néanmoins un élément commun, qui revient dans les deux lectures, bien que de manière subtilement différente. Dans les deux cas, il est question de rêve : les contours estompés de ces images, la conscience voyante qui correspond à ces formes d'expérience non mécanisées, donnent lieu à un rapprochement avec la dimension onirique. Le compte rendu de 1925 décrit donc ces images comme « *des éléments réels et agissants à l'aide desquels un monde plus profond accessible uniquement par l'extase peut agir sur le monde mécanique des sens par l'intermédiaire de l'homme. Ces images sont des âmes, les âmes de choses ou de gens : les âmes lointaines du passé constituent le monde dans lequel les primitifs, dont la conscience est comparable à la conscience onirique des hommes actuels, peuvent recevoir leurs perceptions* »<sup>489</sup>.

Ces quelques lignes trahissent le véritable intérêt que cette recherche klagésienne d'une forme d'expérience extatique suscitait chez Benjamin. L'accent est mis justement sur la possibilité d'un accès plus profond au réel, à une dimension de l'expérience inconnue par le « *monde mécanique des sens* ». La conscience primitive, qui accueille dans un état purement réceptif l'essence des choses, du réel, qui se présente sous forme d'images, n'a d'équivalent dans la modernité que la « *conscience onirique* », où la perception s'affranchit donc des contraintes d'une logique discursive, pour procéder selon des formes purement symboliques de la pensée. Retenons cet élément. Après presque dix ans, les accents changent sensiblement, mais les motifs sous-entendus à sa lecture restent les mêmes : en premier plan, l'idée d'un substrat mythique du réel, inatteignable par la connaissance sensible, qui sombre dans l'oubli au sein du présent, la conscience ayant égaré son intelligence symbolique. Chez l'individu moderne, dont la conscience est contrainte aux représentations de l'esprit, ces « *images originaires* » surgissent comme des fantasmes : « *de là sa définition : les images originaires sont l'apparition d'âmes du passé* »<sup>490</sup>. Lorsqu'elle s'abandonne à ce monde de fantasmes, selon Benjamin, la conscience se berce dans un « *rêve dont les phases ne sont que des reflets nostalgiques d'âmes, et de formes depuis longtemps révolues* »<sup>491</sup>. Si, pour une modernité qui se prétend éveillée et purement rationnelle, ces images qui relèvent d'un passé lointain ont la texture des rêves, leur puissance évocatrice, teintée de nostalgie, les rapproche des fantasmes qui hantent la conscience, la replongeant dans le passé. Le danger pour le rêveur est justement de continuer à se bercer dans son rêve, glissant dans un monde de fantasmes et le prenant pour

---

489 W. Benjamin, « Johan Jakob Bachofen et la symbolique de la nature », *op. cit.*, p. 114

490 *Ibidem*, p. 106

491 *Idem*

la réalité. La voie est sans issue, comme en témoignent les prophéties sinistres et catastrophiques de la réflexion klagésienne. Néanmoins, aux yeux de Benjamin, ce n'est qu'en se référant à la dimension onirique et aux formes de la conscience qui lui correspondent, que nous pouvons comprendre comment les éléments primitifs interagissent avec l'imaginaire social de la modernité. Car ils évoquent justement ces expériences du seuil qui, chez l'individu moderne, ne se réalisent qu'à travers la prise des drogues ou dans la dimension onirique.

La question n'est donc pas de reconnaître une valeur à ces images, car sur ce point Benjamin rejoint la position de Klages, insistant sur la nécessité de les sortir de l'oubli, mais plutôt sur la signification qu'elles revêtent au sein du présent. C'est là que son interprétation prend ses distances de la réflexion klagésienne sur l'archaïque. Si les éléments du primordial reviennent au sein du présent c'est grâce à la mythologie qu'il véhiculent, à savoir l'évocation des formes de l'expérience et de la pensée originaires qui se veulent plus profondes, par rapport à celles qui sont actuelles. Cependant, ils y reviennent comme les choses du quotidien dans les images de rêves, de manière déformée donc et souterraine. « *Dans cette phase du capitalisme – observe Benjamin, dans les notes préparatoires au *Kafka –, certains rapports élémentaires du stade palustre de Bachofen redeviennent actuels* »<sup>492</sup>.*

Sous l'asphalte, c'est le marécage qui bouillonne. Pour l'historien, il ne s'agira pas de comprendre si ces symboles, les images du primordial, influencent encore le présent, car cela on le sait ; le débat sur Bachofen en est une preuve évidente. Benjamin porte à ce propos l'exemple des transformations subies par la figure de la Mère, dans la rhétorique des « *professeurs officiels du fascisme allemand* », imprégnée d'une métaphysique obscure. C'est le cas de Bäumler, le « *philosophe nazi* » contre lequel Benjamin lance ses foudres<sup>493</sup>. Bäumler, ne se souciant guère de la perspective historique dans laquelle le *Mutterrecht* présente la théorie du matriarcat, charge cette figure d'une signification métaphysique. La Mère devient ainsi le symbole de l'âme du peuple, du langage muet qui relève de l'inconscient et garde en lui des vérités éternelles, qu'il faut réactualiser, sortir de l'oubli dans lequel elles ont plongé à cause de l'esprit. Un passage de l'article de Fromm sur la notion de matriarcat résume bien, selon Benjamin, les conséquences néfastes de pareilles relectures : « *Ce n'est plus la mère à laquelle incombe le devoir de protéger, c'est elle qui a besoin de tutelle et de*

---

492W. Benjamin, *Benjamin über Kafka*, Francfort sur-le-Main, Suhrkamp, 1981, p. 127

493 Les accents passionnés et violents des critiques que Benjamin adresse à Bäumler, si inhabituels chez ce philosophe à la « *politesse chinoise* », donnent une idée du véritable dégoût qui lui suscitait cet illustre professeur du fascisme allemand ; ainsi s'exprime-t-il dans une lettre à Scholem de 1937, cf. W. Benjamin, *Correspondance 1929-1940, op. cit.*, 226 « *Bäumler est impressionnant : son attitude copie celle de Hitler jusque dans le détail et sa nuque de lard est le complément parfait d'un canon de revolver* ».

sauvegarde de sa pureté. Et cette façon de réagir contre les troubles qui ont atteint l'attitude naturelle envers la mère a modifié de même les symboles qui la figurent comme pays, peuple, terre »<sup>494</sup>. La prééminence incontestable du principe maternel dans les stades les plus primitifs de l'évolution humaine, affirmée par les études de Bachofen, sacralise donc la figure de la Mère contre le principe paternel qui en a usurpé les droits, atrophiant les forces chthoniennes. Ce n'est plus l'aspiration à l'amour maternel qui définit la signification de cette figure au sein de l'imaginaire social, mais plutôt la fragilité de ce principe, chassé par la raison paternelle qui domine la modernité : dans la conception de la Mère comme figure dont il faut sauvegarder la pureté, les images et les mythes qui s'y rattachent sont radicalement modifiés. De même, la perception du rapport mère/enfant, en ressort ainsi déformée.

De ce point de vue, le problème sur lequel les œuvres de Bachofen invitent la modernité à réfléchir est plutôt la lisibilité des images primordiales pour le présent, car lorsqu'on les extrapole de leur contexte, les symboles et les mythes changent leur apparence, transforment leur signification ; l'oubli les déforme. Il arrive ainsi qu'une époque ne sache plus reconnaître dans les formes de vie, dans les constellations culturelles et symboliques qu'elle exprime, les traces de ce passé qui reste présent, les origines des images qui parsèment son imaginaire. Les symboles et les images se modifient, s'infiltrant dans les configurations idéelles d'une société, d'une époque : mêlés avec le nouveau, elles donnent vie à des nouvelles significations, dont souvent l'inanimé est le médium dans le cadre sociale. Pour les décrypter, le regard de l'historien devra fouiller le présent faisant sienne la minutie du physiognomoniste et la rigueur dialectique de la méthode matérialiste, s'emparant de la signification exprimée par les images et les symboles dans les constellations qu'ils forment dans une configuration sociale concrète. L'horizon de la matière est le corrélat de l'oubli dans la dialectique entre passé et présent. C'est pourquoi, selon Benjamin, l'historien devra rechercher dans le monde de la matière, dans ce que la société refoule, dans ses chiffons et ses déchets – les objets inutilisés et oubliés – les traces de l'archaïque qui s'incrument silencieusement dans le présent. Car, le *Sumpfwelt*, le marécage primitif, monde de la pure matérialité, laisse justement ses traces dans le monde de la matière, dans les plis cachés des choses « *décriées et vieillottes* ».

Le primitif figure donc chez Benjamin comme ce substrat mythique de la signification, où la nature et l'histoire sont encore englobées dans le borborygme indistinct de la matière : en dehors

---

494 E. Fromm, *La signification socio-psychologique de la théorie du matriarcat*, cité d'après W. Benjamin, *Idem*. L'article, paru en 1934 pour le *Zeitschrift für Sozialforschung*, est repris dans l'édition française in E. Fromm, « Signification actuelle de la théorie du matriarcat et sa signification pour la psychologie sociale », in *La crise de la psychanalyse. Entre Marx et Freud*, trad. de J.R. Ladmiraal, Paris, Anthropos, 1971, p. 116-143.

de toute temporalité, cet univers est celui de la répétition. Lorsque ces images s'incrument dans le présent, elles expriment justement la fatalité d'une temporalité cyclique, d'un stade palustre où le vivant stagne, proie des forces naturelles. Cet univers, nous l'avons déjà rencontré : c'est dans cette temporalité cyclique, régie par la loi fatale de la culpabilité, que plongent les créatures déchues et privées du salut du *Trauerspiel*. Car, c'est bien la créature qui se profile au fond du marécage, la créature frappée par la loi insondable de la faute : « *Cet univers primitif se place sous une signature bien précise. La créature y apparaît* »<sup>495</sup>. Leurs homologues modernes, nous les retrouvons dans les romans kafkaïens, cherchant à s'échapper de cette loi qui les décrète coupables, bien avant qu'ils aient commis une faute, une loi dont les Codes existent, mais les accusés n'ont pas le droit de les voir. « *Les lois et les normes clairement définies demeurent dans le monde primitif des règles non écrites. L'homme peut les enfreindre à son insu, et se rendre ainsi coupable* »<sup>496</sup>.

C'est pourquoi Benjamin remarque que la loi mosaïque, marquant le passage au droit écrit, représente déjà une victoire sur cet univers mythique où la brume épaisse de la faute enveloppe le vivant. Par là, il semble répondre indirectement aux attaques de Klages et Bernoulli sur le judaïsme et à son interdiction des images. Là où ils reconnaissent une violation de la sacralité de l'âme et de son expression, Benjamin au contraire décèle la première tentative de mettre fin à une temporalité cyclique et fatale, dont les forces sont essentiellement régressives. Ce n'est en rien une coïncidence que cette réflexion soit développée dans le *Kafka*, à partir justement de l'atmosphère étouffante dans laquelle l'auteur plonge ses personnages. Cet élan vital propre au stade hétéroïque, le fusionnement avec la matière qui ouvre la voie pour une connaissance plus profonde du réel, pour les expériences du seuil, s'inverse en son contraire, lorsque les éléments primitifs s'infiltrèrent au sein du présent : l'énergie cosmique se transforme en pulsion régressive.

Nous sommes à nouveau confrontés avec la question posée au début de ce chapitre, à propos des Sirènes d'Ulysse et de leur chant auquel l'homme moderne ne devrait pas céder : dans la nature paradoxale de ces éléments primitifs, oubliés et toutefois présents, ne reste-t-il donc rien de ce savoir fécond qui relève du monde des symboles ? Autrement dit, la seule force exprimée par l'archaïque au sein du présent serait-elle une pulsion de mort, comme dans la prophétie apocalyptique de Klages ? À la lumière de la réflexion sur Bachofen, nous pouvons

---

495 Cf. W. Benjamin, *G.S., op. cit.*, II/3, p. 1269, « *Kafkas Romane spielen in einer Sumpfwelt. Diese Vorwelt steht unter einer ganz bestimmten Signatur. Die Kreatur erscheint in ihr* ».

496 W. Benjamin, « Frank Kafka », *op. cit.*, p. 415

enfin répondre à cette question, pénétrant avec Benjamin dans le monde nébuleux des « aides » kafkaïens, les seuls pour lesquels il y aurait encore de l'espoir.

#### 4.6 Matière et geste : le monde des « aides ».

Remuer les âges du monde, tel que le font les personnages de Kafka dans chacun de leur geste du quotidien : voici ce qui se passe lorsqu'on se rapproche de cet univers primitif dont les pages de Bachofen débordent d'images. Si l'essai de 1935 jette les prémises pour une analyse de l'interaction du primitif avec l'imaginaire du présent, l'étude sur Kafka nous offre en revanche un aperçu des constellations mythiques qui, de manière souterraine, silencieuse, agissent dans la société moderne, tant d'un point de vue collectif que d'un point de vue individuel. Les romans de Kafka se transforment aux yeux de Benjamin en monde hanté par les fantômes du passé, dont les personnages regardent la réalité sans voir vraiment ce qui les entoure, prisonniers des complexes mécanismes de la faute, qui se matérialisent dans les labyrinthes indébrouillables de l'administration. Le royaume des fonctionnaires, qui germe dans la crasse – son « *élément vital* » – les tribunaux avec leurs Codes et leurs décisions impénétrables, les fils auxquels incombe la faute originelle vis-à-vis des pères, juges et monstrueux parasites, sont chez Benjamin autant des éléments qui transforment le monde des personnages kafkaïens en marécage.

Or, ce monde c'est bien le nôtre, mais nous, à l'instar de K., ne le savons pas. Les couches épaisses de l'oubli recouvrent le sol marécageux sur lequel les constellations du présent prennent forme ; l'homme moderne croit qu'il s'en est affranchi, alors qu'en réalité sa vie est assujettie à la même logique du marécage, *Sumpflogik*, comme la définit Benjamin, qui impose sa temporalité cyclique au stade hétéroïque. « *Les romans de Kafka se déroulent dans un monde palustre. Mais alors ce monde est encore une fois le nôtre : et il en est ainsi, car nous ne l'avons pas dépassé, mais seulement refoulé et oublié. La logique des romans kafkaïens est en ce sens une logique du marécage* »<sup>497</sup>. L'oubli dans lequel plongent les images qui relèvent du primordial, rappelle l'état de conscience du dormeur : c'est de la brume qui enveloppe les objets et les formes du quotidien, en transfigurant leurs contours, que surgissent les rêves dans le sommeil, mais aussi les ombres du primitif, qui se profilent dans le présent

---

497 Cf. W. Benjamin, *G.S., op. cit.*, II/3, p. 1236 « *Kafkas Romane spielen in einer Supfwelt. Aber diese Welt ist dann auch wieder die unsere : eben darum, weil wir sie nicht bewältigt, sondern nur verdrängt und vergessen haben. Kafkas Logik ist darum eine Sumpflogik* ».

comme des fantômes. De cette capacité d'être oubliées, délaissées, les images du primitif tirent leur force. « *Ce qui est oublié [...] n'est jamais d'ordre purement individuel. Tout ce que l'on oublie se mêle à la réalité oubliée du monde primitif, s'unit à elle par des liens innombrables, incertains, changeants, pour produire des fruits toujours nouveaux. L'oubli est, dans les récits de Kafka, le réservoir d'où surgit à la lumière l'inépuisable intermonde* »<sup>498</sup>.

De l'oubli dans lequel sont ensevelies les traces du primordial, les objets sont les premiers à en faire les frais : ils en ressortent déformés. Cet univers qui procède d'un principe matériel-tellurique englobe les choses, en altérant leur signification, leur apparence, les formations symboliques qui les recouvrent. Odradek est lui aussi un homologue des accessoires qui accompagnent les personnages du drame baroque, mais en plus triste : lui, c'est le grenier qui l'attend, l'espace où l'on relègue les choses « *décriées et vieillotés* ». Cet étrange objet ressemble à une bobine de fil en forme d'étoile, mais il ne l'est pas vraiment, nous dit Kafka, car il marche à l'aide d'un petit pivot, comme s'il se tenait sur des jambes. Benjamin le décrit comme « *le plus singulier bâtard que le monde primitif ait conçu avec la faute* »<sup>499</sup>. Odradek est un être achevé à sa manière, mais on ne peut pas dire qu'il soit utile à quelque chose ; c'est pour cette raison peut-être qu'il est le « *souci du père de famille* », comme nous le révèle le titre du récit dont il est protagoniste. « *On serait tenté de croire que cette figure a eu jadis quelque forme fonctionnelle et qu'elle est à présent cassée. Mais cela ne semble pas être le cas ; du moins il n'y a aucun indice de cela ; on ne voit nulle part de pièces ajoutées ou de signes de fracture qui indiqueraient quelque chose de semblable ; l'ensemble a bien l'air inutile, mais il est achevé à sa manière* »<sup>500</sup>.

Face à cette petite chose bizarre, à mi-chemin entre le monde de la matière et celui des êtres humains, le narrateur du récit kafkaïen se comporte comme avec les enfants, car Odradek aussi a une petite taille et les questions difficiles ne lui conviennent peut-être pas. Tout dans cette figure renvoie à l'oubli et aux reflets nostalgiques de ce qui aurait pu être, mais qui finalement ne s'est pas accompli. C'est pourquoi le rire strident qui s'élève des *accessoires* dans le *Trauerspiel* ne lui appartient pas, il semble avoir perdu toute sa force, étouffé comme il l'est par les couches épaisses de l'oubli. Son rire est un frou-frou, comme un bruissement des feuilles mortes, son attitude souvent silencieuse rappelle l'immobilité muette, inexpressive, du bois dont il est fait. A sa manière, Odradek est toutefois déroutant : son manque d'utilité, l'absence d'un but dans sa vie, perturbent le narrateur. « *Il est vrai qu'il ne fait visiblement de*

---

498 W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 441

499 *Ibidem*, p. 443

500 F. Kafka, « Le souci du père de famille », in *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 532

*mal à personne, mais la pensée qu'il pourrait en plus me survivre m'est presque douloureuse* »<sup>501</sup>.

Que tout ce qui a été oublié, *das Vergessene*, les objets déformés, les images et les éléments primitifs, puisse un jour nous survivre, voilà quelque chose que l'homme ne peut pas endurer, selon Benjamin, car justement cela lui rappelle que ces mêmes objets n'ont pas besoin de lui ; la preuve : ils continuent à exister sans lui. Mais à côté de cette amère récrimination que l'individu moderne soulève contre le monde de la matière, la lecture benjaminienne y décèle aussi les traces de la culpabilité. Confronté avec un monde d'objets déformés, l'homme n'a pas bonne conscience, car il sait très bien qu'il partage avec cette étrange plaisanterie de la nature beaucoup plus de ce qu'il est prêt à admettre. Odradek surgit du même stade palustre de la pure matérialité, auquel l'homme aussi appartient ; les créatures de Kafka sont là pour le lui rappeler. Et ce n'est en rien une coïncidence que les romans kafkaïens soient justement peuplés de figures à mi-chemin entre le monde humain et celui des objets et des animaux. Cet aspect, sur lequel Benjamin revient à plusieurs reprises au cours de l'essai, revêt un rôle central du point de vue de nos questions, car il ouvre la voie pour une autre approche de la problématique du mythe. À partir des recherches bachoféniennes, l'essai sur Kafka semble en effet développer une réflexion sur l'archaïque, suivant deux perspectives parallèles : d'un côté la dimension collective, le monde qui oublie son passé et voit réapparaître en son sein des formes révolues – sans toutefois être capable de les reconnaître – de l'autre l'individu considéré dans son rapport avec le monde de la matière et les configurations symboliques qu'elle exprime. Or, une issue semble s'ouvrir ainsi dans les labyrinthes du mythe : tiendrait-elle encore une fois du mirage ?

Il faut revenir encore une fois au monde des « aides », les seuls pour lesquels il y aurait encore de l'espoir. À la lumière des considérations sur l'hétaïrisme du *Bachofen*, ces figures se montrent maintenant sous un autre jour. Leur lien avec le « *giron maternel* », leur nature inachevée, nébuleuse, représentent aux yeux de Benjamin autant de marques de cette relation originelle avec la matière, propre au primordial. Elles n'en sont pas seulement la trace oubliée, comme cela advient pour les signes du primitif qui s'incrument sur les objets, mais plutôt une forme vivante, si l'on peut dire. Chez les « aides », le primitif n'est pas encore enseveli sous la poussière du temps et de l'oubli, car justement leur caractère inachevé exprime ce fusionnement avec la matière, dont la rationalité moderne a essayé d'effacer les traces. Leur nature indéfinie, nébuleuse, n'est plus le reflet nostalgique de ce qu'il fut autrefois l'individu,

---

501 *Idem*

mais elle a la force évocatrice du symbole, qui illumine le présent avec un savoir ancien comme le monde.

Les deux assistants de K. dans le *Château* sont les figures emblématiques de cet univers de créatures inachevées, mais heureuses, car pour elles l'avenir garde encore un espoir de salut. Impertinents, indisciplinés, chameilleurs, les deux assistants assignés à l'arpenteur lors de son arrivée au village ont quelque chose d'étrange, qu'irrite profondément K. Ils se ressemblent en tout, comme « *deux serpents* », ce dont K. se plaint dès leur premier rencontre ; il n'y a que leur noms pour les distinguer. Aux yeux de l'arpenteur, ils ne font qu'un : « *Aussi je vous traiterai comme si vous ne faisiez qu'un et je vous appellerai tous les deux Arthur [...] Peu m'importe comment vous vous répartirez le travail, seulement vous ne pourrez jamais vous disculper en accusant l'autre ; à mes yeux vous ne faites qu'un* »<sup>502</sup>.

La privation du nom place d'emblée les deux assistants sous le signe de l'indistinction : leurs identités se fusionnent pour devenir un seul personnage, Arthur. A la confusion du nom, suit celle du corps : leur ressemblance, leurs visages que K. n'arrive pas à distinguer l'un de l'autre ont quelque chose d'anormal, d'inquiétant à ses yeux, car ils n'ont plus rien d'humain. Dans leurs traits c'est déjà le monde des animaux qui se profile. Des serpents, auxquels K. songe en les regardant, ils n'ont pas seulement cette étrange ressemblance, qui semble fusionner leurs corps pour n'en faire qu'un, mais aussi les mouvements : « *Leur ambition [...] était [...] de tenir le moins de place possible ; ils faisaient diverses tentatives en ce sens, tout en produisant un continuels bruissement de murmures et de rires étouffés ; ils se pelotonnaient ensemble, complètement enchevêtrés ; au petit matin, on ne voyait dans leur coin qu'une sorte d'énorme nœud* »<sup>503</sup>.

Leur nature inachevée, nébuleuse, comme la définit Benjamin, apparaît maintenant plus claire. Ces figures ne se mêlent pas seulement l'une avec l'autre, en raison de leur ressemblance physique, elles apparaissent aussi à mi-chemin entre le monde des hommes et celui des animaux. A l'instar d'Odradek, ils sont des êtres à cheval entre deux mondes. Mais, alors que la petite bobine de fil semble quitter la pure matérialité, pour rejoindre le monde des êtres humains, les « aides », eux, font le chemin envers : leur indistinction les ramène en arrière au monde animal, mais aussi au monde indiscipliné et instable de l'enfance. Car, l'autre grief que K. formule à l'égard de ses assistants est justement leur « *être instable, immaîtrisé* », qui les rend maladroits et involontairement comiques, irritants au plus haut point aux yeux de l'arpenteur. Frivoles dans leur mouvements et leurs expressions, ils semblent fuir aux filets de

---

502 F. Kafka, *Le château*, Paris, Gallimard, 2001, p. 57

503 *Ibidem*, p. 86-87

l'ordre social, comme les enfants qui ne sont pas encore soumis à la discipline. Finalement, ils n'apparaissent pas plus utiles qu'Odradek.

Ainsi, ces êtres inachevés semblent-ils à la fois participer au monde enfantin, âge de la vie encore indiscipliné, encore indéfini, mais aussi au règne animal, enfance de l'humanité. Car, selon Benjamin, si les animaux sont si présents chez Kafka, c'est justement parce qu'il sait très bien que parmi les ancêtres ce sont eux les plus reculés. « *Mais, comme le monde des faits importants, le monde des ancêtres s'étend pour Kafka à l'infini, et, comme les arbres totémiques chez les primitifs, plonge ses racines dans le règne animal* »<sup>504</sup>.

Parmi les « aides », Joséphine, la souris chantante du « Peuple des souris », est sans doute l'emblème de ce « *petit monde intermédiaire* » où l'enfance se décline dans un sens global, comme expression élémentaire du sentiment et de la corporalité. Au contraire des voix des Sirènes, son chant est déjà, selon Benjamin, un « *gage de l'évasion* », car justement il évoque cette unité primordiale, enfantine, avec le monde de la matière, le bonheur d'un monde oublié : « *Il y a quelque chose de notre pauvre et courte enfance, quelque chose du bonheur perdu qu'on ne retrouvera jamais, et quelque chose aussi de notre vie présente, de nos activités du jour, de leur petite gaillardise inexplicable, réelle cependant, qui résiste à tous les maux* »<sup>505</sup>.

L'évocation de ce monde dévient ainsi la preuve de l'espoir à laquelle ces créatures intermédiaires ont encore accès, mais aussi une promesse murmurée par ce monde étrange, « *à la fois consolateur et inepte* », aux autres personnages kafkaïens. Une promesse qui déchire pour un instant les voiles de l'oubli.

Proches du règne animal, des premiers ancêtres de l'humanité, l'existence des « aides » se place sous le signe de la matière : elle ne concrétise pas seulement d'autres formes d'interaction avec le monde, mais en première instance elle témoigne d'une autre conception du corps. L'union entre corps et âme propre du « giron maternel », dont parle aussi Klages en commentant le *Mutterrecht*, réapparaît chez les « aides », comme si elle n'avait jamais été oubliée. Et ce n'est pas pour rien qu'aux yeux de K. leur ressemblance évoque le corps indifférencié des serpents, qui « *n'a pas de frontières* »<sup>506</sup>, selon Kafka, et donc pas de maître.

---

504 W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 442

505 F. Kafka, « Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris », in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p.

506 F. Kafka, « Le charmeur de serpents », in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 480 « *Joli serpent, pourquoi restes-tu si loin, approche-toi, approche-toi plus encore, c'est bien, n'approche pas plus, reste là. Ah, pour toi il n'y a pas de frontières ! Comment dois-je être ton maître si tu ne reconnais aucune frontière ? Ce sera un travail difficile* »

Mais le serpent est aussi le symbole d'une indistinction entre cerveaux et corps, conscient et inconscient.

Dans ces figures, tout se mêle – les identités, les noms, les corps – tout fusionne, comme dans les expériences du seuil, où le sujet se confond avec l'objet, sous le dénominateur commun de la pure matérialité. Or, dans ces formes d'expérience qui seraient encore accessibles au monde des « aides », il n'est pas difficile de reconnaître les échos des fragments benjaminien sur la perception et le lien entre la corporalité et les modalités de la représentation symbolique. À l'instar de l'enfant de « Cachette », les « aides » sont un exemple de cette perception heureuse, où l'expérience est fusionnement avec la matière, savoir profond de ses secrets et de sa magie. Leur existence ne semble avoir jamais quitté le monde de l'enfance et leur forme nébuleuse, leur « être instable » évoque justement l'insouciance d'une autre relation plus immédiate avec la réalité.

Ces figures réalisent donc cette forme de connaissance à laquelle l'homme moderne n'a plus accès, car tout simplement il en a oublié l'existence. De même que, selon Benjamin, il ne se rappelle plus de son propre corps, de ce qui le lie à la matière : dans l'oubli, le corps se transforme en pays étranger, comme dans la légende talmudique de la princesse exilée, qui attend l'arrivée de son fiancé dans un village dont elle ne connaît pas la langue. Heureux qui comme les « aides » parle encore la langue de la matière et de son propre corps, car l'oubli n'a pas effacé chez lui les traces de ces relations ancestrales, plus profondes, avec le réel. Leur simple existence de créatures inachevées semble à la fois nier la force de l'oubli et les pulsions nostalgiques de la régression, les extrêmes qui définissent le rapport que la société instaure avec cet univers primitif, se réappropriant du primordial, réalisant son élan vital à travers leur propre corps, leur relation avec l'organique. Pour ces créatures, la temporalité cyclique du primitif, qui entraîne dans l'éternelle répétition le vivant, semble s'interrompre ; leur nature nébuleuse les sauve en quelque sorte de la culpabilité originelle. C'est pourquoi, chez les aides, la pure matérialité n'est plus répétition infernale, mais évocation d'une relation plus profonde avec le vivant.

Ramenés vers leur origine animale, les gestes, les mouvements, les attitudes de ces figures laissent entrevoir, selon Benjamin, les moyens du salut, d'une rupture de la cyclicité mythique de la faute. La délivrance ne survient que *dans* et *par* les deux sphères de l'affectivité et de la corporalité, lorsque les gestes, le corps, trahissent cette parenté depuis longtemps oubliée avec le règne animal, l'immédiateté du pur sentiment et de la pure matérialité. La peur et la honte démasquent ce qui reste chez l'homme de ces anciens ancêtres du règne animal dont il partage

encore certaines formes expressives, celles qui laissent entrevoir involontairement une force qui relève du pur sentiment. Et ce n'est en rien une coïncidence, d'après Benjamin, que les animaux kafkaïens soient les premiers à faire preuve de ce sentiment : « *La peur est dans leur pensée ce que la corruption est dans le droit. Elle gâche le déroulement de l'action, et elle est pourtant en celle-ci le seul élément qui recèle de l'espoir* »<sup>507</sup>.

Par ce glissement du côté du monde animal, la brume de l'oubli qui enveloppe le passé ancestral commence à se dissiper. De sorte que, remarque Benjamin, à l'origine de ce sentiment de honte, constamment présent dans les romans kafkaïens, ce sont justement les pulsions qui relèvent de cette famille étrange, d'ancêtres oubliés. La honte qui accable ces personnages – et Kafka en premier –, une honte tellement grande qu'elle semble devoir survivre à l'individu lui-même n'est pas seulement une expression de la vie intime du sujet, mais elle se tourne aussi vers la société. « *Nous ne savons pas de quels êtres – hommes ou bêtes – se compose cette famille inconnue. Mais il est clair que c'est elle qui force Kafka, dans son travail d'écrivain, à remuer les âges du monde* »<sup>508</sup>.

Dans l'acception benjaminienne, « *remuer les âges du monde* » signifie tout d'abord exhumer le passé ancestral, c'est-à-dire retourner l'asphalte pour révéler le marécage qui est en dessous. Il s'agirait donc, en quelque sorte, d'une fouille d'archéologue à laquelle Kafka s'apprête involontairement, lorsqu'il creuse dans les couches oubliées de la signification des images et des symboles, des gestes et des paroles qu'il confie à ses personnages. Mais, chez Benjamin, exhumer signifie avant tout reconnaître à la fois la nature de ces images primordiales et la distance qui nous sépare d'elles. D'après une note rédigée en 1932, *Exhumer et se souvenir*, à laquelle vraisemblablement l'expression « *remuer les âges du monde* » fait allusion, les images et les symboles du passé gisent sous les couches épaisses du temps et de l'oubli, comme les vestiges archéologiques sous la terre. À l'instar de l'archéologue, le regard du présent qui fouille cet âge primitif « *n'indiquera pas seulement les couches d'où proviennent les objets trouvés, mais avant tout ces autres couches qu'il a fallu percer au préalable* »<sup>509</sup>.

Pour que l'on puisse balayer la poussière de l'oubli sous laquelle le primitif se cache, il ne suffit pas de disperser les couches qui le recouvrent, il faut aussi savoir reconnaître ce qui dans le présent relève de l'archaïque, d'une préhistoire de l'humanité. Autrement dit, il s'agit de transformer l'évocation du primordial en mémoire vivante, à travers la prise de conscience des

---

507 W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 443

508 *Ibidem*, p. 439

509 W. Benjamin, « Exhumer et se souvenir », in *Images de pensée, op. cit.*, p. 182

traces de l'ancien qui parsèment encore l'imaginaire du présent, tout en détectant la compénétration des éléments de l'archaïque et du nouveau.

Or, selon Benjamin, dans le monde kafkaïen la possibilité de « *remuer les âges du monde* », semble être confiée entièrement au geste. Mieux : à l'action, lorsqu'elle se réduit à la pure gestualité. Chez Kafka, si le geste est promesse d'espoir, le théâtre est son horizon naturel. Et ce n'est pas par hasard que justement un théâtre, celui d'Oklahoma, sert d'arrière plan à l'histoire de Karl Rossman, « *la troisième et la plus heureuse incarnation* » du protagoniste des romans kafkaïens. Cet étrange théâtre qui n'ouvre ses portes qu'une fois et une fois seulement est déjà une promesse de bonheur : tout le monde peut y être embauché, il suffit de ne pas rater l'occasion. Son affiche est à la fois captivante et énigmatique : « *Le grand théâtre d'Oklahoma vous appelle! Il ne vous appellera qu'aujourd'hui ; c'est la première et la dernière fois ! Qui laisse passer cette occasion la laisse passer pour toujours ! [...] Révez-vous de devenir artiste ? Venez ! Notre théâtre emploie tout le monde, chacun à sa place* »<sup>510</sup>.

Mais quel genre de théâtre attend donc Karl Rossmann sur le champ de courses de Clayton ? Benjamin le décrit comme le corrélat naturel de la figure « *sans mystère* » de Karl Rossmann, dans laquelle il reconnaît un paradigme de l'homme sans caractère, dont parle Rosenzweig dans l'*Étoile de la Rédemption*. À cet homme ordinaire, chez lequel le caractère laisse la place à la pureté élémentaire du sentiment, correspondra donc un théâtre où l'action s'épure jusqu'à atteindre la sobriété élémentaire du geste. Sentiment et corporalité vont ainsi de pair : « *Cette pureté de sentiment est peut-être une pondération particulièrement fine de l'attitude gestuelle* »<sup>511</sup>.

C'est pourquoi, selon Benjamin, le théâtre d'Oklahoma est avant tout un théâtre de la nature, un théâtre de gestes. Derrière cette définition benjaminienne, c'est bien le théâtre épique de Brecht qui se profile, sans toutefois être jamais cité explicitement. Et c'est justement à la lumière du rôle que le geste y revêt que l'on saisit la signification que Benjamin attache à cet élément dans le cadre de l'essai sur Kafka, du point de vue de la répétition mythique. Si le théâtre d'Oklahoma lui paraît un théâtre de la nature, c'est parce qu'il semble indirectement obéir au précepte brechtien : « *Faire en sorte que les gestes puissent être cités* »<sup>512</sup>. Lorsque l'action se dissout dans le pur élément gestuel, ce ne sont plus des pièces qui se jouent sur scène, mais bien une collection de gestes : les mobiles et les circonstances qui les associeraient à une situation particulière passent en arrière-plan, à l'avantage de la simple

---

510 W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 422-423

511 *Ibidem*, p. 425

512 La phrase est citée in, W. Benjamin, « Qu'est-ce qu'est le théâtre épique », in *Œuvres*, *op. cit.*, t. III, p. 323

gestualité. À mi-chemin entre les dimensions figurale et symbolique, le geste devient ainsi le réceptacle dans lequel convergent les forces du pur sentiment relevant des couches les plus profondes de l'affectivité, mais aussi les éléments de la corporalité qui, par leur expression immédiate – énigmatique parfois – évoquent le règne animal.

Or, quelle valeur revêt-il, le geste ainsi conçu dans le cadre d'un drame de la nature ? Pourquoi le théâtre d'Oklahoma se présente-t-il comme la seule occasion possible pour atteindre le bonheur ?

D'après la conception brechtienne, la force du geste consiste principalement dans sa capacité d'interrompre l'action, d'interrompre le jeu. « *D'ailleurs* – observe Benjamin dans son essai sur la dramaturgie brechtienne – *le théâtre épique est par définition un théâtre gestuel. Car nous obtenons d'autant plus de gestes que nous interrompons plus souvent un personnage dans son action* »<sup>513</sup>.

Dans l'univers palustre où sombrent les personnages kafkaïens, le geste devient donc un gage d'espoir, car il porte en lui la possibilité d'interrompre la cyclicité mythique de la culpabilité. Le théâtre d'Oklahoma, ouvrant ses portes à tous ceux qui sauront saisir l'occasion, préfigure cette rupture de la temporalité du destin d'où le bonheur jaillit comme réappropriation de son propre passé. Car, si la première règle à laquelle obéit le théâtre de la nature qui attend Karl Rossmann est le précepte brechtien de la prééminence de l'élément gestuel sur l'action, la deuxième s'annonce dans sa promesse d'employer tout le monde, « *chacun à sa propre place* ». C'est le singe de la « Communication à une académie » qui nous le révèle : « *J'imitais parce que je cherchais une issue et pour nulle autre raison* »<sup>514</sup>.

À Oklahoma, tout le monde peut être engagé, puisque chaque existence n'est finalement rien de plus qu'une pièce théâtrale dont il faut trouver le bon geste, celui qui la résume en entier. Mais pour trouver ce geste, il faut, comme le singe, apprendre à imiter, se tournant non pas vers les autres, mais vers soi-même et son propre passé. Ce qui veut dire, en première instance, recouvrer le lien avec la corporalité.

Étranger à son propre corps, l'homme moderne ne reconnaît plus ses gestes : « *Au cinéma, l'homme ne reconnaît pas sa propre démarche, sur le disque, il ne reconnaît pas sa propre voix* »<sup>515</sup>. Par cette remarque, qui anticipe les thèmes de l'essai sur l'œuvre d'art, Benjamin montre comment la conviction du singe, qui raconte sa vie aux académiciens, est désormais valable aussi pour l'homme : le détachement de la dimension matérielle se traduit avec le

---

513 *Ibidem*, p. 324

514 F. Kafka, « Communication à une académie », in *Œuvres*, *op. cit.*, t. II, p. 514

515 W. Benjamin, « Franz Kafka », *op. cit.*, p. 450

manque de reconnaissance de son propre corps, de ses propres mouvements. Si l'oubli empêche de reconnaître nos gestes comme étant effectivement les nôtres, il ne reste donc qu'à s'en saisir, en imitant le masque que nous endossons. L'occasion que le théâtre de la nature offre pour un jour et un jour seulement est de pouvoir enfin jouer son propre rôle et, imitant soi-même et ce qu'on prétend d'être, de retrouver le geste perdu comme Peter Schlemil retrouvait son ombre vendue. L'élément gestuel s'impose donc comme moment de rupture, car à travers l'imitation il parvient à arracher le passé de l'oubli dans lequel il sombre, en le reconnaissant comme le sien. Et c'est dans ce double mouvement d'exhumation et de reconnaissance à l'égard du passé, que la réflexion benjaminienne décèle la signification la plus profonde de l'élément gestuel.

C'est pourquoi, selon Benjamin, Kafka semble confier à la force symbolique du geste le seul espoir de bonheur et de salut qui reste à ses personnages et, finalement, à l'homme moderne en général. Les accents passionnés de l'appel du théâtre d'Oklahoma ne sont que les dernières lueurs du salut, qui scintillent dans un monde palustre : comme les portes du champ de courses n'attendent pas les retardataires, ainsi l'espoir ne s'offre que fugacement, pour ensuite disparaître, comme s'il n'avait jamais existé. Répondre à cet appel, jouer son propre rôle, trouver enfin le geste primitif, celui qui enferme en lui le passé entier, l'arrachant ainsi à l'oubli, n'est pas un gage de salut, mais c'est peut-être la seule possibilité qui nous reste encore. À l'instar de la ruse d'Ulysse, il ne serait pas si étonnant qu'un moyen enfantin, banal, comme l'imitation de soi-même, puisse finalement contribuer au salut. C'est pourquoi pour les personnages kafkaïens « *la scène représente un ultime refuge ; ce qui n'exclut pas qu'elle puisse leur apporter le salut* »<sup>516</sup>.

Or, quelle valeur revêt cette théorie de la gestualité au sein de la pensée benjaminienne ? Tel qu'il le déniche dans les pages des écrits kafkaïens, le geste représente-t-il pour Benjamin la seule issue possible des labyrinthes que le mythe creuse dans le monde moderne ?

Les considérations autour de la gestualité développées dans la deuxième partie du *Kafka* reviennent sur la question, déjà abordée par le *Trauerspiel-Buch*, de la possibilité d'interrompre la cyclicité mythique, réaffirmant la dimension individuelle dans laquelle s'inscrit premièrement cette rupture. Ce n'est pas la communauté ou, dans le cas du *Kafka*, la conscience collective qui « *remue les âges du monde* », exhumant le primitif qui demeure dans le présent, mais plutôt l'action de l'individu qui se confronte avec l'ordre mythique de la faute et sa répétition cauchemardesque. La rupture survient ainsi à travers la *physis*, la

---

516 *Ibidem*, p. 431

corporalité, comme action du sujet – dans le cas de la tragédie du héros tragique – qui s'oppose avec son propre corps à l'ordre du destin. Cependant, si le sacrifice du héros tragique débouche finalement sur une dimension collective, la communauté se voyant par là affranchie du joug de la faute, la valeur que la lecture benjaminienne accorde au geste chez Kafka reste profondément ancrée à la sphère du sujet. L'imitation en est la clé : l'on n'imité pas les autres, mais soi-même, car le passé qu'il faut sortir de l'oubli est d'abord notre propre passé. Si tout le monde peut devenir comédien dans le théâtre d'Oklahoma, c'est parce qu'aux acteurs on ne demande pas d'apprendre quelque chose, mais seulement de remémorer un savoir qu'il possèdent déjà. Pour monter sur scène, ils ne doivent qu'exhumer cette faculté qui leur appartient depuis toujours : le pouvoir mimétique, la capacité de saisir les ressemblances *dans* et *par* la dimension de la corporalité.

Or, à notre avis, c'est justement à la lumière des considérations benjaminienes sur l'imitation et, par conséquent sur le langage, que le motif du gestuel s'avère d'une importance cruciale non seulement pour la lecture que Benjamin propose de l'œuvre de Kafka, mais également pour sa propre réflexion sur le primordial et le mythique. Et cela pour au moins deux raisons.

Tout d'abord, la réflexion sur le geste fonde dans l'essai le passage vers la dimension individuelle du mythe, à laquelle le motif de l'enfance, se profilant derrière la figure des « aides », semble déjà faire allusion. Lorsqu'il s'empare de son propre geste, s'imitant soi-même, le sujet parvient à racheter son propre passé, mais aussi tous ces éléments qui, dans l'imaginaire individuel – et ici la référence est surtout à l'imaginaire de l'enfance – relèvent d'un stade primordial des êtres humains en tant que tels. Ce n'est plus le bonheur de l'enfance qui l'attend, mais plutôt la remémoration de ce ce lien primordial avec la matière, qui évoque une perception plus heureuse. Dans sa pureté, le geste renferme la « *petite gaillardise inexplicable* » de la vie quotidienne, cet élément enfantin « *qui résiste à tous les maux* », évoquée par le chant de la souris Joséphine, qui n'est pas un retour vers une époque révolue, mais plutôt un acte de reconnaissance qui doit toujours se renouveler.

D'autre part, la temporalité dans laquelle Benjamin inscrit le geste est fondamentale. Moment de rupture, l'élément gestuel abrite en lui une contradiction, qui se rattache précisément à l'immédiateté de son expression : l'instantanéité qui la caractérise n'exclut pas la possibilité du recommencement. Au contraire, le geste doit toujours être renouvelé, pour qu'une rupture se produise vraiment. L'affirmation lapidaire du singe, d'un côté, et le précepte brechtien de l'autre sont en ce sens assez clairs : loin d'être une forme close sur elle-même, la gestualité est inséparable d'une dimension mimétique de l'expression. Extrapolé de son contexte, le geste

doit pouvoir être cité ; ce n'est qu'alors qu'il dissout véritablement les éléments de l'action, pour atteindre enfin la pureté.

La clé de ce paradoxe qui émerge dans le geste est encore une fois liée à la notion de primordial. D'après la définition formulée dans la *Préface* au *Trauerspiel-Buch*, la notion d'origine présente déjà ce double mouvement que l'on retrouve dans le geste, car comme nous l'avons déjà souligné, la restauration se décline sous le signe de la rupture et l'émergence du différent. Ce n'est jamais une simple réactualisation d'un état originaire, mais un processus ouvert, qui est essentiellement dialectique et, finalement, inaccompli. En ce sens, dans la dynamique de l'origine, à l'unicité de l'acte qui prétend restaurer le passé, tel qu'il fut – identique à soi-même, donc – s'opposent les nouveaux départs d'un processus inachevé, toujours ouvert, où l'identité ne se donne que comme reconnaissance de sa perte. Or, le geste s'inscrit justement dans cette révélation de la « *détermination réciproque de l'unique et de sa répétition* », qui affleure dans le tourbillon de l'origine. La réappropriation du passé est fondamentalement un acte de reconnaissance, qui n'est jamais définitif, mais demande d'être à chaque fois renouvelé, dans l'instant présent. Ainsi l'individu interviendrait-il dans la dialectique entre primordial et présent, non pas se projetant vers l'avenir, mais avec l'urgence de l'instant, qui provoque donc une césure dans la temporalité : ce n'est que dans cette brèche que le geste réussit à créer, qu'il est possible peut-être de se réapproprier de ce bonheur évoqué par le chant de la souris Joséphine.

Mais par le thème du geste, Benjamin semble aussi transposer la problématique du mythe – et surtout la voie d'une possible conciliation avec les matériaux qui relèvent de cette sphère – au niveau anthropologique, ouvrant donc la voie à une analyse des représentations mythiques comme expression d'une logique et d'une pensée propres au genre humain. En réalité, ce qui pourrait paraître un tournant au sein de la réflexion benjaminienne sur la question du mythe n'est finalement qu'un retour aux thèmes abordés à la fin des années 1910, à travers les fragments sur la perception. Le lien qui y est établi entre perception, corporalité et mythe, on l'entrevoit en filigrane dans certaines remarques sur la force symbolique du geste ; la dimension principalement individuelle dans laquelle Benjamin l'inscrit accentue l'importance que le corps revêt dans la construction de l'imaginaire.

Alors que, du point de vue de la collectivité, l'oubli se rapproche du sommeil profond du dormeur auquel seulement une prise de conscience de la vraie nature des images pourrait donner l'éveil, chez l'individu, la corporeité semble véhiculer l'espoir de pouvoir enfin interrompre la temporalité cyclique de la faute. C'est pourquoi, l'issue pour les hommes,

comme pour le singe, se concrétise dans une conduite qu'ils devraient adopter, à la fois face aux hommes et face aux autres créatures, dans leur interaction avec le monde de la matière. Néanmoins, le primat du geste que Benjamin semble affirmer dans les pages sur Kafka n'est pas une remise en discussion de la prééminence du langage dans l'analyse des formations mythiques. Au contraire, cette attention pour la corporéité et pour l'évolution phylogénétique des structures de la pensée mythique, s'inscrit justement dans la lignée des écrits sur le mimétisme qui d'ailleurs sont presque contemporains (1933) à l'essai sur Kafka. La mise en valeur de l'aspect mimétique du gestuel est en ce sens révélatrice. Le problème d'une atrophie de la capacité humaine de saisir les ressemblances<sup>517</sup>, d'un comportement mimétique donc, est en effet un des motifs qui traversent la lecture benjaminienne de l'œuvre kafkaïenne et, encore que souterrainement, l'interprétation qu'il propose de Bachofen. Le savoir fécond du monde des symboles, qui rappellerait au présent des formes de l'expérience et de la pensée oubliées depuis longtemps dans le monde moderne, nous le retrouvons dans le primat que Benjamin accorde au geste, lorsqu'il le désigne comme une possible issue de l'ordre mythique. Si l'expression gestuelle, de par sa concision et son immédiateté, rappelle l'éclat soudain du symbole, elle est, encore plus que celui-ci, en mesure de réaliser cette rupture de la temporalité cyclique dans le présent concret du sujet qui s'empare de son propre passé. C'est là donc une manière pour reconnaître cette tradition qui, relevant du primordial, continue à murmurer au présent le savoir profond de la matière, comme un bruit de fond qui vient des objets, des choses « *décriées et vieillottes* ». Ce n'est en rien une coïncidence, en ce sens, que Benjamin, revenant dans une lettre à Scholem de 1938 sur sa lecture de l'œuvre kafkaïenne, met en évidence justement les « *rumeurs désintégrées* » à travers lesquels le savoir des symboles parvient encore aux écoutes du présent, par les choses oubliées, homologues de la petite bobine de fil kafkaïenne. « *Tendue, cette écoute l'est avant tout parce que ne lui parvient jamais que du vague. Il n'y a plus là de doctrine qu'on puisse apprendre et pas de savoir à préserver. [...] C'est cette consistance de la vérité qui s'est perdue* »<sup>518</sup>.

Par l'imitation, le geste réussit là où cette écoute tendue échoue, à savoir dans la possibilité de reconnaître, même dans la fragmentation, les étincelles de la magie qui appartient intrinsèquement au langage, dont l'expression symbolique illumine le présent.

---

517 Cf. W. Benjamin, « Théorie de la ressemblance », *op. cit.*, p. 62, « *En effet, l'univers perceptif de l'homme moderne semble beaucoup moins riches en correspondances magiques que celui des peuples anciens ou même celui des primitifs. La question est seulement de savoir si l'on est en présence d'une atrophie de la faculté mimétique ou bien s'il ne s'agirait pas plutôt d'une transformation de cette dernière* ». Ce passage de la *Théorie de la ressemblance* semble en effet anticiper les motifs qui orientent la réflexion sur le geste et l'interaction du sujet avec les images qui relèvent du primordial dans l'essai sur Kafka.

518 W. Benjamin, *Correspondance 1929-1940*, *op. cit.*, p. 250

Néanmoins, le primat accordé au geste à l'égard de la possibilité d'exhumer et reconnaître les éléments primitifs qui, souterrainement, traversent encore un monde qui les a désormais oubliés, soulève un problème crucial au sein de la réflexion benjaminienne sur le mythe. Par cette notion, l'écart entre la sphère du sujet et celle de la collectivité, en ce qui concerne leur rapport avec les images et les symboles mythiques, semble en effet se creuser. Si, d'un point de vue de la conscience collective l'oubli s'épaissit, et les mythes, de par leur présence silencieuse, apparaissent de plus en plus comme une construction illusoire et dangereuse, du côté du sujet, l'on retrouve ce deuxième visage du mythe, en tant qu'évocation d'une perception plus heureuse que le présent a néanmoins oubliée. Est-il encore possible de concilier ces deux perspectives ? Chez Benjamin existe-t-il un lien entre un « mythe collectif » et un « mythe individuel » ?

Du point de vue de la réflexion sur le mythique, les *Passages*, la grande œuvre inachevée sur le Paris du XIXe siècle, ne sont qu'une glose à cette question. Comme nous le verrons dans le prochain chapitre, le langage en est encore une fois la clé.

## Mythe collectif et mythe individuel

*L'historien est un prophète tourné vers le passé,*  
F. Schlegel

*Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*  
C. Baudelaire

Il est rare que des textes qui n'ont jamais été écrits, qui sont restés, pour une raison ou pour une autre, à l'état de projet pour toujours, puissent néanmoins nous offrir un éclairage sur certains aspects de la pensée de leur auteur, voire constituer la pièce manquante grâce à laquelle se dessinent les motifs les plus profonds d'une de ses œuvres. C'est le cas par exemple de l'analyse de la faculté de jugement qui aurait dû compléter la dernière œuvre de Hannah Arendt, *Vie de l'esprit*<sup>519</sup>. Quoiqu'il ne reste de ce texte que la page initiale avec les deux épigraphes – Arendt mourut quelques jours après en avoir commencé la rédaction – l'aperçu offert par les matériaux préparatoires<sup>520</sup> suffit pour en constater l'importance par rapport aux deux sections qui le précèdent, consacrées respectivement à l'intellect et à la volonté. De fait, c'est manifestement cette troisième partie qui, dans les intentions de son auteur, aurait dû fournir une clé de lecture pour l'étude dans son ensemble.

Parmi ces œuvres cruciales qui n'ont jamais vu le jour, les *Passages* peuvent revendiquer à juste titre une place prééminente. C'est toutefois vers une autre œuvre "manquée" de Benjamin que l'on voudrait focaliser l'attention dans ce chapitre. Il s'agit de sa première – et unique – intervention en tant qu'orateur au Collège de Sociologie, un exposé sur la mode par lequel il désirait clore le cycle de conférences du premier trimestre de l'année 1939. Le projet ne reçut pas l'accueil auquel son auteur s'attendait : jugeant le sujet quelque peu frivole compte tenu de la situation politique internationale, Bataille refusa la proposition de

---

519H. Arendt, *La vie de l'esprit*, Paris, PUF, 2005

520Il s'agit surtout de la série de séminaires sur la *Critique du jugement* de Kant que Arendt donna à la New School for Social Research de New York, cf. H. Arendt, *Juger. Sur la philosophie politique de Kant*, Paris, Seuil, 1991

Benjamin, reportant sa conférence à la rentrée<sup>521</sup>. Le début de la guerre mit fin brusquement aux activités du Collège et aux ambitions benjaminienne de s'y intégrer.

Or, c'est à double titre que cet exposé présente, à notre avis, un intérêt majeur. Tout d'abord, en raison du sujet traité. Réalité mouvante, la mode dessine à travers ses fluctuations, ses nouveautés et ses reprises, le parcours de l'inorganique dans les méandres de l'imaginaire, la progressive transformation des objets en fétiches. Si ce thème acquiert dans l'étude sur le Paris du XIXe siècle une haute signification, c'est parce que Benjamin y reconnaît la voie d'accès pour percer le mystère qui entoure les choses dans la société capitaliste. La mode constitue la dernière étape du processus par lequel elles deviennent des « choses sociales ». D'autre part, le cadre dans lequel cette conférence aurait dû avoir lieu est au plus haut point significatif. Et ce, pour plusieurs raisons. S'il y a un aspect de la pensée benjaminienne qui n'a jamais été sondé, c'est bien le lien avec cette institution. Les lacunes dans la documentation relative aux fréquentations du philosophe berlinois lors de ses dernières années à Paris ainsi que les quelques remarques, souvent très critiques, vis-à-vis des leurs œuvres, ont contribué de manière décisive à la mise en marge de la question dans les commentaires. Il n'empêche que si l'on veut réellement tirer au clair les raisons du tournant anthropologique et sociologique qui semble s'opérer dans la pensée de Benjamin au milieu des années 1930, sa participation aux séances du Collège s'avère un élément incontournable.

C'est justement autour de la question du mythe que l'on note des convergences entre les recherches des membres du Collège et les derniers travaux benjaminien. Et même si entre ces auteurs il ne fut jamais question d'un véritable dialogue, à un examen plus attentif leurs positions se révèlent beaucoup plus affines que ce que l'on prétend souvent. Enfin, prendre en examen ses liens avec cette institution et particulièrement avec ses fondateurs – Caillois, Bataille et Leiris – signifie rendre à la réflexion de Benjamin la place qui légitimement lui revient dans le cadre des études sur le sacré et le mythe dans le courant des années 1930. Dès le début de son séjour parisien, sa tentative de s'intégrer au milieu intellectuel français passe en effet par ces thèmes – l'essai sur Bachofen ainsi que l'approche des phénomènes sociaux et culturels du livre sur Paris nous apportent la preuve.

---

521 C'est Hans Mayer qui achèvera l'année avec une conférence portant sur « *les rites des associations politiques dans l'Allemagne romantique* ». À ce propos, cf. l'anecdote rapporté par Jean-Michel Besnier dans l'étude de Hollier sur le Collège de sociologie, D. Hollier, *Le Collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 609 : « *Walter Benjamin désirait clore les conférences du Collège de sociologie de l'année 1939 ; le sujet n'était décidément pas d'actualité, l'histoire n'avait pas encore lieu d'être ainsi désertée et ils refusèrent la proposition. Benjamin en fut fâché et, sa conférence ayant été reportée à la rentrée d'octobre (elle n'eut évidemment pas lieu), ce fut Hans Mayer qui acheva l'année* ».

À l'aide des notes de la section B des *Passages* dédiée à la mode, nous essayerons dans les pages qui suivent de préciser sur quoi aurait dû porter la conférence de Benjamin au Collège et de comprendre les raisons de son choix, pour ensuite examiner de plus près ses rapports avec cette institution, tentant de reconstruire à travers ses archives et certains documents inédits l'histoire de sa rencontre avec les "apprentis sorciers ". C'est dans la confrontation avec la pensée de ces auteurs que, nous en sommes convaincus, les questions que nous avons soulevées au cours de cette recherche trouvent une réponse quant aux rapports entre les objets et les matériaux de l'imaginaire.

## 1

### *Le sex-appeal de l'anorganique*

#### **1.1 « La mode : Monseigneur la mort ! Monseigneur la mort ! »**

*« Chaque saison de la mode, avec ses toutes dernières créations, donne certains signaux secrets des choses à venir. Qui serait capable de les lire, connaîtrait par avance non seulement les nouveaux courants de l'art, mais aussi les lois, les guerres et les révolutions nouvelles »<sup>522</sup>.*

C'est une signification très particulière que Benjamin accorde dans les *Passages* à la mode et à toutes ses manifestations dans le contexte social et culturel de l'époque. On est bien loin, ces quelques lignes nous en témoignent, de l'argument frivole et totalement inadapté à l'actualité politique du début de l'année 1939, tel que le jugea Bataille. Se pencher sur la mode, c'est pénétrer au cœur de l'imaginaire social et, nous dit Benjamin, de la conscience onirique de l'époque. L'historien qui saurait démasquer la véritable nature de la folle exubérance de la nouveauté qui dicte son rythme à la mode embrasserait le réel non pas tel qu'il est, mais bien tel qu'il sera. De fait, à l'instar de l'art, la mode est anticipation : elle annonce à la surface des choses ce qui est en germe dans l'âme d'une époque, d'une génération, d'un siècle. Mais alors que l'art montre en image ce qui sera le visage du réel bien avant que les modifications qui y sont à l'œuvre ne soient concrètement perceptibles, les visions prophétiques de la mode s'apparentent aux figures du kaléidoscope. Elles procèdent de l'impulsion à tout refaire, à

---

522W. Benjamin, *Passages*, *op. cit.*, p. 90 [B 1a, 1]

déchiqeter le réel pour le rassembler tout de suite après de manière différente. Les signaux des choses à venir, elle les cache dans les plis des nouveaux tissus, camouflés par ses extravagances, par les nouvelles lois qu'elle impose. D'où la profonde fascination qu'elle exerce sur les âmes, mais aussi la difficulté à s'emparer du savoir qu'elle détient. La mode se consume dans l'éclat éblouissant de la nouveauté comme si elle ne connaissait d'autre temporalité que celle de l'instant.

Mais quelle est donc la force qui l'anime ? D'où tire-t-elle la valeur prophétique que ces quelques lignes lui reconnaissent ? Et encore, une fois plongés dans le tourbillon vertigineux de la mode, que deviennent les objets ?

Autant de questions qui nous obligent à faire un petit détour par les notes de la section B des *Passages*. S'il fallait résumer en quelques mots le portrait qui y est esquissé de ce phénomène, on pourrait dire, avec Benjamin, que conformément à sa nature la plus profonde la mode est révolutionnaire, surréaliste et dialectique. Examinons plus attentivement cette définition.

Le principe qui la gouverne et qui alimente son élan est celui de la nouveauté. Rien ne doit rester figé, immuable, tout se transforme, tout se renouvelle dans les arabesques capricieuses décrites par les saisons de la mode. Et, qui plus est, chaque changement ne dure que l'espace d'un instant. Mais c'est la manière dont cette transformation s'opère qui mérite toute notre attention. En fait, ses créations secouent l'aspect familier du monde, car elles surgissent à côté des objets quotidiens, de l'ordinaire et de l'ancien. Le nouveau émerge ainsi du contraste entre le réel tel qu'on est habitué à le représenter et le travail constant sur la matière auquel la mode se livre. Transfigurés par la mode, les objets n'ont plus la même signification. Ils s'élèvent au-dessus des autres, comme auréolés par le prestige que la nouveauté leur confère. Anoblissant tous les matériaux, hissant toute sorte d'objets au rang d'objet « à la mode », elle redessine la physionomie du réel. Sa force révolutionnaire repose donc sur sa capacité à faire éclater la surface homogène du quotidien. D'où, selon Benjamin, l'affinité que l'on peut constater entre elle et le surréalisme. Si la mode est en quelque sorte son « *éternelle suppléante* », c'est parce qu'elle joue avec l'inorganique comme le surréalisme le fait avec les mots. Aussi le présente-t-elle comme une énigme, les objets brillant d'une lueur fantastique lorsqu'on les regarde selon le filtre imposé par la mode. De fait, elle prescrit une autre approche aux objets. Par son exaltation de l'éphémère, elle défie en réalité la caducité naturelle du vivant. La folle allure à laquelle les modes se succèdent de saison en saison n'est rien d'autre qu'une plaisanterie contre la mort. Bien avant de vieillir, de se flétrir tristement, les modes changent. Les objets

fuients ainsi à la mort à travers leur transformation, éphémère, certes, mais capable de les arracher pour un instant au flux du devenir. Du moins, c'est ce que l'on pourrait croire lorsqu'on observe la frénésie qui semble l'animer. Or, si la mode affiche en réalité une tension dialectique, c'est justement en raison de la relation ambiguë qu'elle entretient avec la mort. À cet égard, la citation du *Dialogue entre la mode et la mort*<sup>523</sup> de Leopardi placée en épigraphe de la section B est particulièrement instructive.

Il s'agit d'un petit poème structuré en forme de dialogue dont le motif central est précisément la parenté troublante et néanmoins étroite entre la mode et la mort. Filles de la caducité, l'une s'acharne contre les hommes, là où l'autre s'attelle à faire et défaire le réel à sa guise, s'attaquant aux objets au nom de la beauté. Tout en offrant l'illusion de l'éternel, sacralisant l'éphémère, la mode semble s'opposer à la mort alors qu'en réalité elle lui prête main forte. L'éphémère reste tel et s'il forge des chimères, la promesse d'arracher le vivant à son destin, ce n'est qu'en vertu de ce renouvellement constant. Si, en tant que nouveauté, la mode vit dans l'instant, elle préserve son allure fabuleuse et ses fantasmagories à travers la répétition. L'émergence inlassable du nouveau aboutit ainsi à son contraire, à une cyclicité infernale.

Le piège de la mode consiste donc à investir les objets et l'inorganique de pouvoirs surnaturels, d'une aura magique. Si d'un côté ils deviennent le réceptacle des désirs et des rêves de la société, le visage qui se cache derrière cette façade éblouissante est celui du cadavre. Encore une fois, la théorie des *Passages* trouve un écho dans le *Dialogue* de Leopardi. La mode mortifie le corps et le vivant, lui infligeant maintes petites tortures, déformations, peines et souffrances<sup>524</sup>. Lorsqu'il se trouve ainsi accouplé à l'inorganique, le corps commence déjà, d'après Benjamin, son processus de putréfaction. De fait, la mode tente d'imposer les lois de l'anorganique au corps vivant. Elle défend « *les droits du cadavre sur le vivant* »<sup>525</sup>. La dialectique entre la nouveauté et la caducité se décline ainsi comme tension entre naissance et mort, les deux pôles qui limitent l'action de la mode, comme l'expliquent ces quelques lignes :

*« La naissance et la mort – la première du fait des circonstances naturelles, la seconde du fait des circonstances sociales – limitent considérablement la marge de liberté de la mode. Cet état de fait est bien mis en lumière par deux phénomènes. Le premier concerne la naissance et montre comment la recreation naturelle de la vie est "dépassée" (aufgehoben) par la nouveauté dans le domaine de la*

---

523G. Leopardi, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992, p. 26

524Cf. *Idem*, « *J'ai institué dans la société de telles règles et de telles mœurs, que la vie même, tant à l'égard du corps qu'à celui de l'âme, est plus morte que vive ; si bien qu'en vérité l'on peut dire qu'il est le siècle de la mort. Et tandis que, par le passé, tes domaines se limitaient à des fosses et des cavernes semées d'ossements et de cendres obscures dont il ne naît aucun fruit ; tu possèdes maintenant des terrains au soleil* ».

525Cf. W. Benjamin, *Passages*, *op. cit.*, p. 104, [B 9, 1]

*mode. Le second concerne la mort, qui n'est pas moins "dépassée" dans la mode, lorsque celle-ci dégage le sex-appeal de l'anorganique »<sup>526</sup>.*

Le cadavre exerce une fascination tout à fait particulière sur le vivant. Transfigurées par la mode, les choses semblent douées d'une vie autonome, irréaliste qui camoufle le déclin du vivant. C'est pourquoi l'anorganique suscite dans l'âme le désir, en aiguissant les forces, les pulsions et les rêves qui sommeillent dans l'inconscient.

On comprend mieux maintenant quel savoir s'offre au philosophe qui sait lire les signaux des choses à venir dans les excentricités de la mode. En premier lieu, elle nous montre le réel sous un autre jour, permettant de rompre la banalité du quotidien. Les objets tels qu'on les retrouve dans les créations de la mode ne sont pas à proprement parler les mêmes objets que nous connaissons, auxquels nous sommes habitués. Ou mieux, ils le sont sans toutefois l'être vraiment. Leur allure fabuleuse, leur pouvoir de séduction, le désir qu'ils suscitent dans notre âme, tout cela n'est que l'indice de la magie propre à la mode. Elle nous initie aux mystères de l'inorganique. Mais si ce savoir possède une valeur prophétique, c'est principalement en raison de la dimension à laquelle il nous donne accès. Apprendre à lire les secrets qui gisent dans les méandres de la mode, c'est sonder les profondeurs de l'inconscient de la société. De fait, c'est moins l'individu qui est concerné que le collectif. De ses rêves, ses craintes, ses pulsions, la mode tire ses nouvelles créations. De sorte qu'elle en devient un reflet estompé, certes, mais fidèle. S'interrogeant sur l'intérêt que Balzac autant que Baudelaire portent à la mode et à l'habillement, dans « Paris, mythe moderne » Caillois aussi reconnaît là l'expression de la « *réalité immédiate dans son aspect le plus aigu, le plus agressif, le plus irritant peut-être, mais aussi le plus généralement vécu* »<sup>527</sup>. Or, cette capacité de la mode à traduire les forces qui animent la vie inconsciente d'une époque dépend, selon Benjamin, des traces du passé qu'elle emmagasine silencieusement. Par son action, elle s'oppose en effet à l'oubli, comme l'indiquent ces quelques lignes :

*« Les modes sont un médicament destiné à compenser à l'échelle collective les effets néfastes de l'oubli. Plus une époque est éphémère, plus elle est dans la dépendance de la mode »<sup>528</sup>.*

Ce que l'inconscient aurait tendance à oublier, la mode le transforme en matériel pour ses créations. S'en appropriant, elle en empêche la disparition. D'où l'attirance envers la mode dont témoignent les époques qui, c'est le cas du XIXe siècle, se révèlent profondément éphémères. Mais, nous dit Benjamin, une époque qui vit dans l'instant, fascinée par tout ce qui

---

526 *Idem*, [B 9, 2]

527 R. Caillois, « Paris, mythe moderne », in *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard 2002

528 *Ibidem*, p. 105 [B 9a, 1]

est évanescant, nouveau est une époque qui se décline sous le signe de la mort, en proie au sex-appeal de l'anorganique.

Avant d'examiner plus en détail comment les modes transforment les choses en fétiches, en prescrivant les rituels et les formes de son adoration, une dernière remarque s'impose. En effet, les notes conclusives de la section B portent l'attention sur un autre aspect de ce phénomène, à savoir sa signification politique. Mise à part l'action que la mode exerce à l'égard de l'inconscient collectif, il est possible d'établir un lien entre la genèse de ses créations et la structure sociale. De fait, comme le soulignent les recherches de Simmel, la mode revêt une connotation sociale, car elle est toujours une mode de classe. Son mouvement n'est pas ascensionnel, mais descendant : une fois qu'elles atteignent les classes populaires, les nouvelles modes ne sont plus telles, puisque d'autres sont déjà en train de s'y substituer. Mais en dehors d'une marque de la différence avec les classes inférieures, la mode se révèle aussi instrument de domination. Dictée par celles qui seront les nouvelles tendances en matière d'habillement, de coiffure, les nouveaux canons de l'élégance, c'est, comme le remarque Brecht, une forme masquée de l'exercice du pouvoir. En fait, le tourbillon de nouveautés, c'est surtout le meilleur antidote contre les bouleversements radicaux et inattendus, la garantie que tout restera comme avant. Même si ce thème pourrait sembler marginal dans la réflexion développée par les notes de la section B, il ne l'est pas vraiment ; on peut reconnaître là une des questions sur le fond desquelles se découpe l'analyse de Benjamin sur la mode. Le pouvoir et la violence camouflée qui s'expriment dans ce royaume de l'éphémère sont en effet les indices des forces mythiques que l'anorganique abrite en lui et qui s'imposent à travers leur infernale répétition au sein de l'époque. Or, si la publicité fut la première à saisir les possibilités infinies de persuasion – et de manipulation – qui s'ouvraient ainsi, Grandville en fut sans doute le précurseur<sup>529</sup>. Dans ses utopies graphiques, l'étrange accouplement entre le vivant et l'inorganique, la métamorphose des objets en œuvre dans la mode se montrent telles qu'elles sont en réalité : des visions à mi-chemin entre le rêve et le cauchemar, des plaisanteries qui ont un arrière-goût amer, car elles cachent plus d'une vérité sur notre propre monde. Un petit détour par ses mondes "imaginaires" s'avère en ce sens très instructif.

---

<sup>529</sup>Cf. *Ibid.*, p. 191 [G1,3], « *Les œuvres de Grandville sont les livres sibyllins de la "publicité". Tout ce qui, chez lui, se présente sous la forme embryonnaire de la plaisanterie, de la satire, trouve, avec la publicité, son véritable épanouissement* ».

## 1.2 L'« autre monde » de Grandville

De l'œuvre de cet auteur si aimé par les surréalistes, c'est Baudelaire qui formule une des critiques les plus pénétrantes :

« Grandville a roulé pendant une grande partie de son existence sur l'idée générale de l'Analogie. C'est même par là qu'il a commencé : "Métamorphoses du jour". Mais il ne savait pas en tirer des conséquences justes ; il cahotait comme une locomotive déraillée. Cet homme, avec un courage surhumain, a passé sa vie à refaire la création. Il la prenait dans ses mains, la tordait, la réarrangeait, l'expliquait, la commentait ; et la nature se transformait en apocalypse. Il a mis le monde sens dessus dessous »<sup>530</sup>.

Or, en dépit de sa sévérité, ce jugement a le mérite de soulever une question décisive, à savoir la nature de cette *nouvelle création* qui est à l'œuvre dans les caricatures de Grandville. En effet, ses utopies graphiques où les objets, les plantes, les animaux singent les modes et les coutumes de l'époque naissent-elles vraiment de la volonté de leur auteur de « *refaire la création* », comme le prétend Baudelaire, ou bien ces mondes imaginaires seraient-ils plus proches du nôtre que ce que l'on croit ?

Pour répondre à cette question, quelques précisions quant à sa démarche artistique sont nécessaires. Parmi ses œuvres, *Un autre monde*<sup>531</sup> est assurément celle qui touche le plus directement au problème soulevé. En effet, elle tient la promesse de son titre, car c'est vraiment à un autre monde que le lecteur se confronte en promenant son regard sur ces planches. Plus qu'une reproduction du réel, *Un autre monde* montre le côté grotesque et ridicule de la société parisienne du XIXe siècle. Dans un éclat de rire, les créatures qui peuplent l'univers créé par Grandville se moquent des coutumes et de la morale du XIXe siècle : la lune et le soleil, respectivement une dame au visage rond et délicat et un jeune monsieur fort moustachu, font bon ménage ensemble bien qu'ils aient parfois quelque problème conjugal, au Jardin de Plantes ce sont les hommes enfermés dans une cage qui font objet des regards curieux des oiseaux tandis qu'au théâtre les instruments d'un orchestre, maîtrisant désormais parfaitement les secrets de la force-vapeur, n'ont pas besoin de musiciens pour improviser un concert. S'il s'agit d'une création, c'est donc d'un genre tout à fait particulier. Le sous-titre du texte est en ce sens révélateur : « *Transformations, visions, incarnations, ascension, locomotions, explorations, pérégrinations, stations, cosmogonies,*

---

530C. Baudelaire, « Quelques caricaturistes français », in *Curiosités esthétiques*, Paris, Hermann, 1968, p. 411

531J.J Grandville, *Un autre monde*, Paris, Fournier 1843. Récit fantastique des voyages extraordinaires des trois protagonistes, Puff, Krackq et Hhable, – néo-dieux qui partagent démocratiquement la terre – ce chef-d'œuvre de la caricature, très aimé par les surréalistes, donne vie à un monde à l'envers, à mi-chemin entre la rêverie et le grotesque.

*fantasmagories, rêveries, folâtreries, facéties, lubies, métamorphoses, zoomorphoses, lithomorphoses, métempsychooses, apothéoses et autres choses* »<sup>532</sup>.

Une de ses illustrations dont le charme captiva l'attention de Benjamin pourra nous aider à comprendre la nature des métamorphoses dont il est question dans cette œuvre.

*« Un pont, dont on ne pouvait embrasser simultanément du regard les deux extrémités et dont les piliers s'appuyaient sur des planètes, conduisait d'un monde à l'autre par une chaussée d'asphalte merveilleusement lisse. Les trois cent trente-trois millièmes pilier reposait sur Saturne. Hahblle put se convaincre alors que l'anneau de cette planète n'était autre chose qu'un balcon circulaire sur lequel les Saturniens viennent le soir prendre le frais »<sup>533</sup>.*

C'est avec ce petit croquis d'un univers où l'on prend tranquillement le frais sur le balcon que s'ouvre « L'anneau de Saturne », un texte que Benjamin rédigea en 1928 pour une émission radiophonique<sup>534</sup>, mais que l'on peut considérer comme un des premiers projets pour l'étude sur les *Passages*. Le charme de cette vignette repose sur le choix, apparemment étrange, d'accorder au cosmos l'aspect d'une quelconque ville. De fait, Grandville ne fait que transposer graphiquement l'ivresse qui envahit l'habitant des villes vis-à-vis des nouvelles inventions : à une époque où la présence dans les appartements parisiens d'un balcon en fer forgé devenait de plus en plus en vogue, rien d'étonnant que Saturne aussi se plie aux diktats de la mode, transformant son anneau en terrasse pour ses habitants. Or, c'est justement cette compénétration d'éléments historiques et symboliques, dont se charge l'horizon de la matière chez Grandville, qui trahit la réelle volonté de sa démarche artistique. Finalement, cet univers semble une copie du nôtre, mais une copie sens dessus dessous. De fait, ses caricatures semblent répondre indirectement à la question que, dans son commentaire sur le surréalisme, Benjamin soulève en examinant la tentative de ce mouvement de « *faire exploser la puissante charge d' « atmosphère » que recèlent ces objets. Que serait selon vous une vie qui, en un moment crucial, se laisserait guider par la dernière rengaine à la mode ?* ».

La métamorphose du cosmos qui, dans l'imaginaire de l'époque, prend les traits familiers d'une quelconque grande ville, n'est que la réponse la plus immédiate à cette ivresse dont cinquante ans après les surréalistes feront le thème privilégié de leurs écrits. Ce n'est pas par hasard, d'ailleurs, qu'ils compteront parmi les plus fervents admirateurs de Grandville, continuateurs idéels de son œuvre. L'élément qui relie ces deux démarches à l'égard des

---

532 *Ibidem*.

533 W. Benjamin, *L'anneau de Saturne ou de la construction en fer*, dans *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf 1989, p. 882

534 D'après Gretel Adorno, le texte était destiné initialement à une émission radiophonique pour la jeunesse. Cf. W. Benjamin, *GS., op. cit.*, t. V/2, p. 1350.

objets, nous l'avons déjà rencontrée chez Benjamin, dans l'analyse des *accessoires* du *Trauerspiel* ainsi que dans les objets qui peuplent les romans de Kafka : c'est la force souterraine qui, relevant d'un univers primitif, se cache au plus profond de la matière, dans les choses du quotidien dont l'habitude a estompé les contours. Anthropomorphiser les objets, c'est leur confier la tâche de dévoiler vices et vertus de l'époque, mais c'est aussi, selon Benjamin, dénoncer un processus qui opère au cœur même de la société.

*« Lorsque Grandville présente un nouvel éventail comme l'“éventail d'Iris”, lorsque la Voie lactée devient une “avenue” éclairée la nuit par des lampadaires, lorsque “la lune peinte par elle-même” est allongée non sur des nuages, mais des coussins de peluche à la dernière mode, l'histoire est sécularisée et intégrée au contexte naturel, aussi brutalement qu'elle l'a été il y a trois cents ans plutôt par l'allégorie »<sup>535</sup>.*

Plus qu'une tentative de « refaire la création », dans ses planches Benjamin reconnut donc l'illustration graphique, souvent grotesque et presque irréaliste, de l'interaction entre la société avec ses structures, ses innovations, ses modes et ses coutumes, d'une part, et l'imaginaire et la conscience collective de l'autre. Le mérite de Grandville est précisément d'avoir compris que de cette ivresse qui s'est emparée du XIXe siècle, les traces les plus évidentes restent dans la perception que l'on a des objets et notamment des objets quotidiens. D'où l'affinité que cette époque dénote avec la période baroque et son imaginaire. Encore une fois, ce qui inquiète dans ses caricatures, c'est la vie qui semble animer les objets exactement comme c'était le cas pour les *accessoires* du *Trauerspiel*. Une fois intégrée au monde naturel, la vie historique se transforme en pantomime grotesque. Travestir le monde végétal, animal aussi bien que le cosmos empruntant au siècle ses modes, c'est montrer le caractère éphémère de celles-ci et réaffirmer la caducité des affaires humaines. L'inorganique affirme ses droits sur le vivant et le processus historique, en dévoilant la tête de mort que le halo éblouissant des nouveautés, des modes et des nouvelles inventions dérobe aux yeux rêveurs du siècle. Si l'allure maléfique des *accessoires* est l'indice du jugement ambigu que l'âge baroque porte sur la vie temporelle, le monde naturel déguisé dans l'esprit des dernières modes nous témoigne de la foi presque aveugle du XIXe siècle vis-à-vis du progrès, mais aussi des effets du capitalisme naissant sur l'imaginaire social. C'est en puisant dans cet immense réservoir de rêves qu'au début du XXe siècle la publicité et la réclame verront le jour et commenceront elles-mêmes à créer de nouveaux mythes et symboles pour l'alimenter<sup>536</sup>. Ainsi lorsque Grandville prête aux objets

535W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 218

536Cf. W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 194 [G 2,1] « Il suffit d'écouter : ' La Ville de Paris, le plus grand magasin de la capitale ', – 'Les Villes de France, le plus grand magasin de l'Empire ', – 'Le Coin de Rue, le plus grand magasin du monde '. 'Du monde ', c'est-à-dire qu'il n'y en a pas sur terre de plus grand ; cela

vices et vertus de sa propre époque, il en dénonce le caractère trompeur et il nous met en garde contre ses promesses. À l'instar de l'allégorie, la caricature érode la patine resplendissante qui recouvre le réel, tel que la mode et le progrès le présentent.

Quoique ces effets soient manifestes, la métamorphose subie par les objets dans la société capitaliste n'est pas un processus dont la société a réellement conscience. C'est là une fantasmagorie, une illusion qui charme l'imaginaire collectif, incapable d'y reconnaître ses désirs et ses craintes, ses croyances et ses attentes, incapable donc de voir qu'il en est lui-même l'auteur. Les mythes, les images et les symboles du passé sont constamment remplacés par de nouvelles chimères, les rêves d'une société qui se laisse volontiers envoûter par les fantômes qui peuplent ce monde onirique. Or, ces caricatures, on le voit bien, pourraient fournir une excellente illustration des réflexions de Marx sur la marchandise et ses « *arguties théologiques* » développées dans le premier livre du *Capital*. « *Si la marchandise était un fétiche – remarque Benjamin – Grandville en était le sorcier* »<sup>537</sup>. C'est donc en focalisant l'attention sur cet étrange sortilège par lequel les choses chez Grandville semblent douées d'une âme à la manière des fétiches que nous essayerons de comprendre la nature de cette métamorphose qui s'opère dans l'horizon de la matière.

### 1.3 Les fleurs flétries

« *La tête de Rêve, cette "fleur de marécage", illumine d'une clarté qu'elle connaît seule et qui ne sera pas dite, tout le tragique falot de l'existence ordinaire* »<sup>538</sup>.

C'est en songeant à la *Fleur du marécage*, une des lithographies qui composent l'*Hommage à Goya* de Redon, que Mallarmé écrivit ces quelques lignes en 1885. Solitaire, une fleur à la tête humaine illumine la nuit. Sa tige se courbe sous le poids de son étrange fardeau, de l'humain dont la nature lui a apposé la marque. Le regard triste, la lumière pâle qui en émane, les eaux troubles dans lesquelles elle plonge, tout détail dans cette œuvre évoque la singularité et la peine du corps difforme de l'homme-végétal. Une atmosphère de rêve l'enveloppe, mais un rêve sombre, mélancolique, qui suscite chez l'observateur un sentiment de deuil profond,

---

*devrait être donc la limite. Que non ! 'Les Magasins du Louvre' n'ont pas encore été mentionnés, et ils s'intitulent 'les plus grands magasins de l'Univers'. De l'univers ! Y compris Sirius, probablement, sans parler peut-être même des 'doubles étoiles évanouissantes' dont parle Alexandre de Humboldt dans Cosmos.*

*On peut ici toucher du doigt la corrélation entre la publicité capitaliste naissante et Grandville ».*

537Ibidem, p. 204 [G 7, 2]

538S. Mallarmé, *Correspondance II 1871-1885*, Paris, Gallimard, 1965, p. 280

d'un savoir consternant, indicible. Sur cet être arraché de sa vie végétale pèse désormais la condamnation de la créature, le « *tragique falot de l'existence ordinaire* ». Or, cette fleur, qui semble au premier regard si différente des fleurs folâtres et coquettes qui peuplent les œuvres de Grandville, dévoile en réalité ce que celles-ci cachent derrière leur apparence frivole, à savoir la tristesse infinie qui s'empare de la nature lorsqu'elle plonge dans les filets de l'histoire. Ce n'est pas sans une certaine cruauté que, selon Benjamin, le caricaturiste s'attaque ainsi au monde végétal, le défigurant à travers la marque de l'humain : « *Il marque au feu rouge, comme des forçats, ces enfants de la nature, en imprimant au milieu de la fleur le sceau de la créature, le visage humain* »<sup>539</sup>.

De ce sadisme graphique, c'est un petit texte rédigé en 1928, « *Du nouveau sur les fleurs* », qui nous aide à comprendre la portée. En réalité, l'œuvre de Grandville n'a apparemment qu'une place secondaire dans cet écrit qui nous présente l'herbier très particulier composé par Blossfeld dans les cent vingt planches de sa recueille *Formes originaires de l'art*. C'est un monde dans lequel l'on se promène en lilliputiens – pour le dire avec Benjamin – que le lecteur découvre en feuilletant cet ouvrage. Géantes, disproportionnées, presque méconnaissables, les fleurs et les plantes surprennent le regard en se présentant non pas selon leur visage habituel, mais à travers un simple détail, une feuille, un bourgeon, les arabesques capricieuses des rameaux. Le "nouveau" sur les fleurs qui nous est promis par le titre consiste précisément en cette perspective très particulière sous laquelle le monde végétal se laisse découvrir dans les clichés de Blossfeld. Le photographe agit ici « *de main de maître* », car il réussit à travers son œuvre à modifier significativement nos perceptions, à tel point que, remarque Benjamin, « *cela va changer notre image du monde dans une mesure encore imprévisible* »<sup>540</sup>. Deux facteurs concourent à produire de tels résultats. En premier lieu, son choix d'utiliser la technique de l'agrandissement. La macrophotographie a l'avantage en effet de métamorphoser l'objet en question. Ce qu'elle vise, c'est moins la possibilité d'apercevoir ainsi des détails invisibles à l'œil nu que de montrer ce qui change lorsqu'on focalise l'attention uniquement sur leur forme. Autrement dit, plutôt que de dévoiler ce qui reste caché, elle exhibe ce que nous n'avons jamais vu. De fait, le gros plan en met en valeur les singularités, il oblige le regard à s'y arrêter, découvrant la richesse de la morphologie végétale. D'autre part, décontextualisées, isolées au premier plan, ces plantes deviennent des sujets à part entière pour le photographe. Il n'hésite pas à couper des parties considérées gênantes, à

---

539W. Benjamin, « *Du nouveau sur les fleurs* », in *Sur l'art et la photographie*, trad. fr. C. Jouanlanne et M. de Launay, Paris, Carré, 1997, p. 71

540Ibidem, p. 70

manipuler son objet de manière à n'en saisir qu'un certain aspect, en multipliant les angles de vues. Les plantes suggèrent ainsi des analogies, révèlent des ressemblances insoupçonnées : sous l'œil de la caméra, tiges, feuillages, fleurs en croissance, pétales, évoquent tout autant des éléments architecturaux que des motifs ornementaux, comme si la nature n'était que le modèle de toute création artistique, l'écrin de ses *formes originaires* justement.

Loin de répondre à un souci d'objectivité<sup>541</sup>, l'adoption de ces procédés permet à l'artiste d'ôter à la perception ses points de repère et, en quelque sorte, de la secouer de la paresse engendrée par l'habitude. C'est ainsi que de « *nouveaux mondes d'images jaillissent, comme des geysers, dans des lieux de l'existence auxquels nous étions loin de nous attendre* »<sup>542</sup>. Or, ce qui unit la *nouvelle objectivité* dont font preuve les clichés de Blossfeld à l'inobjectivité géniale des caricatures burlesques de Grandville, c'est justement la perspective inusuelle sous laquelle ils présentent le monde végétal. Dans les deux cas, les pièges du quotidien sont déjoués. Mais, nous dit Benjamin, tandis que l'un agit sans douceur, voire avec un certain sadisme à l'égard de ces « *enfants de la nature* », l'autre semble « *soigner tendrement les blessures infligées au monde végétal par la caricature* »<sup>543</sup>.

Dans les clichés de Blossfeld, les plantes retrouvent cette innocence que la caricature leur arrache. Comme univers de ressemblances et d'analogies, le monde végétal se révèle là un kaléidoscope magique dans lequel les formes naturelles se composent et se décomposent à l'infini, évoquant des mondes d'images, alors qu'ici les fleurs coquettes et mondaines annoncent à quel point la vie historique a pénétré au plus profond de la nature, en la déformant. Grandville lève brusquement le voile sur ce monde paisible et innocent pour en montrer le côté cauchemardesque, les blessures que l'époque même a infligées à ces « *enfants de la nature* ». Une fois encore, la mise en perspective de ces deux démarches artistiques dessine les contours d'une toute autre approche du réel, par rapport à celui qui ne saisit dans les choses que leur apparence matérielle. Autant les planches de Blossfeld que les illustrations de Grandville fouillent le monde végétal à la recherche des symboles, des ressemblances. D'où leur potentiel bouleversant. Mais ce sont des symboles bien différents qui émergent dans l'un et dans l'autre. Le rire amer et la subtile inquiétude que suscitent dans l'âme les fleurs de Grandville dépendent justement de cette vie artificielle dont elles semblent animées. Rien ne

---

541 Dans sa recension, Benjamin souligne justement l'écart qui sépare la démarche de Blossfeld de la *Neue Sachlichkeit* – la *Nouvelle objectivité*, un mouvement artistique qui se développe en Allemagne au début des années 1920 – et du retour au réalisme qu'ils préconisaient. L'objectivité véritablement nouvelle n'a rien à voir, d'après Benjamin, avec le principe de fidélité au réel. Cf. *Ibid.*, p. 70-71

542 *Ibid.*, p. 70

543 *Ibid.*, p. 71

reste ici de l'harmonie des formes végétales, de la magie par laquelle le bouton d'une fleur, les arabesques tracées par les rameaux nous évoquent d'autres images, font surgir des analogies de manière inattendue. De cette magie, un passage de « Petite histoire de la photographie » qu'il faudra citer un peu longuement permet de percer le secret :

*« Car la nature qui parle à l'appareil est autre que celle qui parle à l'œil ; autre d'abord en ce que, à la place d'un espace consciemment disposé par l'homme, apparaît un espace tramé d'inconscient. S'il nous arrive par exemple couramment de percevoir, fût-ce grossièrement, la démarche des gens, nous ne distinguons plus rien de leur attitude dans la fraction de seconde où ils allongent le pas. La photographie et ses ressources, ralenti ou agrandissement, la révèlent. Cet inconscient optique, nous ne le découvrons qu'à travers elle, comme l'inconscient des pulsions à travers la psychanalyse. [...] Les structures constitutives, les tissus cellulaires avec lesquels la technique ou la médecine ont coutume de compter – tout cela est au départ plus proche de l'appareil photo qu'un paysage évocateur ou un portrait inspiré. Mais en même temps, la photographie dévoile dans ce matériel les aspects physiognomoniques, les mondes d'images qui habitent les plus petites choses – suffisamment expressifs, suffisamment secrets pour avoir trouvé abri dans les rêves éveillés »<sup>544</sup>.*

La photographie agit ici à l'égard de son objet comme les jeux de mots, les calembours ou bien le langage enfantin le font vis-à-vis des paroles : au lieu de le reproduire fidèlement, de manière à préserver sa signification ordinaire, elle le met en pièce, pour que les images qu'il recèle puissent surgir soudainement. Si la nature qui parle à la caméra se constitue comme un « espace tramé d'inconscient », c'est parce que les correspondances qui émergent ainsi transforment l'objet en élément évocateur, capable d'aiguiser la perception. C'est ainsi que les objets interagissent avec l'inconscient collectif, images et symboles se cachant dans les plis de la matière comme les traces des ressemblances qui existent entre le monde naturel et la vie historique. En ces sens, les photos de Blossfeld transforment les fleurs et les plantes, devenues désormais méconnaissables sous l'œil de la caméra, en objets évocateurs. De fait, elles rappellent la compénétration de ces deux univers – naturel et historique – et les correspondances qui, en vertu de la commune origine matérielle, persistent entre eux, même si le regard n'est plus capable de les saisir.

Tout se passe autrement chez Grandville. Dans l'image de la nature déguisée dans l'esprit de la mode du siècle, ce sont les rêves et les fantaisies de l'inconscient collectif qui se reflètent comme dans un miroir, octroyant à ces objets une vie artificielle et les enveloppant dans un aura qui n'est qu'illusion. Toutefois, il y a quelque chose de malsain dans l'étrange vivacité qui les anime, dans cette vie artificielle qui les apparente aux fétiches. Formes hybrides, les fleurs animées de Grandville se situent sur la ligne subtile qui sépare le vivant de l'anorganique, l'historique du monde naturel, et, malgré leur air frivole, on reconnaît sous le maquillage qui

---

544W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », trad. fr. par A. Gunther, in *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, édition revue et corrigée, 1998, p. 11-12

les camoufle les traces du déclin et de la mort. S'inspirant de la mode, ces caricatures semblent presque vouloir garder en vie ce qui en réalité est déjà cadavre. Or, avec Bataille, on pourrait dire que c'est là le sort fatale des fleurs, destinées à vieillir sans beauté. Un petit texte qu'il écrivit en 1929, « Le langage des fleurs », met justement en évidence cette tension entre la forme et le difforme, la vie et la mort, la chute et l'élévation qui règne dans le monde végétal :

*« Car les fleurs ne vieillissent pas honnêtement comme les feuilles, qui ne perdent rien de leur beauté, même après qu'elles sont mortes : elles se flétrissent comme des mijaurées vieilles et trop fardées et crèvent ridiculement sur les tiges qui semblaient les porter aux nues »<sup>545</sup>.*

Mais à cette tension que l'on pressent sans doute dans les contes graphiques de Grandville s'ajoute aussi un autre élément qui leur donne une tournure cauchemardesque. Sur ces fleurs s'imprime l'allure fabuleuse et inquiétante de la marchandise vers laquelle il convient maintenant de se tourner.

#### **1.4 Les lubies de la marchandise**

Perdus au milieu de l'immense étalage de fruits et de légumes, des viandes et des herbes aux couleurs flamboyantes, de montagnes de nourritures gigantesques, « *des choses fondantes, de choses grasses* », marchands et marchandises se confondent dans le portait que Zola peint du ventre métallique et ruminant de Paris :

*« Il était gras en effet, trop gras pour ses trente ans. Il débordait dans sa chemise, dans son tablier, dans ses linges blanches qui emmaillotaient comme un énorme poupon ; sa face rasée s'était allongée, avait pris à la longue une lointaine ressemblance avec le groin de ces cochons, de cette viande où ses mains s'enfonçaient et vivaient, la journée entière »<sup>546</sup>.*

Dans ce petit croquis du charcutier Quenu, le corps vivant se fond avec la matière, on ne distingue plus ce qui relève de l'humain et ce qui tient de l'animal. Ce ne sont plus seulement les ressemblances entre la physiologie humaine et le monde animal qui ressortent ainsi, comme c'était le cas chez Grandville, mais plutôt la régression que petit à petit subissent les hommes se mélangeant avec cet univers de marchandises qu'ils côtoient. Or, cette étrange sorcellerie par laquelle les objets prennent d'un bond la place des hommes et les hommes – qu'ils soient marchands ou acheteurs – s'oublie, disparaissent sous de montagnes d'objets,

<sup>545</sup>G. Bataille, « Le langage des fleurs », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard p. 176

<sup>546</sup>E. Zola, *Le ventre de Paris*, Paris, Gallimard 1979 p. 79.

engloutis par l'anorganique, c'est l'énigme qui selon Marx entoure la marchandise. Comme il l'explique dans le premier livre du *Capital*, la marchandise apparaît à première vue quelque chose de « *trivial* », car on croit d'avoir à faire là avec un simple objet. En fait, elle ne l'est point. Et ce, en raison justement de « *subtilités métaphysiques et arguties théologiques* » dont elle est pleine. La question est donc de savoir en quoi consiste cette métamorphose qui fait de l'objet une marchandise :

*« La forme du bois, par exemple, est changée, si l'on en fait une table. Néanmoins la table reste bois, une chose ordinaire et qui tombe sous les sens. Mais dès qu'elle se présente comme marchandise, c'est une tout autre affaire. À la fois saisissable et insaisissable, il ne lui suffit pas de poser ses pieds sur le sol; elle se dresse, pour ainsi dire, sur sa tête de bois en face des autres marchandises et se livre à des caprices plus bizarres que si elle se mettait à danser »<sup>547</sup>.*

À côté de sa nature physique, de ce qui « *tombe sous les sens* », elle affiche donc une existence sociale, indépendante de sa valeur d'usage. La table qui se livre aux caprices les plus bizarres vis-à-vis des autres marchandises est l'image des choses qui sont devenues désormais des « *choses sociales* ». Ce qui, à la base, n'était que le produit du travail humain affiche maintenant une vie autonome, derrière laquelle se cachent toutefois des rapports sociaux. Comme l'observe Ruhle dans son commentaire, « *dans les informations boursières le coton 'monte', le cuivre 's'effondre', le maïs est 'animé', la lignite 'languissante', le blé 'attire les acheteurs' et le pétrole 'manifeste une tendance favorable'. Les choses se sont émancipées et adoptent un comportement humain* »<sup>548</sup>.

Or, les rapports que les marchandises semblent entretenir entre elles et avec les hommes dérobent en réalité des relations sociales déterminées des hommes entre eux. D'où leur caractère de fétiche et, nous dit Marx, la parenté qu'ils dénoncent avec le monde nébuleux de la religion où justement les produits de l'esprit humain prennent corps et se présentent comme des êtres indépendants. À l'instar des idoles, elles aussi prescrivent le rituel de leur adoration. Leur pouvoir de séduction relève de la fantasmagorie qui les enveloppe et qui fait que rien ne peut entacher cette sorte d'allure fabuleuse que leur vie artificielle leur confère. Le caractère social des choses, en tant que forme objective de la valeur des produits du travail humain, apparaît ainsi comme une propriété intrinsèque et naturelle, même lorsque l'on en découvre l'origine et les rapports sociaux qu'elles masquent. Or, ce mysticisme qui semble indissociable des objets au sein de la société capitaliste n'est justement qu'un effet de ce même système dans lequel ils voient le jour, à savoir la production marchande. C'est la « *forme acquise et fixe du*

---

547K. Marx, *Le capital*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1963 p. 605

548O. Ruhle, *Karl Marx*, Hellaer, 1928. Le passage est cité aussi par Benjamin, cf. *Passages, op. cit.*, p. 201 [G5, 1]

*monde des marchandises* » qui, en voilant les rapports sociaux, transforme les objets en hiéroglyphes, comme l'expliquent ces quelques lignes :

« La valeur ne porte donc pas écrit sur le front ce qu'elle est. Elle fait bien plutôt de chaque produit du travail un hiéroglyphe. Ce n'est qu'avec le temps que l'homme cherche à déchiffrer le sens du hiéroglyphe, à pénétrer les secrets de l'œuvre sociale à laquelle il contribue, et la transformation des objets utiles en valeurs est un produit de la société, tout aussi bien que le langage »<sup>549</sup>.

La comparaison que Marx établit ici entre la fantasmagorie de la marchandise et le langage est significative. Elle nous offre en effet des indications précieuses pour comprendre l'importance que Benjamin accorde à la forme marchande – la catégorie centrale de son étude sur Paris, comme il le répète à maintes reprises dans la correspondance – ainsi que la lecture qu'il propose de la théorie marxienne du fétichisme de la marchandise.

Comme le langage, la marchandise, ou mieux, sa fantasmagorie, est un produit de la société. Ce qui veut dire qu'elle est indissociable non pas seulement des structures sociales, mais aussi, selon Benjamin, de la manière de la société de se représenter. En ce sens, elle s'inscrit dans la dimension perceptive. Elle exprime la façon propre à une certaine époque et à une structure sociale déterminée d'organiser ses perceptions. Mais d'où vient alors son aspect de hiéroglyphe ? Ce ne sont pas seulement les rapports qu'elle cache qui la rendent énigmatique, mais aussi sa forme qui se veut fixe et intemporelle, indépendante de ce contexte dans lequel au contraire elle voit le jour. Déchiffrer le secret de la marchandise, c'est pour Benjamin mettre au jour les relations sociales qu'elle masque en tant que produit du travail humain, certes, mais avant tout les rêves, les craintes et les désirs de cette collectivité dont elle est finalement l'expression la plus fidèle. Sa tromperie consiste en ceci : se présenter comme complètement détachée de l'âme de l'époque, de son imaginaire, alors qu'au contraire c'est en l'observant sous cet angle que l'on en déchiffre la vraie nature.

On comprend mieux maintenant l'importance que *les Passages* accorde à Grandville et à ses contes graphiques. Lorsqu'il métamorphose le monde naturel aussi bien qu'animal ou encore le cosmos suivant les modes de l'époque, il invite à déchiffrer ces symboles et ces mythes qui recouvrent le visage des objets du quotidien sans que l'on s'en aperçoive. La vision grotesque de ce monde à l'envers, où les animaux promènent leurs propriétaires et où les habits se baladent insouciant à la place des hommes, nous offre une clé pour déchiffrer ce processus qui est à l'œuvre dans notre propre monde. C'est pourquoi l'analyse que *les Passages* propose

---

549K. Marx, *Le capital*, op. cit., p. 605

de la forme marchandise se différencie significativement de la théorie marxienne. Ce qui l'intéresse, ce sont les formations symboliques, les pulsions de l'inconscient dont l'objet devient le réceptacle une fois transformé en marchandise. La vie de fétiche dont il fait montre, c'est une vie onirique où s'affolent les rêves de la conscience collective. Sociale, la chose l'est, car elle acquiert non seulement une valeur qui est indépendante de sa nature physique, mais aussi une place au sein de l'imaginaire de l'époque. Elle en révèle l'âme exactement comme les beaux étalages de viandes et de charcuteries dévoilaient l'âme du personnage de Zola. Dans les deux cas, ce sont des représentations dont l'on n'a pas vraiment conscience, des ressemblances qui dénoncent la fascination que l'inorganique exerce sur les individus autant que sur l'époque. Plus que l'incapacité de l'observateur de se placer au-dedans du système de référence qu'il est en train de juger, comme c'est le cas chez Mauss par exemple<sup>550</sup>, le fétiche pour Benjamin serait moins un « *immense malentendu* »<sup>551</sup> qu'un rêve qu'on croit réel.

Ainsi se profile une image de la marchandise dont le premier élément à retenir est sans doute le processus de déification des objets et corrélativement de la réification des hommes auquel elle donne lieu. D'où l'affinité entre l'étude sur le Paris du XIXe siècle et le livre sur le *Trauerspiel* sur laquelle Benjamin revient tout au long du texte ainsi que dans sa correspondance. Bien que souvent l'on circonscrit cette parenté au thème de l'allégorie dont la mode et la nouveauté seraient le corrélat dans la société capitaliste, ce lien reste obscur si l'on ne tient pas compte du rôle joué par la marchandise dans ce contexte. En effet, c'est dans l'horizon de la matière que l'on retrouve les traces de ce processus d'éternelle répétition propre à la mode et dont les objets sont les premiers à faire les frais. Le pouvoir dont faisaient preuve les *accessoires* du drame baroque vis-à-vis des hommes-marionnettes touche ici à son point culminant. Par son travail, l'homme devient l'âme des objets, la vie se figeant dans les caractères objectifs et réifiés de la marchandise. De fait, c'est d'après Benjamin « *l'ambiguïté qui s'attache aux relations et aux productions sociales de cette époque* »<sup>552</sup> – le monde de la production marchande – qui fait que la valeur d'échange recouvre la valeur d'usage, transformant le produit du travail humain soit en fantasmagorie, soit en marchandise. D'où le caractère à la fois saisissable et insaisissable de ce phénomène, son statut ambigu<sup>553</sup>.

---

550 Cf. M. Mauss, « *L'art et le mythe d'après Wundt* », in *Œuvres*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, t. II, p. 195-227.

551 Cf. A. M. Iacono, *Fétichisme. Histoire d'un concept*, PUF, Paris 1992

552 W. Benjamin, *Passages*, op. cit., p. 43

553 Cf. *Ibidem*, p. 412 [K3, 5] « *Marx a montré dans son chapitre sur le fétichisme de la marchandise à quel point le monde économique du capitalisme paraît ambigu – une ambiguïté qui est considérablement accrue par l'intensification de la gestion capitaliste. Cela est très nettement perceptible, par exemple, dans les machines qui accroissent l'exploitation au lieu d'alléger le sort des hommes. Ne faut-il pas voir là, d'une manière générale, une corrélation avec l'ambivalence des phénomènes avec lesquels nous avons à faire au*

L'importance que les *Passages* attachent à l'imaginaire et aux processus de la conscience pour la compréhension de cet univers de marchandises est l'autre élément que nous devons retenir. Et ce, dès les premiers projets. La notion de fantasmagorie y occupe bien évidemment une place prééminente autant pour la définition de la forme marchande que pour le développement de la méthode d'analyse benjaminienne à l'égard du XIXe siècle. De ce terme, que Marx aussi utilise dans un célèbre passage du chapitre sur le fétichisme de marchandises<sup>554</sup>, Benjamin fait un concept central de sa théorie. L'illusion est la véritable nature de la forme marchandise, qui s'élève comme une idole au-dessus des autres objets. Ses subtilités métaphysiques et ses lubies s'avèrent des tours de magie astucieux qui transfigurent le visage des choses. Leur force, leur magie, est celle des rêves, ou bien des drogues où réalité et fantaisie se mêlent, engendrant des visions très proches de l'hallucination. Tandis que chez Marx la marchandise est un fétiche, car le travail humain et les rapports sociaux y apparaissent comme des « *rappports fantasmagoriques des choses entre elles* », chez Benjamin la question se pose surtout au niveau de l'imaginaire. Pour comprendre l'écart qui sépare ces deux positions, il est nécessaire de revenir brièvement aux pages du *Capital*.

Dans le chapitre sur le fétichisme de la marchandise, Marx en analyse le statut d'un point de vue perceptif. Lorsque notre cerveau perçoit les objets, c'est en réalité l'effet de ceux-ci sur notre corps que nous percevons. Or, ceci n'advient pas dans le cas des marchandises. Comme nous l'avons déjà souligné, une fois cette transformation accomplie, l'objet à la fois tombe et ne tombe pas sous les sens, car la particularité des choses sociales est justement de prétendre au statut de choses physiques alors que leur existence est hybride. Ainsi, remarque Marx, il ne s'agit pas de rapports physiques entre choses physiques, mais de ce que les hommes croient voir dans ces objets. Ce que l'on perd ainsi, c'est la pureté initiale du valeur d'usage. Or, la seule manière de désenchanter ces images, c'est pour Marx le dépassement du système marchand. Chez Benjamin, au contraire, les marchandises sont bien fantasmagoriques, car en donnant corps aux matériaux de l'imaginaire et de l'inconscient elles interviennent significativement sur la perception que nous avons du réel. De fait, leur illusion est si puissante que ces images de rêve et de souhait frappent nos sens exactement comme le feraient des objets concrets. Ainsi ne s'agit-il pas de dépasser le monde social des

---

*XIXe siècle ?* ».

554Chez Marx l'adjectif « fantasmagorique » reste un synonyme de fantastique, lié à l'imagination et à ses illusions plus qu'au rêve, cf. K. Marx, *Le Capital*, *op. cit.*, p.85 « *C'est seulement un rapport social déterminé des hommes entre eux qui revêt ici pour eux la forme fantastique d'un rapport des choses entre elles. Pour trouver une analogie à ce phénomène, il faut la chercher dans la région nuageuse du monde religieux.* ».

marchandises, mais plutôt de révéler ce que la marchandise dissimule derrière son apparence fantasmagorique. Autrement dit, c'est la prise de conscience de la part de la société de sa tentative de faire abstraction de ce qu'elle est vraiment, à savoir un monde qui produit des marchandises.

Comme lui reprochera Adorno dans sa lettre du 2 août 1935, *les Passages* interprète la marchandise comme un « contenu de la conscience »<sup>555</sup>, une tromperie, sans se soucier de la méprise objective à laquelle elle donne lieu. Ainsi son erreur serait-elle double. D'une part, concevoir la marchandise comme une vision fantasmagorique signifie la priver de son objectivité, pour en faire finalement une représentation. La réification est transposée ainsi au niveau psychologique comme rêve d'une conscience, ou mieux, d'un inconscient, soit l'inconscient collectif. Reflet immédiat du monde capitaliste et de ses structures économiques, elle perd ainsi son caractère dialectique à l'avantage de la texture incertaine des matériaux de l'imaginaire. D'où sa deuxième erreur. Le sens large que *les Passages* donne à la notion de fantasmagorie autorise à y inclure toute sorte de phénomènes, de l'architecture aux Expositions universelles, de la caricature à la mode ou bien à la publicité, dont le corrélat doit être cherché au niveau du collectif plutôt que de l'individuel. Or, l'idée de conscience collective est à elle seule, selon Adorno, ambiguë et dangereuse au plus haut point. Elle fait appel en effet à une sorte de « moi archétypique » antérieur aux sujets aliénés de la société capitaliste, une conscience archaïque complètement détachée des structures économiques et des rapports sociaux. On tombe ici dans les pièges du monde des archétypes de Klages contre lequel, nous l'avons vu, Adorno mettait en garde Benjamin dès l'essai sur Bachofen. Même si, dans l'image de l'inconscient collectif tel que la notion de fantasmagorie l'envisage, ce sont plutôt Jung et la psychanalyse qui se profilent. Finalement, ce qu'on lui reproche ainsi, c'est de délaisser le côté idéologique, la fausse conscience qui s'annonce dans ces phénomènes, pour n'en explorer que le côté apparent, soient ses manifestations concrètes au niveau de la superstructure. Or, c'est précisément là que réside l'originalité de l'approche benjaminienne de l'étude du XIXe siècle. Ce qui intéresse Benjamin, c'est l'allure fabuleuse qu'arbore la société marchande, l'éclat strident de ses nouveautés, toutes ces images qui remontent à la surface et se cristallisent dans la vie artificielle de la marchandise. Analyser ces fantasmagories, c'est

---

555 Cf. T.W.Adorno-W.Benjamin *Correspondance. Adorno-Benjamin. 1928-1940, op. cit.*, p. 173 « *Le fétichisme de la marchandise ne se résume pas à un fait de conscience, au contraire il est dialectique au sens éminent qu'il produit de la conscience : et cela veut dire que la conscience ou l'inconscience n'a pas simplement la faculté de reproduire à titre de rêve, mais qu'elle lui répond également par le désir et l'angoisse[.]La conscience collective n'a été inventée que pour détourner l'attention de la véritable objectivité et de son corrélat, la subjectivité aliénée* » .

sonder les profondeurs de l'inconscient collectif. Si la marchandise revêt ainsi autant d'importance pour la compréhension de l'âme du XIXe siècle, c'est parce qu'en fouillant du regard ces étranges fétiches, on met au jour justement cette image que la société refoule en n'y reconnaissant pas une représentation d'elle-même. Lorsque la société marchande se représente, ce dont elle fait abstraction, c'est précisément son être productrice de marchandises :

*« La propriété, qui donne à la marchandise son caractère fétiche, appartient à la société productrice de marchandises elle-même, non certes telle qu'elle est en soi, mais bien telle qu'elle se représente elle-même et croit se comprendre chaque fois qu'elle fait abstraction du fait que, précisément, elle produit des marchandises. L'image qu'elle produit ainsi d'elle-même et qu'elle continue à désigner comme sa culture correspond au concept de fantasmagorie »<sup>556</sup>.*

Dans les pages qui suivent, nous essayerons donc d'examiner de plus près l'interaction entre l'imaginaire et les choses, telle que *les Passages* nous la présente, focalisant notre attention sur la relecture que Benjamin propose de la théorie marxienne de la superstructure idéologique. Cette analyse devrait nous permettre de vérifier la légitimité de l'hypothèse que nous avons avancée au début de cette recherche, à savoir le lien entre la méthode matérialiste adoptée dans *les Passages* et le questionnement du jeune Benjamin sur le langage et la perception.

## 2

### *Fantasmagorie et conscience collective*

#### **2.1 L'estomac du dormeur**

*« Bien des choses sont naturellement, pour le collectif, intérieures, qui sont extérieures pour l'individu. Les architectures, les modes et même les conditions atmosphériques sont, à l'intérieur du collectif, ce que les sensations cénesthésiques, le sentiment d'être bien portant ou malade sont à*

---

556W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 683 [X 13a]. La note conclut la section X, dédiée à Marx. Au passage, il est intéressant de remarquer comment cette note dénonce justement l'écart qui existe entre la théorie marxienne et la lecture proposée par Benjamin. En donnant une image d'elle-même, la société fait ici précisément ce que, pour Marx, elle ne serait jamais à même de faire, à savoir faire abstraction de sa propre structure économique, en tant que productrice de marchandises.

*l'intérieur de l'individu. Et tant qu'elles gardent cette figure onirique, informe et inconsciente, elles sont des processus naturels au même titre que la digestion, la respiration, etc »<sup>557</sup>.*

Bien de choses s'expliquent à travers ce passage. D'abord, la relation que les manifestations de la vie culturelle entretiennent avec l'imaginaire social et le collectif. En fait, nous dit Benjamin, elles sont comparables aux sensations du corps chez l'individu, ou mieux, aux perceptions que le travail constant et silencieux de ses organes lui renvoie. Pour le dire autrement, ils sont l'indice de l'activité de son propre corps, de son être existant. D'où le peu d'importance que, comme le rappelle une note de la section K, ces impressions revêtent pour l'homme bien portant où elles se perdent dans le « *murmure général* » de l'organisme<sup>558</sup>. Elles résultent ainsi d'autant plus naturelles que la vie même du corps semble en dépendre. Ce qui, d'un point de vue cognitif, les rend davantage dangereuses. De fait, c'est parce qu'elles se présentent comme des processus naturels que la conscience collective se trompe à leur compte. Là où elle croit reconnaître une expression naturelle de sa propre vie, qui reflète son fonctionnement interne et son âme, c'est plutôt une méprise qui s'annonce. Ce qu'elles dénoncent, c'est la difficulté de la société et de l'époque à s'auto-représenter, à prendre conscience de ce qu'elle est vraiment.

Or, une pareille vision appelle une première remarque. Définir ces phénomènes culturels comme des processus physiologiques, c'est avant tout leur attribuer la même temporalité cyclique qui est intrinsèque au monde naturel. À terme, la quête infinie de la nouveauté à laquelle le siècle se voue trouve en effet son dernier aboutissement dans son contraire, le retour du même. Le temps de la répétition n'est rien d'autre, nous dit Benjamin, que le temps de l'Enfer. L'ennui, c'est son masque. Comme une étoffe, il enveloppe le collectif, sans que celui-ci s'en aperçoive :

*« L'ennui est une étoffe grise et chaude, garnie à l'intérieur d'une doublure de soie aux couleurs vives et chatoyantes. Nous nous roulons dans cette étoffe lorsque nous rêvons. Nous sommes alors chez nous dans les arabesques de sa doublure »<sup>559</sup>.*

Aussi nous révèle-t-il l'état dans lequel plonge ce grand corps vivant : le sommeil. Pour le dormeur comme pour le fou, les sensations du corps acquièrent une tout autre ampleur. Elles deviennent comme des aiguillons pour la perception. Benjamin se rapproche ici des

---

557W. Benjamin, *Passages*, op. cit., p. 406 [K1, 4]

558Cf. *Ibidem*, p. 406 [K1, 4] « On sait que le dormeur – semblable en cela au fou – entreprend dans son corps le voyage macrocosmique et que les rumeurs et les sensations du corps propre – pression artérielle, mouvements des viscères, battements du cœur, sensations musculaires – qui, pour l'homme éveillé, bien portant, se confondent dans le murmure général du corps en bonne santé font naître, grâce à l'exceptionnelle acuité de sa sensibilité interne, des images délirantes ou oniriques qui les traduisent et les expliquent ».

559Ibid. p. 130 [D 2a, 1]

remarques de la *Métapsychologie* de Freud quant à la capacité "diagnostique" du rêve. Lorsqu'il dort, l'homme se déshabille des « enveloppes » dont il a « revêtu sa peau » pendant la journée ainsi que de la plupart de ses « acquisitions psychiques », en instaurant ainsi « un extraordinaire rapprochement avec la situation qui fut le départ du développement de sa vie »<sup>560</sup>. Or, selon Freud, c'est justement le complet détachement du monde extérieur qui fait que les sensations corporelles surviennent agrandies par rapport à la veille<sup>561</sup>. Le rêve permettrait ainsi de prendre conscience des modifications corporelles opérant une projection, soit extériorisant un processus interne. Il s'agit donc d'un mécanisme de défense grâce auquel le rêve écarte une perturbation, permettant ainsi au dormeur de poursuivre son sommeil.

Or, d'après Benjamin, ces mécanismes n'opèrent pas seulement chez l'individu, mais aussi chez le collectif. Ce qu'il perçoit comme ses expressions naturelles, processus physiologiques de sa propre vie, seraient en réalité des visions oniriques, images suspendues entre le rêve et l'hallucination. L'ennui les déguise, il en estompe les contours en ayant sur la conscience l'effet d'un narcotique puissant. C'est pourquoi les modes, l'architecture et toutes les formes dans lesquelles le collectif existe, en sont des expressions, certes, mais des expressions qui à la manière de rêves ont besoin d'être déchiffrées pour révéler leur vérité. Une double illusion se profile ainsi : d'une part, la nouveauté qui donne sa texture et ses couleurs vives aux formes culturelles dans lesquelles le siècle s'exprime, alors qu'en réalité elles sont déjà marquées par l'ennui et la répétition. De l'autre, le collectif qui plonge dans un sommeil profond tout en se croyant éveillé. Du même coup, c'est aussi la méthode d'analyse de ces phénomènes qui se profile. Arracher ces images au monde du rêve, les rendre conscientes, signifie à la fois mettre à jour leur signification et réveiller le collectif de son sommeil. Enfin, c'est montrer au collectif son vrai visage.

Il reste que l'on voit mal quel serait le rôle des objets dans la formation de ces images et, par conséquent, l'intérêt de fouiller l'horizon de la matière à la recherche de traces laissées par l'esprit de l'époque. En effet, dans cet espace d'images, y a-t-il encore une place pour les objets ? Or, le parallèle entre les formes culturelles de la vie du collectif et les visions oniriques suggère la réponse à cette question. Si la mode aussi bien que l'architecture, la publicité ou encore l'art correspond aux sensations de ce grand corps vivant, les objets et plus

---

560 S. Freud, *Métapsychologie*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1988, t. XIII, p. 247

561 Cf. *Ibidem*, p. 250 « *Cet agrandissement est de nature hypocondriaque, il a pour pré-supposé que tout investissement psychique a été retiré du monde extérieur sur le moi propre, et il rend alors possible la prise de conscience précoce de modifications corporelles qui, dans la vie de veille, seraient encore quelque temps restées inaperçues. Un rêve nous annonce que quelque chose s'est passé qui voulait perturber le sommeil, et il nous permet de discerner la façon dont cette perturbation a pu être écartée défensivement* ».

en général la sphère de l'anorganique en sont les viscères et les organes. Une note de la section K permet d'en apporter la confirmation : le collectif assoupi, nous dit Benjamin, « *dans les passages, s'enfonce au dedans de lui-même. Nous devons l'y suivre, pour interpréter le XIXe siècle, dans la mode et la publicité, l'architecture et la politique, comme la suite de ses visions oniriques* »<sup>562</sup>.

Plus que les images, ce sont avant tout les objets qu'il faudra interroger pour déchiffrer les formes dans lesquelles le collectif se manifeste et ce, pour au moins deux raisons. En premier lieu, ils concourent eux aussi à la formation de cet univers onirique. À l'instar des organes du corps humain, dont l'activité silencieuse et constante se transfigure dans la perception aiguisée du dormeur en donnant lieu aux rêves, le monde matériel prend part à ce processus, mais surtout il en affiche sur lui les traces. C'est à travers les objets, sur le visage de la matière, que ces images parviennent à la lisibilité. Une fois encore, l'historien matérialiste doit adopter le regard du physiognomoniste pour déceler dans les linéaments de choses les mondes d'images et de symboles qu'elles cachent.

Deux remarques s'imposent, avant d'aller plus loin. La première concerne la relation établie ici entre les choses et les rêves du collectif. Autant la formation de ces images que leur interprétation nécessitent de tenir compte de l'élément matériel qui les compose. Trop souvent, toutefois, on oublie cet aspect. Dans la plupart des cas, la dialectique rêve/éveil est en effet abordée comme un problème concernant la sphère de la représentation. Les « *images de souhait* » deviennent ainsi la clé pour comprendre à la fois l'illusion et la méprise de la conscience collective, les objets étant relégués à la marge de l'analyse. Or, l'approche psychologique et physiologique des formes culturelles du siècle que Benjamin propose dans son étude sur Paris n'est compréhensible, à notre avis, que si l'on tient compte de l'importance que l'horizon matériel y revêt. Ce qui ne veut pas dire, bien évidemment, exclure le problème de la représentation et surtout de l'auto-représentation de la société, mais plutôt le questionner d'un autre point de vue. La fantasmagorie reste, on le voit bien, un problème qui concerne le domaine de la représentation. Toutefois, l'intérêt de l'analyse développée dans *les Passages*, c'est justement de montrer ce qui relie ces visions au monde matériel, au concret non pas comme un reflet de celui-ci, mais plutôt comme son expression et sa trace.

La deuxième remarque porte justement sur cet aspect. Pour comprendre comment les objets se transforment en réceptacle de rêves et de visions de l'inconscient, il faut examiner de plus près à la fois la structure et la relation dans laquelle s'inscrivent ces trois éléments – les objets, la

---

<sup>562</sup>*Ibid.*, p. 406

conscience et ce monde d'« *images de souhait* ». En effet, le statut de l'anorganique, le *sex-appeal* du cadavre, ce halo de putréfaction qui émane de lui et dont la mode nous témoigne pose un problème que Benjamin ne manque pas de souligner. C'est parce que les choses ont été évidées de leur signification, parce qu'elles ont plongé dans l'oubli que les craintes et les désirs de l'inconscient s'en emparent, en les transfigurant. Ainsi l'éveil de ce corps endormi ne concernera-t-il pas seulement la conscience du collectif, mais aussi les choses dans lesquelles il vit et se reflète comme dans un miroir déformé. Si les rêves de l'inconscient demandent à être déchiffrés pour révéler leur signification, les choses aussi doivent être considérées comme des hiéroglyphes. Les interpréter, c'est redonner vie à cet amas confus d'objets défunts où les souvenirs du passé se mêlent aux images du présent, brillant de la lueur de la promesse. Une double dialectique se profile ainsi : la mythologie qui habite les objets n'est en réalité que l'expression de cette illusion qui empêche la conscience de prendre conscience d'elle-même. Mais, à l'instar des rêves, cette mythologie garde en elle la clé de son interprétation, de son désenchantement.

Or, lorsque Benjamin décrit l'interaction entre l'horizon de la matière et l'inconscient collectif, c'est à un modèle bien précis qu'il fait appel. La théorie marxienne du rapport entre superstructure et infrastructure constitue la base, on le voit bien, de sa réflexion. Et toutefois, l'écart entre ces deux positions apparaît hautement significatif. Loin de se limiter aux structures sociales et aux rapports économiques, la notion d'infrastructure recouvre dans *les Passages* un sens bien plus large qui inclut aussi, comme nous l'avons souligné, tout ce qui relève du monde matériel. D'autre part, le choix de relire ce rapport à la lumière de la théorie psychanalytique de l'interprétation des rêves représente un enjeu majeur de la théorie benjaminienne. C'est moins à une fausse conscience que l'on a affaire, comme c'était le cas chez Marx, qu'à des pulsions et de visions de l'inconscient. Si le *Capital* pose donc le problème au niveau de l'idéologie, *les Passages* suggère au contraire d'analyser cette fausse image que la société marchande a d'elle-même en se tournant vers ses mythes, ses désirs et ses angoisses. Or, c'est cet écart et ses conséquences du point de vue de l'analyse sociale que les pages suivantes se proposent d'étudier. Les contours du matérialisme hétérodoxe de l'historien Benjamin devraient ainsi se définir davantage.

## **2.2 Superstructure et infrastructure : un lien expressif.**

Dans son commentaire à la doctrine marxienne de la superstructure idéologique, Benjamin revient encore une fois sur l'image de l'estomac du dormeur :

*« Il semble, tout d'abord, que Marx, ici, ait voulu établir seulement une relation causale entre superstructure et infrastructure. Mais la remarque selon laquelle les idéologies de la superstructure reflètent de manière erronée et déformée les rapports sociaux va déjà au-delà. La question est, en effet, la suivante : si l'infrastructure détermine dans une certaine mesure la superstructure, dans le matériau de l'expérience et de la pensée, mais si cette détermination ne se réduit pas à un simple reflet – comment faut-il – en faisant totalement abstraction de la question de la cause qui explique sa naissance – la caractériser ? Comme son expression. La superstructure est l'expression de l'infrastructure. Les conditions économiques qui déterminent l'essence de la société trouvent leur expression dans la superstructure, de même que, chez l'homme qui rêve, un estomac surchargé trouve dans le contenu du rêve, non son reflet mais son expression, bien qu'il puisse le "conditionner" d'un point de vue causal »<sup>563</sup>.*

Deux éléments sont essentiels dans la définition du rapport entre superstructure et infrastructure formulée en ces quelques lignes. D'abord, le choix de le décliner sous le signe de l'expression. D'où le parallèle avec l'estomac surchargé du dormeur. Ensuite, une fois encore, la dimension onirique dans laquelle Benjamin inscrit ce processus. Or, ce que l'un et l'autre de ces deux éléments signalent, c'est avant tout la dimension symbolique dans laquelle il faudra analyser l'interaction entre les structures sociales et les formes culturelles. Décrire ce rapport en termes de lien expressif, c'est en effet renvoyer aussitôt aux écrits sur la perception et le langage, notamment à l'idée d'une langue des choses et à la conception de la matière qu'elle présuppose. La société capitaliste produit un espace symbolique où elle se transfigure et c'est seulement en analysant cet ensemble de croyances que l'on peut trouver les moyens de son dépassement. De fait, ce qu'il faut déchiffrer dans ces images de rêves, ce sont justement les symboles qu'elles cachent et qui en dénoncent l'origine. Autrement dit, ils en révèlent le lien avec le concret et, en même temps, le lien que le concret entretient avec elles. Reconnaître ces symboles, c'est alors mettre au jour la dialectique qui unit les formes culturelles aux rapports économiques et sociaux. Comme dans le cas de la marchandise, c'est en réalité retrouver une signification qui est tombée dans l'oubli tout en creusant plus avant les couches et les formations symboliques que le temps dépose sur le visage de la matière. Dans le rythme accéléré de la technologie, les objets sont comme des étoiles filantes : ils brillent un instant de l'éclat de la nouveauté, pour retomber ensuite dans l'oubli. Mais de cette lueur éblouissante quelque chose reste en eux, quelque chose qui les rend au regard du présent vieux comme des fossiles, reliquats d'une autre époque. Ce que Benjamin cherche à comprendre en se tournant vers tout ce qui est désuet, le « suranné » – les choses *vieillottes et*

---

563W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 409-410 [K2, 5]

décriées dont il était question dans le texte sur Kafka – c'est l'étrange compénétration d'ancien et de nouveau qui affichent les mythes cachés dans les plis de la matière. À cet égard, un petit détour par les contes graphiques de Grandville peut se révéler très instructif.

*« Au moment où il mettait le pied sur le pont, Hahble se sentit tiré par la basque de son habit ; en même temps une voix lui demandait le sou de rigueur. Hahble se retourna et reconnut Charon qui, ruiné par l'établissement d'une passerelle en fil de fer sur le Styx, avait pris ses invalides là-haut. »*<sup>564</sup>.

Le petit épisode de Charon est éloquent. Les innovations techniques, telles que l'introduction de l'éclairage à gaz dans les rues ou le début de la construction en fer, n'entraînent pas seulement un changement dans le mode de vie des habitants des villes, mais ont aussi un effet sur ce qui tient des formes de représentations du réel, propre à ce même contexte social. Ainsi, comme le batelier Charon perd son emploi et devient mendiant dès que le monde se "modernise", les mythes et les symboles propres à une autre époque sont à leur tour déclassés, remplacés, car ils ne correspondent plus à l'esprit du temps. Lorsqu'ils refont surface, c'est de manière inattendue, amalgamés avec d'autres significations, d'autres images, à tel point qu'ils en résultent méconnaissables. Et toutefois, leur pouvoir évocateur reste, la conscience en subit encore le charme. Seulement, elle n'en reconnaît plus l'origine. Les grandes constructions en fer, les Expositions Universelles, les gares, les marchés couverts où se condensent les fantasmes et les désirs du XIXe siècle, deviennent au début du XXe des formes stables du quotidien, imposantes et comme impérissables.

*« Les premières constructions métalliques servaient à des fins transitoires : des marchés couverts, des gares, des expositions. Le fer s'associe donc tout de suite aux moments fonctionnels de la vie économique. Mais ce qui était jadis fonctionnel et transitoire, commence aujourd'hui, selon un rythme nouveau, à paraître stable et formel »*<sup>565</sup>.

À une époque où les choses défuntes augmentent à une vitesse jusqu'à alors inconnue, l'Ancien et le Nouveau se confondent sur le visage de la matière. D'où l'étrange fascination que l'on éprouve vis-à-vis de ces monuments du passé où la nouveauté qui ont été autrefois les fait encore briller de la lueur de la promesse. Dans les formations symboliques qui la recouvrent, les traces du passé se montrent comme un paysage préhistorique.

Avant d'examiner plus en détail comment et pourquoi cette compénétration d'Ancien et de Nouveau transfigure le visage des objets, il convient toutefois de se tourner vers cet inconscient qui y exprime ses désirs et ses craintes. Comme nous l'avons déjà souligné en

---

564 J. Grandville, *Un autre monde*, op. cit., p. 138. Cf. aussi W. Benjamin, *Passages*, op. cit., p. 175 [F2, 3]

565 W. Benjamin, *Passages*, op. cit., p. 176 (F2, 9)

analysant l'essai sur Bachofen, à maintes reprises Adorno met en garde Benjamin contre les risques que comporte le recours à une notion comme celle d'inconscient, lorsqu'on pose la question de l'image que la société a d'elle-même<sup>566</sup>. D'abord, elle substitue à la subjectivité aliénée un élément abstrait qui n'a plus de lien avec les structures économiques. Concevoir le rapport entre superstructure et infrastructure sous le signe de l'expression et du rêve signifie finalement nier la réalité objective de ces éléments de culture que l'on veut interroger. C'est situer l'analyse sociologique au croisement entre la magie et le positivisme<sup>567</sup>. En affirmant que les formes culturelles ne sont pas uniquement l'expression des structures économiques, mais aussi des « *conditions de vie* » du collectif, Benjamin s'abandonne à l'empirisme le plus immédiat au nom de la teneur expressive des phénomènes sociaux. Si Adorno partage l'idée d'une approche physiognomonique du réel<sup>568</sup>, reconnaissant dans le fragment une image cristallisée de la totalité historique, il insiste toutefois sur la nécessité de la médiation et de la théorie pour ne pas sombrer dans le culte stérile et dangereux des faits<sup>569</sup>.

D'autre part, lorsque l'on introduit l'idée d'une conscience collective, on ne fait que détourner l'attention de la subjectivité aliénée – le véritable sujet de la réification et de la tromperie à laquelle donne lieu la marchandise – à l'avantage d'une entité abstraite dans laquelle confluent tous les matériaux de l'imaginaire. Or, cet ego de masse n'est pas seulement fictif, mais aussi dangereux, car au lieu de reconnaître l'individu et sa particularité, il vise à son absorption. La conscience individuelle ne serait ainsi qu'un fragment de la psyché collective où s'enracineraient les contenus les plus profonds de la vie psychique. De plus, elle réactive les fantasmes ancestraux, les mythes archaïques au sein du présent. Plus qu'un refoulement, il s'agirait alors d'un retour des images intemporelles du monde, l'inconscient collectif se constituant comme une sorte de réservoir de l'histoire universelle. À ce compte, Adorno invite Benjamin à prendre ses distances à l'égard de la théorie de l'inconscient collectif développée par Jung que *les Passages* semble au contraire côtoyer dangereusement. En effet, si les

---

566Cf. Cf. T.W.Adorno-W.Benjamin *Correspondance. Adorno-Benjamin. 1928-1940, op. cit.*, p. 122. La conscience collective résulte selon Adorno « *exposée à la critique de deux côtés : du côté du processus social en hypostasiant les images archaïques là où les images dialectiques sont produites par le caractère marchand, justement pas dans un moi collectif archaïque, mais chez les individus aliénés du monde bourgeois ; et du côté de la psychologie, dans la mesure où, comme le dit bien Horkheimer, le moi de masse n'existe que dans les tremblements de terre et dans les catastrophes elles-mêmes de masse, alors que la plus-value objective s'impose précisément chez les sujets isolés et contre eux.[..]. Qu'il ne subsiste, dans le collectif rêvant, aucun espace pour les différences de classe, voilà qui paraît suffisamment net comme mis en garde* ».

567Ibidem, p. 150

568Voir notamment, T.W.Adorno, « L'actualité de la philosophie », in « *L'actualité de la philosophie et autres essais* », *op. cit.*, p. 5-17.

569Sur la critique de Adorno à la méthode matérialiste de Benjamin, cf. G. Agamben, « Il principe e il ranocchio », in *Inafnzia e storia*, Einaudi, Torino 1979, p. 111-127

images et les symboles qui s'incrument sur le visage de la matière apparaissent à la fois anciens et intemporels, paysage préhistorique en dehors du temps, comment faudra-t-il les situer par rapport à l'inconscient du collectif ? La question alors serait : ce corpus d'images et symboles ne ferait-il pas partie d'une substrat inné et commun au genre humain ?

Pour qu'il soit possible de préciser la nature et l'origine des formations symboliques qui recouvrent les choses, une réponse à cette question s'impose.

### 2.3 L'objet comme image rêvée

Dans le deuxième chapitre de *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Jung formule une première définition de l'inconscient collectif comme ce qui est « *au-dessus du socle de la psyché collective universelle, des niveaux de psyché collective correspondant aux limitations de la race, de la tribu, de la famille* »<sup>570</sup>. À côté de l'inconscient personnel, qui « *renferme toutes les acquisitions de la vie personnelle : ce que nous oublions, ce que nous refoulons, perceptions, pensées et sentiments subliminaux* »<sup>571</sup>, existeraient aussi des contenus que nous n'avons pas personnellement acquis, mais qui sont « *inconscients collectifs* ». Ainsi cette couche plus profonde de l'inconscient serait-elle innée et commune chez tous les individus : « *la psyché collective embrasse les "parties inférieures" des fonctions psychiques, la part profondément enracinée, qui se déroule et s'exerce en quelque sorte par automatisme, cette part héritée et présente en chacun, donc impersonnelle et supra-personnelle, de la psyché de l'individu* »<sup>572</sup>.

Or, c'est justement ce caractère inné, archétypique, qui pose problème. Ce qui reste difficile à déterminer, c'est moins le statut de ces images que la signification qu'il faudra leur accorder à l'égard du présent. La dimension intemporelle dans laquelle Jung situe ces contenus inconscients du sujet collectif les assure en effet contre un regard critique et une mise en discussion de la vérité qu'ils prétendent incarner. L'art autant que la littérature en favoriseraient l'émergence et la visibilité, traduisant leur vérité dans la langue du temps présent pour la rendre accessible et compréhensible à l'esprit du temps. Tirées des profondeurs de l'inconscient, les images archétypiques devraient ainsi pouvoir parler à l'homme un langage

---

570 C.G.Jung, *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 2010, p. 65

571 *Ibidem*, p. 63

572 *Ibid.*, p. 65. Cf. aussi C.G.Jung, *Les Racines de la conscience*, Buchet-Chastel, 1971 p. 13-14 « *En d'autres termes, il est identique à lui-même chez tous les hommes et constitue un fondement psychique universel de nature supra-personnelle présent en chacun* ».

universel, le langage de l'humain. C'est pourquoi elles se déroberont au questionnement : elles s'imposent à l'esprit du présent comme un savoir mythique et ancestral qui sommeille dans l'inconscient en attendant d'être réveillé. Modèles élémentaires du comportement et de la représentation, c'est là que se déposent les expériences primordiales de l'humanité chroniquement répétées au cours des générations. C'est donc sur une base biologique que Jung légitime l'existence dans l'inconscient d'images originelles et surtout leur refaire surface. D'où leur incontestabilité et leur importance à toute époque. Du point de vue de leur utilisation, les conséquences de cette véridicité qu'ils affichent sont d'autant plus fâcheuses que ces images se prêtent facilement à toute sorte de manipulation idéologique et aux interprétations les plus disparates. Or, de ces risques, Benjamin était bien conscient, même si l'idée d'un substrat inconscient de mythes et de symboles, héritage direct du passé le plus reculé, ne pouvait que le fasciner. L'idée que l'enfance de l'humanité, l'histoire de ses formes de perception et d'expérience, puisse se conserver dans un réservoir d'images inconscientes, voici la conviction qui l'encourageait, malgré les critiques d'Adorno, à creuser plus loin ce thème, en se tournant vers la psychanalyse et les études sur le rêve. C'est probablement pour cette raison qu'il cherchera chez Freud cette notion positive d'inconscient collectif que la théorie de Jung n'était pas à même de défendre des dérives fascistes. Si la conception d' « âme collective » - l'inconscient suprapersonnel – qu'il apercevait dans les écrits freudiens lui apparaissait beaucoup plus affine à la sienne – du moins, à celle que *les Passages* aurait dû développer – c'est principalement en raison de la prééminence accordée à l'élément enfantin autant dans la genèse que dans le déchiffrement des contenus inconscients. Le parallèle entre la vie de l'individu et l'évolution humaine dans son complexe joue en ce sens un rôle décisif : si l'on peut se référer à un inconscient suprapersonnel à propos des mythes et de rêves, c'est parce que l'humanité conserve en elle les traces de sa période préhistorique exactement comme les marques de l'enfance – les souvenirs des objets ou des événements aussi bien que la façon de penser et de représenter le réel – demeurent dans l'inconscient de l'individu.

*« L'époque préhistorique à laquelle nous ramène le travail du rêve est double, premièrement l'époque préhistorique individuelle, l'enfance, d'autre part, dans la mesure où tout individu répète dans son enfance tout le développement de l'espèce humaine pour ainsi dire abrégé, cette époque préhistorique est également phylogénétique »<sup>573</sup>.*

À l'origine de ces matériaux, il y aurait moins le développement ontogénétique, comme c'était le cas chez Jung, que la stratification des formes de l'expérience considérées d'un point de vue

---

573S. Freud, *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, in *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2000 vol. XIV, p. 205

phylogénétique. Si, chez l'individu, ces contenus inconscients s'expriment à travers le rêve, au niveau de la collectivité, au contraire, c'est dans le mythe qu'ils refont surface. Ainsi le mythe apparaît-il comme le revers collectif du rêve. D'emblée, les affinités structurales entre ces deux formes de la vie psychique sont établies sur la base de cette même parenté organique que Karl Abraham avait déjà constatée en 1909 dans son travail « Rêve et mythe »<sup>574</sup>. Avec le rêve, le mythe ne partage pas seulement des contenus, mais aussi des processus. Leur capacité à créer de représentations dépend du travail qu'ils opèrent sur ces matériaux de l'inconscient, faisant appel à des mécanismes psychiques comme la projection ou le déplacement. En effet, c'est la même dynamique de déconstruction et recombinaison des significations originaires qui donne aux images du mythe autant qu'aux visions oniriques leur valeur symbolique. Dans les deux cas, il s'agit donc de déchiffrer des contenus qui se présentent comme des hiéroglyphes où les symboles doivent être d'abord dégagés de leur contexte – l'image – pour ensuite être interprétés. Autant les rêves que les mythes nous parlent dans une langue symbolique qui doit donc être traduite dans la langue de notre vie éveillée, dans la langue du quotidien pour que sa signification ressorte. Dévoiler le sens caché du symbole présuppose donc un travail interprétatif où l'image est approchée comme s'il s'agissait d'un texte.

On comprend mieux maintenant les raisons de l'intérêt que Benjamin témoigne à maintes reprises à l'égard des études freudiennes sur le rêve. Les positions de ces deux auteurs quant au statut du mythe et à son rapport avec l'imaginaire – collectif ou non – permettent de dégager entre eux un certain nombre de convergences dont deux nous paraissent essentielles.

La première concerne l'époque préhistorique à laquelle le rêve autant que le mythe puisent. La distinction entre mythe individuel et mythe collectif qui se profile là, c'est, nous l'avons souligné, un des thèmes – peut-être le plus important – sous lequel est placée la réflexion benjaminienne sur l'enfance. Les formes primordiales de la perception et de la représentation constituent, chez Benjamin autant que chez Freud, ce substrat commun sur lequel s'enracinent le mythe, en tant que rêve du collectif, et le rêve, en tant que mythologie de l'individu. D'où l'importance de mettre à jour les symboles qui, tout en relevant d'un temps ancestral et se plaçant sous le signe du collectif, interviennent dans l'interaction entre l'individu et le réel, en façonnant sa manière de faire l'expérience des choses. Aucune véritable séparation n'existe

---

574 Cf. K. Abraham, « Rêve et mythe. Contribution à l'étude de la psychologie collective » in *Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1973, t. I, p. 189 « Dans le rêve, l'activité fantasmatique infantile et ses objets survivent. Ainsi apparaît l'analogie entre le mythe et le rêve. Le mythe tire son origine d'une période de la vie de la collectivité depuis longtemps révolue et que nous pourrions appeler son enfance. (...) Ils ont pris naissance au temps préhistorique de la collectivité, dont nous n'avons aucun témoignage précis. Ils contiennent des réminiscences de son enfance ».

entre la mythologie collective et l'individuelle, les deux s'enrichissant mutuellement. D'où la nécessité de tenir compte de l'une lorsqu'on analyse l'autre, les images du rêve ayant part dans la construction des mythes et vice versa.

L'autre affinité que l'on constate concerne les liens qui unissent ces images et l'époque. C'est en s'interrogeant sur comment l'époque se rapporte aux symboles et aux images mythiques que ceux-ci dégagent leur signification, voire nous la révèlent. Ce qui permet justement de ne pas transformer ces images en vérités intemporelles, mais d'y reconnaître là des tendances affectives, des impulsions de l'inconscient collectif qui font retour, mais de manière déformée. De moins en moins intelligibles, elles se masquent, se mêlant aux objets, aux matériaux de l'expérience et de la pensée ainsi qu'aux matériaux de l'inconscient et au souvenir. Aucune lecture linéaire ne serait en ce sens à même de dénouer l'énigme que les combinaisons entre ces éléments posent.

C'est justement sur ce point que, à notre avis, la confrontation entre les théories de ces deux auteurs se révèle particulièrement significative. La question de l'interaction entre l'imaginaire et les objets lors du processus de symbolisation qui concourt à la formation de mythes et de rêves, Freud la soulève entre autres dans les *Leçons d'introduction à la psychanalyse*. En examinant le rêve et son contenu, on peut distinguer quatre différentes formes de relation qui lient ces éléments aux objets concrets : la partie pour le tout, l'allusion, la mise en image et la symbolisation. Dans le rêve, l'objet devient image, il est transposé. Toutefois, l'image qui le transpose le rend méconnaissable, elle se présente sous une forme où l'objet même est caché. Ainsi faut-il interpréter l'image pour dévoiler l'objet qu'elle représente et le lien qui les unit. En dépit des apparences, la relation symbolique qu'ils entretiennent n'a rien d'aléatoire ni d'accidentel. C'est à travers le langage que l'on peut déchiffrer la signification de ces associations :

*« D'où sommes-nous au juste censés connaître la signification de ces symboles du rêve, pour lesquels le rêveur lui-même ne nous donne pas d'informations, ou ne nous donne que des informations insuffisantes ? Je répons : à partir de sources très diverses, les contes et les mythes, les farces et les traits d'esprit, le folklore, c.-à-d. la connaissance de coutumes, usages, dictons et chansons populaires, à partir de l'usage poétique et de l'usage commun de la langue. Partout ici c'est la même symbolique qui se retrouve, et à bien des endroits nous la comprenons sans plus d'initiation »<sup>575</sup>.*

Ainsi la langue du rêve déforme-t-elle l'objet, elle le détourne de son apparence quotidienne, en met en pièce la signification pour ensuite la recomposer autrement. À la fin, la chose elle-même se révèle sous un autre visage comme image rêvée où l'on peut reconnaître les traces de

---

575S. Freud, « La symbolique dans le rêve », in *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 163

la symbolique relevant de la mythologie à laquelle se mêlent les croyances et les désirs de l'époque, ses usages, son folklore. Appréhender à lire – et à reconnaître – le langage symbolique dans lequel mythes et rêves sont écrits, c'est aussi regarder le réel avec d'autres yeux. De même, se réapproprier cette langue, c'est arracher ces symboles de l'oubli, comme le soulignera Fromm quelques années plus tard dans *Le langage oublié*. Dans la lignée des études freudiennes, il insistera sur le caractère universel de cette langue, « *la seule langue universelle que la race humaine ait jamais élaborée, identique par toutes les civilisations et à travers toute l'histoire* »<sup>576</sup>.

Si l'on revient maintenant à la théorie benjaminienne, deux remarques s'imposent. Dans *les Passages*, le processus de symbolisation qui opère dans le rêve explique la transfiguration des objets, le paysage préhistorique qui s'affiche sur le visage de la matière. Mais il explique aussi comment libérer les objets de l'enchantement dont ils deviennent proie. Une fois chargées de significations, les choses se figent et apparaissent comme mortes sous le regard du quotidien qui, tout en apercevant les formations symboliques qui les recouvrent, n'est plus à même d'en déchiffrer ni l'origine ni la signification. D'où l'apparence muette et inexpressive que l'horizon de la matière affiche. Or, la magie du rêve, c'est à la fois de désenchanter et l'objet et les formations symboliques qui le recouvrent. Et ce, parce que tout simplement il le présente sous un autre jour. C'est le quotidien, le côté usé et familier des choses qui apparaît ici étrange, une fois qu'on les regarde d'une autre perspective. Un petit texte rédigé en 1927, « *Kitsch onirique* », nous explique comment « *déchiffrer les contours du banal* » :

*« Les rêves sont à présent des chemins de travers menant au banal. La technique confisque définitivement l'image extérieure des choses, comme des billets de banque qui vont être retirés de la circulation. Dans le rêve, la main s'en saisit une dernière fois, elle prend congé des objets en suivant leurs contours familiers. Elle les saisit par l'endroit le plus usé. Ce n'est pas toujours la manière la plus convenable : les doigts des enfants n'entourent pas le verre, ils plongent dedans »*<sup>577</sup>.

Ces quelques lignes anticipent, on le voit bien, le texte sur le surréalisme et l'idée qu'il faut regarder le quotidien comme une énigme. Une fois encore, c'est la patine de l'habitude, la grisaille qui recouvre la matière, qu'il faut faire éclater. Aussi c'est arracher à l'oubli les images et la mythologie dont ils sont chargés, pour enfin dissiper leur caractère fantasmagorique et mettre au jour le savoir qu'elles recèlent. Suivre la piste des choses, les surréalistes l'avaient bien compris, nous mène à en dévoiler l'âme. Mais elle nous introduit aussi au cœur de la mythologie avec laquelle l'individu autant que le collectif interagissent. La

---

576E. Fromm, *Le langage oublié*, op. cit., p. 12

577W. Benjamin, « *Kitsch onirique* », in *Œuvres*, op. cit., t. I, p. 7-8

question est alors de savoir comment ces objets transfigurés, déformés, méconnaissables, agissent de manière puissante sur le collectif, deviennent en quelque sorte l'élément qui véhicule les symboles et les mythes au sein de l'époque.

Nous voilà revenus au point de départ. C'est autour de cette problématique que l'on peut trouver en effet plusieurs signes de convergences entre les réflexions de Benjamin et les travaux menés par les auteurs du Collège. Pour l'un autant que pour les autres, la matière conserve, comme un dépôt sacré, les traces du passé, des images où se fait jour le lien qui unit les structures sociales à la psychologie individuelle. Dans les pages qui suivent nous essayerons donc de reconstruire d'abord l'histoire de ce rapport dont bien d'éléments restent encore à élucider, pour nous concentrer ensuite sur la mythologie des objets et du quotidien évoquée dans les séances et dans les études du Collège. Comment les objets autant que la trame urbaine, une fois intégrés dans notre espace symbolique, jouent un rôle formateur à l'égard de l'imaginaire et de la représentation que la société a d'elle-même et comment ces formations symboliques montrent sous un nouveau jour la relation entre le mythe collectif et le mythe individuel, c'est ce que nous essayerons de comprendre en examinant de plus près le dialogue difficile, parfois conflictuel, mais sans aucun doute passionnant que Benjamin tenta de nouer avec les "apprentis sorciers".

### 3

## *Mythe collectif*

### **3.1 Petite histoire d'une rencontre manquée**

Qu'il ait encore des coins d'ombre dans la vie et dans l'œuvre d'un auteur si commenté comme Benjamin, c'est pour le moins étonnant. Et pourtant, c'est bien ce que l'on constate lorsqu'on

tente de creuser plus avant les liens biographiques et théoriques qui l'unirent aux auteurs du Collège de sociologie. De sa participation aux séances qui avaient lieu rue Gay-Lussac, on sait très peu en effet, comme peu claires aussi sont les relations que, exception faite de l'amitié avec Bataille, il entretenait avec ses membres. D'où le manque d'études dédiées à cet aspect de la pensée et de la biographie benjaminienne, qui n'a toutefois rien d'anodin<sup>578</sup>. Et ce, pour au moins deux raisons.

La première est que cette rencontre, qu'à plusieurs égards on pourrait considérer comme une rencontre manquée, fut un épisode marquant de ses années d'exil. Après l'échec, autant flagrant qu'inattendu, de son essai sur Bachofen, ce fut en effet la première (et l'ultime) tentative que Benjamin entreprit pour se faire une place dans le milieu intellectuel français. Par l'intermédiaire de Bataille, rencontré aux réunions de Contre-Attaque et avec lequel il se lia d'amitié lors de son travail à la Bibliothèque Nationale, il avait enfin l'occasion de faire connaître ses recherches et, en dernier ressort, d'échapper à la solitude intellectuelle qu'il connut dès le début de son exil à Paris. Et même si, à vrai dire, ses travaux et notamment son étude sur Paris ne rencontrèrent que peu d'écho de la part du Collège – le refus opposé à son exposé sur la mode nous apporte la preuve –, cela n'empêche que dans le cadre de la réflexion de l'exil cette tentative revêt un intérêt majeur.

La deuxième raison est directement liée aux questions que nous traitons dans cette recherche. Si Benjamin se tourne vers ces auteurs, c'est avant tout parce qu'il reconnaissait chez eux des préoccupations qui étaient aussi les siennes, notamment les rapports entre les mythes, les structures sociales et les structures psychiques individuelles et collectives. Tout en restant très critique à l'égard de l'« esthétisme préfascisant » et des dérives irrationnelles qu'il croyait apercevoir dans les travaux de Bataille et de Caillois, il partageait néanmoins avec eux la conviction qu'une archéologie de la modernité ne peut pas faire abstraction de l'étude de mythes qui orientent le vécu social et alimentent l'imaginaire collectif. De même, dans le choix de mettre en avant ses recherches sur les figures mythiques, le primordial qui demeure au sein de la modernité – d'abord à travers son essai sur Bachofen, ensuite avec *les Passages* – on pourrait reconnaître la volonté de cet auteur d'apporter sa contribution à ce grand débat sur le mythe ravivé dans l'entre-deux-guerres par la montée croissante des nationalismes.

Or, à l'aide de ses archives et des témoignages d'autres figures qui transitèrent dans l'orbe du Collège, il est possible de combler, du moins partiellement, les vides qui, faute d'une

---

578 À ce constat, l'étude de S. Moebius sur le Collège de sociologie fait une heureuse exception, dédiant un chapitre de son texte à cette question, cf. S. Moebius, *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie (1937-1939)*, Konstanz, UVK, 2006, p. 370-383.

documentation exhaustive, restent encore concernant les dernières années de son séjour parisien. On découvre alors qu'en dépit des doutes que souvent on soulève à ce sujet, Benjamin fut un auditeur assidu des séminaires organisés par Bataille, Caillois et Leiris. À côté des témoignages de Hans Mayer et de Pierre Missac<sup>579</sup>, qui évoquent leurs soirées rue Gay-Lussac, c'est un extrait de Klossowsky, reporté par Hollier dans son étude sur le Collège, qui restitue le mieux l'étrange mélange d'estime et de méfiance qui caractérisa la relation contrastée que Benjamin eut avec ces auteurs :

*« Je l'avais rencontré à l'époque où je participais aux agglutinations Breton-Bataille [Contre-Attaque], peu avant d' « acéphaliser » avec ce dernier, toutes sortes de choses que Benjamin suivait avec autant de consternation que de curiosité. Bien que Bataille et moi fussions alors en opposition avec lui sur tous les plans, nous l'écoutions avec passion »<sup>580</sup>.*

Que son sentiment à l'égard de ces auteurs fût ambivalent, cela n'est guère étonnant si l'on songe que l'un autant que les autres semblent constamment se tenir en équilibre sur la ligne subtile qui sépare la pensée rationnelle de l'abîme de l'irrationnel. Mais alors que, pour la pensée benjaminienne, cet état de seuil constitue le déclencheur du réveil, le point de départ pour une reformulation du concept de rationalité et des formes d'expérience, chez Bataille ce conflit aboutit à une hypostase de l'irrationnel. C'est une régression qui se profile dans son exaltation du principe de destruction exactement comme c'était le cas chez Klages. En aucun cas, Benjamin ne pouvait partager une telle vision. Ce n'est pas sans inquiétude en effet qu'il constatait dans l'exaltation de ces éléments, qui au sein de la société imposent au présent le fantasme d'un « nous » archaïque, un terrain fertile pour le fascisme, un retour à une métaphysique de l'incommunicable dont les nationalismes montraient les dangers politiques. Or, la question est précisément de saisir les sources originaires de ce « nous », pour éviter de le transformer en instrument de manipulation idéologique et de propagande. Une fois encore, il faut identifier le potentiel dangereux de la référence à l'archaïque, pour que la mythologie n'aboutisse pas à une rhétorique stérile du mythe comme « *vérité vivante* », mais plutôt à une réappropriation de la pensée symbolique et de sa richesse. En ce sens, la voie choisie par Benjamin sera, on l'aura deviné, plus celle de Leiris dans *Âge d'homme* que celle de Bataille. Retrouver dans l'enfance le substrat psychologique du mythe, c'est désamorcer le piège tendu par ces images lorsqu'on leur accorde la valeur de vérités intemporelles et universelles.

---

579Cf. H. Mayer, *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain*, Paris, Gallimard, 1995. Aussi certaines lettres inédites de Missac à Benjamin, conservées dans ses archives, permettent-elles d'en apporter la confirmation. Cf. notamment WBA II, Korrespondenz, Missac 12.02.1938.

580D. Hollier, *Le Collège de sociologie 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995 p. 505. L'extrait est tiré de P. Klossowsky, « Lettre sur Walter Benjamin », in *Mercure de France*, juillet 1952

Curieusement, c'est surtout à l'égard des études de Caillois que Benjamin manifesta sa réserve, comme en témoignent les comptes rendus qu'il rédigea dans ses lettres à Horkheimer pour la revue de l'Institut de Francfort<sup>581</sup>. Curieuse, cette critique l'est, car d'un point de vue théorique, c'est entre ces deux penseurs que l'on constate les affinités les plus significatives<sup>582</sup>. L'approche phénoménographique de la société ainsi que le projet d'une « *préhistoire du XIXe siècle* », d'une étude du moderne à travers ses mythes que l'on retrouve chez l'un autant que chez l'autre semblent néanmoins à la fois les unir et les séparer. Car si la visée théorique semble être la même, les conclusions de leurs analyses divergent significativement. Si l'un reconnaissait dans les nouveaux mythes une tentative de l'imaginaire social de se réapproprier la réalité aliénée, pour Benjamin, nous l'avons déjà souligné, le jugement qu'il faudra porter sur la mythologie qui enivre l'âme du moderne reste plus ambigu. Si d'un côté elle réactive des forces chtoniennes, qui resurgissent ainsi au cœur de la modernité pour révéler les symboles cachés dans les choses, de l'autre cette compénétration d'Ancien et de Nouveau est précisément la cristallisation de l'illusion sociale dans le piège duquel tombe le collectif autant que l'individu. De ce point de vue, les recherches menées par Caillois sur les figures mythiques de l'expérience et de la représentation du moderne, dégagant les enjeux d'une approche qui interroge le social à partir de l'imaginaire, permettent à notre avis une mise en discussion des contradictions et des ambiguïtés qui encore restent dans l'étude de Benjamin sur la « *préhistoire du XIXe siècle* ». C'est donc sur deux textes, « La mante religieuse » et « Paris, mythe moderne » que nous concentrerons à présent notre analyse.

---

581À ce sujet, cf. surtout la lettre à Horkheimer du 28/05/1938 où il est question de l'étude de Caillois sur la mante religieuse, W. Benjamin, *Correspondance*, op. cit., v. II, p. 124. La critique la plus féroce reste toutefois celle à *Natureza de l'hitlérisme*, paru dans Sur, la revue de Victoria Ocampo, en 1938, cf. la lettre du 17/01/1940 à Gretel Adorno, W. Benjamin-G. Adorno, *Correspondance 1930-1940*, op. cit., p. 365, « *Indépendamment des autres travaux je reprendrai avec plaisir les analyses des nouveautés françaises. Il y en a du reste une, assez drôle, qui vient de voir le jour en Argentine. C'est là-bas que Caillois a suivi au cours d'une intrigue amoureuse la célèbre Victoria Ocampo, femme de lettre argentine. Il vient d'y publier en plaquette une réquisition contre le nazisme dont l'argumentation reprend sans nuance ni modification aucune, celle qui occupe les quotidiens du monde entier. Il ne fallait pas s'acheminer vers les régions les plus lointaines ni du monde intelligible ni du monde terrestre pour en rapporter cela* ».

582Au passage, il faudra souligner aussi que dans sa correspondance, Adorno à maintes reprises mentionne le nom de Caillois, l'indiquant comme une des personnalités les plus proches de Benjamin lors de ces années d'exil. Ce qui est, encore une fois, très curieux, du moment que, parmi les connaissances parisiennes de Benjamin, c'est plutôt à Bataille que l'on songerait immédiatement.

### 3.2 Le regard de la mante

Comment pourrait-on se représenter la mythologie à l'état naissant ? Pourquoi certaines représentations frappent-elles l'individu, chaque individu, de manière profonde et secrète, dans « *l'ignorance des réactions des autres* » ? Et encore, quel rapport la représentation collective entretient-elle avec ces images qui semblent justement s'en affranchir, pour agir sur la sphère émotionnelle de l'individu sans besoin d'intermédiaire ?

Ces questionnements constituent le point de départ de l'étude que Caillois consacre en 1937 à un sujet apparemment curieux : la mante religieuse. Lorsqu'on examine de plus près le rôle de cet insecte dans l'imaginaire, on se rend compte qu'en fait nous sommes là en présence d'une de ces figures qui dénotent une *capacité lyrique* plus accentuée par rapport à l'ordinaire. Et ce, parce que les images et les significations qu'elle évoque se montrent comme des réalités objectives. En fait, nous dit Caillois, la force évocatrice de ces objets est telle qu'ils peuvent agir directement sur l'affectivité. Ainsi l'imaginaire populaire ressent-il manifestement une étrange fascination à l'égard de la mante, de son nom, de ses mœurs, de sa forme. Sa présence dans de nombreux récits et croyances chez des peuples très éloignés géographiquement autant que temporellement nous en apporte la preuve. Or, si elle ne dépend pas de déterminations sociales et historiques, comment expliquer alors que l'image de la mante a-t-elle une telle emprise sur l'imaginaire ?

Une première raison est sans doute à chercher du côté de sa morphologie. De fait, en raison de son aspect anthropomorphe, elle suggère une identification qui frappe profondément l'affectivité humaine. Cependant, ajoute Caillois, ce n'est pas seulement une identité générale structurelle qui s'annonce ainsi, mais également une ressemblance dans les comportements.

*« Or la mante ne rappelle pas seulement la forme humaine par son aspect général, mais seules des insectes avec les larves d'onodates, elle a comme l'homme la faculté de tourner la tête pour suivre des yeux ce qui a fixé son attention. Il n'en faut peut-être pas plus pour expliquer l'attribution du mauvais œil à ces bestioles. Les autres ne peuvent que voir, celles-ci peuvent regarder »*<sup>583</sup>.

C'est le regard de la mante, ou mieux, sa capacité de suivre des yeux qui impressionnent l'imagination humaine, car elle rappelle un trait spécifiquement humain – le regard – conférant à l'insecte presque une physionomie. Une telle vision impose une première remarque. Si la mante frappe l'imagination humaine, c'est parce qu'en suggérant des

---

583R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, op. cit., p. 49-50

similitudes entre elle et celui qui la regarde, elle agit directement sur l'affectivité. Autrement dit, elle semble animée d'une vie qui n'est pas celle des insectes, mais plutôt celle des êtres humains. Or, ce qui, concrètement, n'est qu'une ressemblance devient dans les mythes une identification et une reconnaissance. Caillois mentionne à ce sujet le culte que les Boschimans vouent à la mante, la considérant comme un « homme de l'ancienne race », le dieu qui a « *donné aux animaux sauvages leurs couleurs et leurs noms, c'est-à-dire qu'il les a créés, puisque, dans la pensée primitive, donner un nom est équivalent à créer* »<sup>584</sup>.

L'aspect anthropomorphe de la mante ne suggère pas seulement une ressemblance, mais il évoque aussi un lien ancestral qui l'unirait à l'homme. Dans le culte mentionné par Caillois, en effet, le monde des insectes, à travers la figure de la mante, se montre comme la trace qui reste encore dans le présent du monde mythique des ancêtres. Elle en est en quelque sorte la dernière incarnation, ce qui rappelle à l'homme son origine. D'où sa sacralité et son pouvoir de divination.

On comprend mieux à présent pourquoi, selon Caillois, la mante fait partie de ces images ou objets qui dénotent une capacité lyrique particulièrement marquée. Sa force évocatrice consiste en ceci qu'elle intervient sur l'imagination de manière à octroyer une réalité objective à cette ressemblance que l'on croit reconnaître entre sa forme et son comportement d'un côté et les structures et les comportements humains de l'autre. Elle apparaît ainsi comme une donnée immédiate, alors qu'en réalité elle n'est qu'un effet de miroir : dans le regard de la mante, c'est la fascination du regard humain que nous observons de manière détournée. D'où le danger que recèle son regard qui, aux yeux de son observateur, devient en quelque sorte une représentation objective du mauvais œil, c'est-à-dire d'un phénomène qui ne relève pas de la sphère physique, mais plutôt du psychique. Dans cette croyance, on le voit bien, la fascination est dans l'œil de ceux qui regardent plus que dans l'objet observé. C'est pourquoi, face à cette ressemblance, l'homme est à la fois fasciné et effrayé, car justement elle semble annuler les frontières entre l'humain et l'animal.

Toutefois, ce sont avant tout les mœurs sexuelles de la mante qui, d'après Caillois, permettent d'élucider les mécanismes grâce auxquels des données biologiques – la morphologie de la mante – trouvent un écho, une correspondance dans des complexes affectifs et psychiques, pour se constituer finalement comme le noyau d'une mythologie. Ce qui chez la mante est une conduite – la femelle qui dévore le mâle après ou pendant l'accouplement – chez l'homme recoupe une angoisse obsessionnelle – la peur de la castration – qui s'exprime dans l'image de

---

584 *Ibidem*, p. 48

la femme fatale dont le vagin denté mutile l'amant. Or, les naturalistes ont tenté de comprendre si ce cannibalisme pouvait s'expliquer comme un comportement lié à la survie de l'espèce, la mante ayant besoin de matières protéiques pour la production des œufs, ou bien s'il dépendrait d'autres facteurs. En fait, c'est surtout au principe du plaisir qu'il faudrait selon Caillois rapporter cette conduite, car, comme les soulignent les études de Dubois, le corps ainsi mutilé garantit une meilleure exécution du mouvement du coït. D'où les traits démoniaques que l'imagination associe à la figure féminine et à ses organes sous l'impulsion aveugle du principe de plaisir. Ce qui est effrayant, c'est précisément l'automatisme qui régit le comportement chez l'insecte, car il évoque le lien fatal entre la sexualité et la mort.

*« Ce fantasme est assez explicitement évoqué par la mante. En effet, outre sa rigidité articulée, qui n'est pas sans faire penser à celle d'une armure ou d'un automate, il est de fait qu'il n'est guère de réactions qu'elle ne soit aussi bien capable d'exécuter décapitée, c'est-à-dire en l'absence de tout centre de représentation et d'activité volontaire »<sup>585</sup>.*

D'où l'image de la femme-automate, fascinante et meurtrière que nous transmet le mythe à travers la figure de Pandore, automate créé sur l'ordre de Zeus pour la ruine des hommes, et que la littérature ou encore le cinéma alimentent avec d'autres figures de femmes fatales.

Or, avant d'examiner plus en détail le lien entre biologie, processus psychiques et mythologie que l'analyse de la mante met ainsi en évidence, une première convergence se dessine avec la pensée de Benjamin sur laquelle nous devons nous concentrer. La vie étrange qui anime la mante, ou mieux, la vie que l'homme lui reconnaît, ne va pas sans rappeler l'allure fantasque de la marchandise et des objets métamorphosés des contes graphiques de Grandville. Dans les deux cas, leur aspect anthropomorphe les distingue des autres objets, il les élève au-dessus d'eux en leur octroyant une valeur sacrée. L'observateur s'y confronte avec un sentiment ambivalent, un mélange de crainte et de fascination. Mais alors que chez Benjamin cette métamorphose, tout en touchant aussi aux structures psychiques humaines, reste finalement un phénomène lié à la perception et au langage, Caillois pose le problème du mythe au niveau de la biologie. En fait, l'étude sur la mante cherchant à retrouver dans les lois et les processus biologiques cet archaïque qui resurgit de manière si puissante au cœur du présent soulève une question qui dans *les Passages* reste suspendue, soit le lien entre l'évolution du corps, les changements de la perception et l'histoire de la mythologie.

---

<sup>585</sup>*Ibid.*, p. 74

### 3.3 Mimésis et phylogenèse.

« Le caractère collectif de l'imagination mythique garantit assez qu'elle soit de substance sociale, existante à la faveur de la société et en sa faveur. C'est là, certes, son être propre, sa fonction spécifique. Mais son innervation, pour ainsi dire, est d'essence affective et renvoie aux conflits primordiaux suscités ça et là par les lois de la vie élémentaire »<sup>586</sup>.

Dans la thèse que ces quelques lignes avancent quant au fonctionnement de l'imagination mythique, deux éléments sont à retenir. En premier lieu, l'importance accordée à la dimension affective et individuelle dans la création des mythes. Contre toute apparence, les raisons du caractère social de la mythologie sont à chercher, selon Caillois, dans les structures psychiques de l'individu. C'est là qu'on la voit en l'état naissant, avant que les déterminations sociales et historiques n'en consolident la structure. Si d'une part on peut regarder la mythologie comme une trace de la préhistoire du collectif, de l'autre ce passé ancestral qu'elle évoque et dans lequel elle s'enracine est aussi la préhistoire de l'individu. De fait, là où l'on croit apercevoir des réalités sociales, l'imagination mythique dissimulerait en effet des réalités et des conflits psychiques, liés à l'interaction de l'individu avec le monde. À plus grande échelle, on pourrait donc dire que la mythologie ne témoigne pas seulement des changements dans l'imaginaire social, mais elle retrace aussi l'évolution de l'affectivité humaine. Le deuxième élément est la définition que ces quelques lignes proposent de la "préhistoire" psychique et affective dans laquelle les mythes s'enracinent. En elle se condensent ces conflits primordiaux engendrés par les « lois de la vie élémentaire ». Or, qu'entend-on par là ? Ces lois sont-elles des lois biologiques ou bien psychiques ?

En fait, ces réactions spontanées de l'affectivité obéissent aux mêmes lois biologiques qui régissent les êtres vivants. Ces lois relèvent donc de la vie élémentaire, car elles ne sont nullement un trait spécifique de l'espèce humaine, mais elles se rattachent plutôt aux processus biologiques fondamentaux du vivant. En dépit de ce qu'on croit, l'homme n'est pas isolé et il serait d'ailleurs une erreur, nous dit Caillois, de le considérer comme un cas particulier au sein de la nature. Au contraire, les mêmes lois qui agissent dans le vivant, nous les retrouvons aussi chez l'homme, mais sous une forme différente, moins évidente. Alors que là elles engendrent des comportements, ici elles orientent plutôt la représentation. L'exemple de la mante est en ce sens révélateur.

---

<sup>586</sup>*Ibid.*, p. 84

« *La mante se présente comme une sorte d'idéogramme objectif réalisant matériellement dans le monde extérieur les virtualités les plus tendancieuses de l'affectivité. Il n'y a pas de quoi s'étonner : du comportement de l'insecte à la conscience de l'homme, dans cet univers homogène, le chemin est continu* »<sup>587</sup>.

Une telle vision appelle deux remarques. La première concerne l'idée d'un conditionnement biologique de l'imagination. De fait, ce qui dans la nature est un acte, chez l'homme devient un mythe. Aux conduites du monde animal, correspond chez l'homme une activité fabulatrice où le comportement dicté par les lois biologiques est substitué par sa représentation. À l'origine du mythe il y aurait donc des conduites animales qui restent chez l'homme à l'état virtuel. Empruntant à Bergson la distinction entre instinct réel et instinct virtuel<sup>588</sup>, Caillois considère le mythe comme la représentation dans la conscience d'une conduite dont la conscience elle-même subit la sollicitation. La force lyrique des objets ou des images dépendrait alors de la capacité de ces éléments à éveiller ces mêmes instincts qui chez l'homme restent seulement à l'état virtuel. Ainsi, par ses mœurs sexuelles et son aspect anthropomorphe, la mante fascine-t-elle l'esprit humain, car elle rappelle des pulsions que la conscience humaine ressent avec une intensité mineure, certes, mais qui ne sont pas entièrement anéanties en elle. L'observation de cette conduite dans la nature devient, en ce sens, l'actualisation dans le monde objectif d'une affection que l'homme ressent au niveau psychique. Le mythe satisferait ainsi l'instinct et ses pulsions dans la seule manière qui encore lui reste, soit à travers l'imagination comme fabulation. C'est donc sur ce substrat biologique commun que s'implantent ainsi les déterminations sociales du mythe.

Une deuxième remarque s'impose quant à la parenté entre le monde animal et le monde humain que Caillois établit à partir des lois biologiques communes. Ces deux mondes, apparemment si éloignés, ne le seraient pas autant qu'on croit. Dans le monde des insectes, la préhistoire de l'affectivité humaine se fait jour, comme ce qui, en dernier ressort, n'est que l'expression de ces pulsions instinctuelles et vitales qui animent chaque être vivant. Si cette vision suscite toutefois un sentiment ambivalent, c'est parce que ce passé ancestral avec lequel l'homme est brusquement obligé de se confronter se présente avant tout comme une

---

587 *Ibid.*, p. 70

588 H. Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Flammarion, 2012. Caillois prend ses distances avec la théorie de Bergson lorsqu'il s'agit de définir la fonction de fabulation et donc du mythe chez les hommes. En aucun cas, d'après lui, on ne pourrait lui reconnaître une finalité de protection, comme c'est le cas, selon Bergson, pour l'instinct chez les insectes. Ni l'un ni l'autre ne sont destinés à conserver l'espèce, car existent des instincts nuisibles autant que des mythes nuisibles qui mettent au contraire en danger la vie de l'animal ou de l'individu, cf. R. Caillois, *ibidem*, p. 25 « *Les mythes ne sont nullement des gardes-fous installés aux tournants dangereux en vue de prolonger l'existence de l'individu ou de l'espèce* ».

régression. Comme le souligne Caillois, entre les conduites des insectes et la conscience des hommes, le chemin est continu<sup>589</sup>, ces instincts qui s'imposent chez les uns s'affaiblissent dans l'évolution pour finalement s'exprimer chez les êtres humains au niveau de la représentation. Or, sollicitant l'imagination mythique, ces comportements suggèrent une identification avec la mante et donc avec un état primordial de l'être vivant qui est ramené ici à ses pulsions originelles. Dans cette confrontation avec le primitif, s'annonce en réalité « *une tendance inhérente à tout organisme vivant de reproduire un état originel* »<sup>590</sup>. Ainsi, dans l'aspect anthropomorphe de la mante, c'est moins une ressemblance qui s'annonce que ce principe de la magie mimétique selon lequel le semblable attire le semblable. Cette tendance qui chez les insectes mimétiques se manifeste dans la morphologie, chez l'homme s'exprime comme fascination. Dans « *Mimétisme et psychasthénie légendaire* », Caillois cerne clairement la signification de cette fascination : « *La recherche du semblable apparaît comme un moyen, sinon comme un intermédiaire. La fin semble bien être l'assimilation au milieu* »<sup>591</sup>.

Or, l'assimilation au milieu ne serait ici rien d'autre que le retour à l'inorganique, l'abandon de la conscience pour revenir à ce substrat indistinct, matériel. Dans le mimétisme se manifeste ainsi le penchant du vivant à la régression, ou mieux, au retour à l'inanimé, cette « *démission de la vie* » que Freud<sup>592</sup> désigne comme l'instinct de mort. De fait, les ressemblances que l'homme croit apercevoir dans l'univers des insectes exprimeraient la volonté du vivant d'imiter, de se mêler à nouveau à l'informe, même si cela le conduisait à la mort. Le recul de la vie qui se dessine en filigrane dans les comportements mimétiques témoigne à la fois du désir d'un fusionnement avec la matière, mais aussi d'un *luxe dangereux* que le vivant s'offre. Si l'on observe les insectes mimétiques, cet aspect ressort de manière évidente. En fait, il serait une erreur de croire que le mimétisme chez l'animal n'est qu'un mécanisme destiné à assurer la survie. Au contraire, plusieurs exemples nous témoignent du danger auquel l'insecte s'expose par sa morphologie mimétique. Souvent, selon Caillois, l'animal, loin de se protéger, développe ainsi une attitude presque suicidaire. De même, chez l'homme, le besoin de

---

589 La thèse d'une affinité entre la nature humaine et celle des insectes sera au centre de la conférence de Caillois du 19 décembre 1937 au Collège de Sociologie, dont il reste seulement le titre, « *Les sociétés animales* », car le texte n'a jamais été rédigé. Toutefois, on peut reconstruire à grandes lignes l'argumentation mise en place par Caillois, à travers les notes rédigées par Bataille pour articuler sa réponse lors de la même séance. Bataille critique la thèse de Caillois, en attaquant ses sources – notamment les textes de Rabaut – à partir de la théorie de Durkheim. Il insiste notamment sur la différence entre colonie et société : la colonie est essentiellement un organisme dont les différentes parties sont liées par un lien matériel, là où la société se constitue à partir de liens qui ne sont pas matériels, mais le produit d'une interaction (âme, mouvement communiel, interattraction et interaction). Cf. D. Hollier, *ibidem*, p. 83-93

590 R. Caillois, *ibid.*, p. 77

591 *Ibidem*, p. 108

592 Cf. S. Freud, *Au-delà du principe du plaisir*, Paris, PUF 1996

supprimer toute distinction, de s'assimiler à l'espace dans un fusionnement heureux avec la matière, s'avère finalement une régression hasardeuse. Comme un magicien, l'homme qui cherche à retrouver dans les ressemblances son union primordiale avec la matière, cet état qui ne connaissait ni conscience ni sensibilité, tombe dans le piège de sa propre magie. Le semblable l'attire et l'engloutit pour peu qu'il s'abandonne à sa fascination pour l'inorganique. On voit donc bien la distance qui sépare la théorie du mimétisme de Caillois des écrits de Benjamin sur le pouvoir mimétique. Ce qui chez l'un relève en réalité d'un instinct de mort, chez l'autre se constitue, au contraire, comme cette faculté qui, une fois retrouvée, pourrait modifier significativement les formes de l'expérience humaine, nous aidant à retrouver une perception plus heureuse du réel. Or, cet écart dépend justement du rôle différent qu'ils accordent au biologique et à l'instinct dans ce processus. Si Benjamin, en accord sur ce point avec Caillois, rapporte lui aussi le mimétisme humain au mimétisme animal et végétal, il opère toutefois une distinction entre les deux à partir du rôle qu'y joue l'instinct. Tandis que chez les insectes ce comportement relève d'un automatisme, chez l'homme il n'est nullement un réflexe, mais plutôt une réponse. Les écrits sur le pouvoir mimétique étaient très clairs sur ce point : les correspondances que nous retrouvons dans la nature revêtent une valeur décisive, car elles stimulent et éveillent la faculté mimétique que leur répond chez l'homme<sup>593</sup>. Cependant, posant l'accent sur le danger de cette identification, l'étude sur la mante nous permet en ce sens de soulever une question que, trop souvent, la réflexion benjaminienne contourne, à savoir l'ambiguïté de cette plongée dans l'inanimé. Or, c'est justement à travers l'analyse de cet élément primordial, qui resurgit à travers les mythes au cœur du présent, que l'on peut donner une réponse à cette question. Alors que chez Caillois la tendance mimétique nous révèle l'homogénéité du vivant<sup>594</sup>, la soumission de tout être aux lois biologiques qui régissent la matière, pour Benjamin cette plongée n'est aucunement un fine en soi. Si on peut – et on doit – lui reconnaître une valeur positive, c'est parce qu'elle est la seule issue possible à l'oubli, cette expérience du seuil qui déclenche l'éveil. S'abandonner au sex-appeal de l'inorganique signifierait en effet rester emprisonnés

---

593 Cf. W. Benjamin, « Sur le pouvoir mimétique », *op. cit.*, p. 360

594 Cf. R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, *op. cit.*, p. 122 « Cette sollicitation de l'espace aussi élémentaire et mécanique que les tropismes et sous l'effet de laquelle la vie paraît perdre du terrain, brouillant dans sa retraite la frontière de l'organisme et du milieu et reculant d'autant les limites dans lesquelles, selon Pythagore, il est permis de connaître, comme on doit, que la nature est partout la même. Et on voit visiblement manifesté à quel point l'organisme vivant fait corps avec le milieu où il vit. Atour de lui et en lui, on constate la présence des mêmes structures et l'action des mêmes lois. Si bien qu'à vrai dire, il n'est pas dans un « milieu », il est encore ce « milieu » et l'énergie même qui l'y découpe, la volonté de l'être de persévérer dans son être, se consume en s'exaltant et l'attire déjà secrètement à l'uniformité que scandalise son imparfaite autonomie ».

dans une matière transfigurée où les choses sont comme ensorcelées par les symboles qui les recouvrent. Or, chez Benjamin il n'est jamais question de lois biologiques ou bien de forces matérielles, comme c'est le cas par exemple chez Bataille. C'est toujours une interaction entre l'homme et l'objet qui éveille le pouvoir humain de reconnaître et reproduire des ressemblances. Encore une fois, il suffit de songer au regard différent qu'ils portent sur les fleurs dans les deux textes que nous avons cités au début pour s'en apercevoir. L'informe, cet état de putréfaction dans lequel on aperçoit l'énergie du vivant qui compose et décompose, façonne et détruit la matière n'est, pour Benjamin, que l'image de ce marécage où l'évocation du primitif vire au cauchemar.

La magie des ressemblances n'est pas de montrer la commune appartenance à cet informe, mais plutôt de révéler l'élément de langage qui s'y cache pour se réapproprié à la fois des objets et des symboles qui dans l'oubli se mélangent et se figent, se présentant comme un ossuaire. Autrement dit, c'est retrouver les objets derrière les mots et redonner à ceux-ci leur magie et leur richesse. L'importance de ces éléments archaïques qui refont surface dans les mythes consisterait alors en ceci, qu'en évoquant de formes plus anciennes de la perception, ils nous rappellent ce pouvoir étrange du langage de dessiner la physionomie du monde. Ils nous rappellent que la parole est déjà une chose, mais que la chose n'est pas toujours la parole qui la désigne. Aussi retrouver les choses dans les paroles signifierait retrouver ce « nous » et ce « je » qui les nomment. En dernier ressort, cette possibilité d'un fusionnement heureux avec la matière semble chez Benjamin appartenir non pas au collectif, mais plutôt à l'individu. Dans le collectif, ce fusionnement s'avère une forme de régression et d'oubli. Régression, car il nous emprisonne dans cet inorganique où les choses gisent comme si elles étaient mortes, évidées de leur signification. Oubli, car justement on n'entrevoit plus la richesse ni de la matière ni des mythes, mais on ne se rapporte qu'à des paroles vidées de leur magie et qu'on n'est plus à même de comprendre. D'où le risque de manipulation de ces images – et de ces paroles .

C'est le sujet qui peut sauver les choses que l'inconscient collectif déforme dans le foisonnement de significations. Ainsi pourrait-on dire que si le collectif plongé dans son sommeil profond enchante les objets, les présentant comme des rêves, ce n'est que l'individu qui peut déchiffrer ces images en cherchant à retrouver dans son rapport avec l'objet autant qu'avec les mythes la mémoire d'une forme d'expérience. Pour vérifier la justesse de notre hypothèse, il convient donc de se tourner vers ce Paris mythique dont Caillois autant que Benjamin tenteront de percer le secret.

### 3.4 La trace effacée

À partir de la première moitié du XIXe siècle, dans la littérature comme dans l'imaginaire populaire, le nom de Paris semble indissociable du terme "mystère". C'est Eugène Sue avec ses *Mystères de Paris* – les premiers sans doute, mais pas les derniers<sup>595</sup> – qui met en scène à travers ses personnages pittoresques et inoubliables l'autre visage du Paris. Le Paris noir des souterrains et des catacombes, des labyrinthes et des rues sordides, cette forêt urbaine dont Hugo dira qu'elle cache dans ses antres tout ce qu'elle a « *de plus méchant et de redoutable* », c'est ce Paris nocturne qui commence à se mêler au Paris réel. Le mystère qui l'enveloppe apparaît ainsi le mystère de ce double inquiétant, de cette ville dans la ville qui de plus en plus prend la place de la ville réelle. C'est sous cette forme nocturne et insaisissable que la ville de Paris commence à faire partie de l'imaginaire collectif au XIXe siècle. Aussi, c'est à travers le mythe de Paris que la grande ville devient une figure mythique, le décor urbain se chargeant d'une signification jusqu'à alors inconnue. De cette métamorphose, c'est surtout le roman policier qui retrace l'histoire. La ville du mystère est aussi la ville du crime, la ville du héros, du hors-la-loi, où tout semble pouvoir se bousculer à l'improviste. Les lois qui la régissent apparaissent très proches, selon Caillois, de la pensée enfantine : « *Le caractère de la pensée enfantine, l'artificialisme en premier lieu, régissent cet univers étrangement présent ; rien ne s'y passe qui ne soit prémédité de longue date, rien n'y répond aux apparences, tout y est préparé pour être utilisé au bon moment par le héros tout-puissant qui en est le maître* »<sup>596</sup>.

Or, cette ivresse qui s'empare de la ville lui donne un caractère épique dans lequel se reflète l'âme de la vie moderne. À quel besoin répondrait-il en effet cette mythologie de la grande ville ? Que nous révèle le mythe de Paris ? De fait, la poétisation de la civilisation urbaine n'est que la tentative du moderne d'une « *traduction légendaire de la vie extérieure* », comme l'annonce Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne*. D'où l'importance du héros animé par une volonté de conquête vis-à-vis d'une société dont il est insatisfait. Le héros est modelé à l'image de la ville : « *En effet, en face de la ville mythique, creuset de passions, qui exalte et*

---

595 Des *Mystères de Paris* de E. Sue aux *Nouveaux mystères de Paris* de L. Malet, la ville de Paris est protagoniste plus que simple décor dans le roman policier.

596R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, op. cit., p. 160

*broie tour à tour les caractères bien trempés, il faut un héros animé de volonté de puissance, pour ne pas dire du césarisme »*<sup>597</sup>.

La force qui l'anime est donc la même puissance secrète qui émane du Paris des souterrains, la force que la ville nocturne affirme contre le Paris réel. En ce sens, le héros du roman policier qui traverse les labyrinthes de la ville, qui connaît les secrets de ses pavés et de ses caves, est l'exact contraire du héros « *rêveur et maladif* » peint par la littérature du Romantisme. Les forces chtoniennes qui se condensent dans le mythe du Paris fantôme se muent chez le héros en action, mouvement subversif et passionné contre l'état de fait dans lequel la société maintient l'individu.

Que le roman policier soit l'expression littéraire la plus fidèle de ce mythe au centre duquel se dresse la grande ville au cours du XIXe siècle, Benjamin aussi en était convaincu. Cependant, les conclusions de Caillois quant au héros et à la nature de cette mythologie de la modernité ne sont pas les siennes. Sur un point, leurs positions toutefois convergent : le Paris des souterrains dans laquelle enquêteurs et criminels vivent leurs aventures rocambolesques baigne sans doute dans cette ivresse et cet étrange amour du mystère propre à la pensée enfantine. Une fois encore, le mythe montre ici la profonde affinité qui existe entre ce substrat obscur de la vie individuelle qu'est l'enfance et, d'autre part, les éléments souterrains et nocturnes, les forces chtoniennes du primitif. Mais dans son exaltation du héros et de sa volonté de conquête, Caillois oublie, selon Benjamin, un détail – et non des moindres : le Paris labyrinthique des romans policiers est aussi la ville où l'homme doit effacer ses traces. Si l'enquêteur fouille les recoins de la ville à la recherche des traces, le criminel, en bon génie du crime, doit quant à lui prendre garde à toutes les effacer. Or, ce détail fait toute la différence. Un petit poème de Brecht, *Manuel pour les habitants de villes*, nous explique pourquoi : *Je te le dis : Efface tes traces ! Quoi que tu dises, ne le dis pas deux fois/ Si tu découvres tes pensées chez un autre, renie-les ![...] Veille, si tu songes à mourir/ Que nulle tombe ne trahisse où tu gis »*<sup>598</sup>.

La consigne est claire ; elle pourrait bien avoir été écrite pour un personnage d'un roman policier. Dans son commentaire, Benjamin ajoute : « *mieux vaut les effacer que de les voir effacées par autrui »*<sup>599</sup>. Mais alors que chez l'un – le criminel du roman – obéir à la consigne n'est rien de plus qu'une ruse habile pour se sauver, pour l'habitant de ville c'est plutôt le contraire. D'abord, parce que ce n'est pas lui qui efface volontairement ces traces, mais plutôt

---

<sup>597</sup>*Ibidem.*, p. 167

<sup>598</sup> B. Brecht, *Poèmes*, Paris, L'Arche, t. I, 1965, p. 149.

<sup>599</sup> W. Benjamin, « Commentaires de quelques poèmes de Brecht » in *Œuvres complètes*, op. cit., t. III, p. 253

cette foule gluante qui peuple les rues de la grande ville. Elle les efface à son compte. Dans ses mouvements rythmiques et fluctuants, la foule n'est qu'une grande marée où l'individu disparaît, s'amalgame aux autres, perdant même le tout dernier signe de son individualité : son empreinte, sa trace. Elle est, nous dit Benjamin, « *dans le labyrinthe de la ville, le tout dernier labyrinthe, et le plus impénétrable. Grâce à elle, des traits chthoniens jusqu'ici inconnus s'impriment sur l'image de la ville* »<sup>600</sup>.

Le flâneur qui s'abandonne aux remous de la foule, insouciant comme ces messieurs qui aimaient se balader dans les Passages avec une tortue en laisse au début du XIXe, le fait à son risque. Proie de l'ivresse, victime volontaire de la « *dernière drogue du solitaire* », le flâneur permettant à la foule d'effacer ces traces ressemble au magicien qui tombe dans le piège de sa propre magie. Certes, la position de Benjamin quant au flâneur et à son rapport avec la foule reste à plusieurs égards ambiguë, voire contradictoire. Si la fascination suscitée par ce corps informe est indéniable – il est en quelque sorte le corrélat social de l'inorganique – sa monstruosité et son danger le sont aussi. Comme le souligne une des notes préparatoires au travail sur Baudelaire, « *la foule est le "voile" qui cache la masse au flâneur* »<sup>601</sup>. Ce qui veut dire que dans l'ivresse de ses mouvements, elle cache les individus à eux-mêmes, elle se montre comme un marécage gouverné par des forces chthoniennes, dissimulant toutefois ces liens entre les individus – les liens de classes<sup>602</sup> par exemple – qui pourraient dissiper sa fantasmagorie.

Comment se sauve-t-on alors ? En retrouvant ces traces qui ont été effacées, ou mieux, en apprenant à nouveau à laisser des marques et surtout à les reconnaître comme les siennes. Or, c'est là un processus qui, on l'aura deviné, ne s'accomplit qu'à travers le langage. Comment ce langage qui serait à même de désenchanter à la fois le sujet et le monde est moins la parole que le geste, ou mieux, la parole comme geste qui dépasse la communication, c'est ce que nous essayerons de comprendre dans les pages qui suivent.

---

600 W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p.463 [M 16, 3]

601 Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages, op. cit.*, p. 348

602 À ce sujet, je renvoie à l'étude de Cavalletti, *Classe*, dont une partie est dédiée à l'analyse des concepts de masse, foule et classe chez Benjamin. Cf., A. Cavalletti, *Classe. L'ospite ingrato*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009



## *Mythe individuel*

### **4.1 Langage gestuel et onomatopée**

Parmi les écrits de Benjamin sur le langage, le compte rendu collectif qu'il rédigea en 1935 pour la *ZfS*, « Problèmes de sociologie du langage », est le plus souvent fort négligé dans les commentaires. À tort, pourrait-on dire. Certes, c'est là un texte qui n'est guère facile à lire en raison principalement de sa structure quelque peu dispersée. C'est à partir d'un certain nombre d'ouvrages datant des années 1930 que ce compte rendu collectif propose une approche sociologique des thèmes majeurs du débat sur le langage, soient la relation entre la langue et la pensée, le problème de l'origine de langues ou encore les divers aspects de la langue (mimétique, gestuel, sonore). Dans ce kaléidoscope de perspectives, il est difficile toutefois de reconstruire la thèse que Benjamin défend. Ce que l'on propose de faire en focalisant l'attention sur ces pages, c'est ainsi d'en isoler certains thèmes, notamment la question du langage gestuel et de l'onomatopée, à partir desquels on tentera de reconstruire la théorie que son auteur y avance.

On commencera notre analyse par la fin. Le texte se conclut avec un passage tiré de l'étude sur l'aphasie de Kurt Goldstein qui est au plus haut point significatif :

*« Dès que l'homme use du langage pour établir une relation vivante avec lui-même ou avec ses semblables, le langage n'est plus un instrument, n'est plus un moyen ; il est une manifestation, une révélation de notre essence la plus intime et du lien psychologique qui nous lie à nous-mêmes et à nos semblables »*<sup>603</sup>.

Que ce compte rendu qui fait partie des textes dits matérialistes se termine avec une remarque qui aurait bien trouvé sa place dans l'essai « Sur le langage », voici quelque chose qui peut paraître très étonnant. En réalité, cette citation revient encore une fois nous apporter la confirmation du lien qui, en dépit de la classification dichotomique – approche mystique et approche matérialiste à la langue – que le plus souvent les commentaires proposent, existe entre les diverses phases de la réflexion sur le langage chez Benjamin. Certains thèmes,

---

603W. Benjamin, « Problème de sociologie du langage », in *Œuvres, op. cit.*, p. 43

comme nous l'avons déjà souligné, reviennent constamment, nous aidant à saisir le fil rouge de sa théorie. La valeur non instrumentale du langage en est un. L'autre est sans doute l'expressivité de la parole. Dans le passage que nous venons de citer, il est question des deux : lorsqu'on utilise la parole pour établir un lien vivant avec soi-même et avec autrui, le langage ne se constitue plus comme un instrument de la communication, mais comme « *manifestation* » et « *révélation* » à la fois de notre essence plus intime et du « *lien psychologique qui nous lie à nous-mêmes et à nos semblables* ». Faire une sociologie de la langue consisterait précisément en ceci, selon Benjamin : faire de l'expression la catégorie centrale de l'étude du langage. Soit « *franchir le seuil d'une physiognomonie de la langue* » qui valorise ses formes expressives (mimiques, gestuelles) autant que ses formes représentatives.

L'exemple du langage d'une personne atteinte d'aphasie est en ce sens emblématique. La maladie semble en effet réduire le langage à sa dimension purement instrumentale, car la richesse expressive est souvent tenue pour apanage unique du langage sonore. Ce qui est faux, toutefois. De fait, le langage peut remplir une fonction instrumentale, car justement il n'est pas qu'un instrument. C'est-à-dire, son utilisation aux fins de la communication n'est qu'une étape secondaire dans la relation que l'être humain entretient avec la langue. Avant tout, la langue serait ce qui permet d'établir une « *relation vivante* » avec soi-même et avec ses semblables. À ce propos, Benjamin porte comme exemple les études de Piaget sur le caractère égocentrique du langage infantin. À côté d'un langage socialisé, on peut constater chez l'enfant un langage qui n'existe que pour le locuteur lui-même, ne possédant aucune fonction communicative. Ainsi, remarque Benjamin, « *le langage égocentrique tient dans l'enfance la place exacte qui est réservée plus tard au processus de la pensée proprement dite. Il est le précurseur, disons même le précepteur de la pensée* »<sup>604</sup>.

Or, si le langage socialisé trouve son explication dans le besoin de communiquer et dans la stimulation constante de la part de la communauté linguistique, sous quelles formes au contraire s'exprime-t-il, ce langage qui tisse une relation vivante avec le "je" et avec autrui ? D'autre part, ce langage non instrumental, mais bien expressif correspondrait-il à une forme primitive de la langue ou plutôt à sa forme originare ? Mais ces questions en soulèvent aussi une troisième : quel rôle jouent dans cette distinction les diverses formes du langage non sonore et à quelle phase de l'évolution de la langue correspondent-elles ?

---

604 *Ibidem*, p. 37

Une fois encore, on commencera par la fin. Lorsqu'on lit plus attentivement cet écrit de Benjamin, on se rend compte qu'en fait le problème principal que cette approche sociologique du langage voudrait aborder est précisément la question des expressions linguistiques autres par rapport au langage sonore et, par là, leur statut au sein de la langue. C'est pour donner une réponse à ces questions que Benjamin se tourne vers les études sur la magie verbale de Cassirer et de Lévy-Bruhl.

Dans le premier tome de la *Philosophie des formes symboliques*, Cassirer analyse la conception du langage propre à la pensée mythique et notamment le rapport que la parole entretient avec le réel :

*« Le mythe et le langage sont en contact perpétuel et réciproque, ils se portent et se conditionnent l'un l'autre. On trouve, à côté du sortilège par l'image, le sortilège du mot et du nom, qui constitue une partie intégrante de la vision magique du monde. Mais, ici comme ailleurs, l'hypothèse décisive est que le mot et le nom n'ont pas simplement une fonction de représentation et qu'ils renferment au contraire l'objet lui-même avec ses forces réelles. Le mot et le nom, eux non plus, ne désignent pas et ne signifient pas – ils sont et ils agissent »<sup>605</sup>.*

Le premier constat que ces quelques lignes posent est l'absence de différenciation entre le mot et l'objet qu'il désigne. De fait, le nom de l'objet fait partie intégrante de l'objet lui-même, il est un « *fragment du réel* », car il enferme en lui l'essence de ce qu'il désigne. Ce qui veut dire que le langage n'a pas une valeur purement descriptive, mais à travers les paroles l'homme est à même d'agir sur les choses. D'où les vertus magiques de la parole et, on pourrait dire, son danger : lorsqu'on s'empare d'un nom, c'est l'objet ou la personne auxquels il est lié que l'on asservit. Le langage donne à l'individu un pouvoir vis-à-vis du réel, il le rend maître de ce qu'il nomme : « *Celui qui s'est emparé du mot, qui a su l'utiliser, est devenu par là le maître de l'objet lui-même ; il se l'est approprié, avec toutes les forces qu'il contient* »<sup>606</sup>.

Or, d'après Cassirer, dans le monde mythique, ce pouvoir d'agir est indissociable de la dimension phonétique du langage. C'est à travers l'externalisation de la voix que la parole est à même d'intervenir sur le réel, comme l'indique clairement ce passage :

*« Mais la force mythique et magique du langage n'apparaît véritablement que lorsqu'il se présente déjà sous la forme d'un son articulé. Le mot ainsi formé est un individu bien délimité : il est aussi maître d'un domaine particulier de l'être, une sphère individuelle sur laquelle il règne et gouverne sans partage. C'est en particulier le nom propre qui est ainsi rattaché par des liens mystérieux à l'origine de l'essence »<sup>607</sup>.*

---

605 E. Cassirer, *Philosophie des formes symboliques. Le langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 62

606 *Idem*

607 *Ibidem*, p. 63

De fait, c'est parce qu'elle représente la matière sensible dont le langage est fait que la voix acquiert autant d'importance pour la pensée mythique. Elle actualise les vertus magiques de la parole, en créant une image sonore de l'objet qui devient ainsi visible à notre âme. Le son se mélange avec les données sensibles, en essayant de les exprimer dans leur plénitude. Autrement dit, il exprime le pouvoir mimétique de la parole vis-à-vis du réel. D'où le rôle fondamental qu'il faudra reconnaître à l'onomatopée dans la formation du langage. Dans sa dimension phonétique, le langage témoigne donc de l'union entre la pensée et le réel, le son et la matière. L'esprit, selon Cassirer, ne se contente pas d'avoir une donnée, un contenu sensible, mais il veut le créer par lui-même. Dans cette création, les contenus de la sensation et de la perception se présentent sous forme symbolique. C'est pourquoi il n'y a pas d'opposition entre l'activité symbolique de l'esprit et la sensation, car, au contraire, les contenus perceptifs en sont le point de départ : « *L'image cesse ainsi d'être quelque chose qui est simplement reçu de l'extérieur et devient quelque chose de figuré depuis l'intérieur dans lequel règne un principe fondamental de création libre* ».

En ce sens, d'après Cassirer, l'interdiction du culte des images dans le judaïsme signe la ligne de démarcation entre la conscience mythique et la conscience prophétique : l'image est dépouillée de toute valeur, en se voyant donc nier la force spirituelle que la magie lui accorde ; elle reste un simple élément matériel.

Or, dans *Les fonctions élémentaires dans les sociétés inférieures*, Lévy-Bruhl aussi reconnaissait dans le lien entre la voix et la parole comme image de l'objet le trait spécifique de la pratique mythique du langage. La vigueur expressive dont fait preuve le langage primitif dépend justement de la tendance « *à peu près irrésistible à imiter tout ce que l'on entend, tout ce que l'on voit et généralement tout ce que l'on perçoit* »<sup>608</sup>. C'est dans cette identité immédiate entre parole et objet, image et son, que s'enracine la magie verbale des primitifs.

« *Comment un mot pourrait-il être simplement un mot ? Toute forme d'un objet, toute image plastique, tout dessin a des vertus mystiques ; l'expression verbale, qui est un dessin oral, en a donc nécessairement aussi. Et cette puissance n'appartient pas seulement aux noms propres, mais à tous les termes, quels qu'ils soient* »<sup>609</sup>.

Toutefois, si, comme l'affirme Lévy-Bruhl, il n'y a pas de signe qui ne soit qu'un signe, ce constat ne vaut, selon Benjamin, que pour le monde primitif. C'est là l'erreur qu'il tente de rectifier par son analyse. De fait, expliquer la tendance au concret de la parole à partir de laquelle la mentalité primitive accorderait au langage des qualités magiques par l'idée d'un

608 L. Lévy-Bruhl, *Les fonction mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan, 1918, p. 183

609 *Ibidem*, p. 192

geste vocal n'aide aucunement à avancer dans la définition des formes expressives de la langue. Et ce, pour deux raisons. D'abord, parce qu'elle limite le problème à la faculté descriptive de la voix. La parole serait ainsi comme un dessin qui trace les contours du réel, sa magie dépendant de ses vertus plastiques. Sa tendance au concret témoignerait d'une forme prélogique de la pensée d'après laquelle l'homme est porté à imiter tout ce qu'il entend. D'autre part, une telle vision exclut toute référence au cadre social, aux conditions économiques particulières, à l'environnement. Ainsi la parole serait-elle un geste aux vertus magiques, car elle exprime une forme de pensée, plus que des traits du réel. Finalement, on retombe là dans la discussion – dépassée, selon Benjamin – sur l'onomatopée. Dépassée, cette discussion l'est principalement en raison de la conception très restreinte qu'elle propose de l'aspect mimétique de la langue. En fait, d'après la conception onomatopéique traditionnelle du langage, la parole serait une *Lautbilder*, l'image sonore de l'objet, en raison principalement de la conformation particulière de l'apparat phonatoire. Ce qui signifie, en dernière instance, nier à la fonction mimétique son caractère social et historique, pour n'en faire qu'une fonction biologique. Or, pour Benjamin, c'est précisément à l'entrecroisement du psychique et du biologique que se situe ce pouvoir mimétique dans lequel l'homme construit son histoire d'être social. Ce que, en fin compte, la conception onomatopéique ignore, c'est que si la parole est un geste vocal, elle est aussi l'expression de cette histoire qui unit l'objet au langage. Soit la confirmation de la nature historique et sociale de la nature humaine. Sans tenir compte de cet aspect, la teneur concrète du langage – une des expressions les plus évidentes (et les plus importantes) du pouvoir humain de produire ressemblances, mais certes pas la seule – apparaît n'être rien de plus qu'une caractéristique propre à un stade primitif du langage. L'aspect sémantique du langage est ainsi séparé de la dimension mimétique, sa dimension phonétique de l'expression gestuelle.

À cette vision, Benjamin oppose le sens large dans lequel la théorie de Paget conçoit l'aspect mimétique du langage. Le mérite de cet auteur est d'avoir reconnu l'importance de l'élément mimico-gestuel qu'il désigne comme ce substrat sur lequel l'élément phonétique se fonde : *« Ainsi, selon Paget, l'articulation comme geste de l'appareil linguistique se rattache à l'ensemble de la mimique corporelle. Son élément phonétique est le porteur d'une communication dont le substrat originare était un geste expressif »*<sup>610</sup>.

Ainsi à l'origine des mots y aurait-il des mouvements expressifs spontanés dont le son ne serait qu'un accompagnement, une étape successive qui vient parfaire la signification d'une

---

610 *Ibidem*, p. 40

mimique qui existe déjà, d'une mimique visible qui est déjà en elle-même expressive et significative. Dans la dimension mimico-gestuelle, le langage semble délivré de sa tâche communicative, pour n'être plus que l'expression de l'interaction de l'homme avec soi-même et le monde, de l'évolution de ses formes d'expérience.

Pour comprendre la portée de cette théorie, il est nécessaire de se tourner vers le langage gestuel, notamment vers son véhicule principal, la main. D'après les études de Nikolaus Marr, auxquelles Benjamin se réfère à maintes reprises dans son compte rendu, le premier langage humain ne fut pas centré sur le son et sur la voix, mais plutôt sur la main et le geste. Et ce, en raison du rôle prééminent joué par la main dans la production des biens matériels. La naissance d'un langage articulé coïncide avec le moment où le travail de la main a été substitué par celui des outils. Or, qu'il existe un lien entre l'évolution du langage et les transformations dans les processus de travail, Benjamin aussi en était convaincu. Mais, au contraire de Marr, ce qui l'intéresse, ce sont avant tout les changements dans les formes d'expérience entraînés par ce passage du travail manuel au travail à l'aide d'outils artificiels.

Un petit détour par l'essai sur *Le Narrateur* se révèle en ce sens très instructif. Commentant le déclin de la narration et du récit, Benjamin établit une relation entre cette forme et le langage gestuel :

*« L'âme, l'œil et la main se trouvent ici mis en rapport. Par leur interaction, ils définissent une pratique. Mais cette pratique ne nous est plus familière. Le rôle de la main dans la production est devenu plus modeste, et déserte la place qu'elle occupait dans le récit. (Car celui-ci, dans sa dimension sensible, n'est nullement l'œuvre de la seule voix. Dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir; par les gestes rodés dans le travail, elle soutient de mille manières ce que la bouche dit) »<sup>611</sup>.*

À l'instar du déclin de la narration, la mise en marge, voire l'oubli, du langage gestuel n'est qu'un indice de la perte de ces formes d'expériences qui savaient saisir le spirituel dans le réel. La main serait ainsi l'organe de la mémoire, ce qui s'oppose précisément aux automatismes dans le piège desquels tombe le langage sonore lorsqu'il se replie sur sa fonction instrumentale. De fait, comme dans le récit, la main intervient en soutenant la parole, Dans le langage sonore, il y aurait donc une partie gestuelle dans laquelle s'exprime cette relation vivante que par la parole le sujet entretient avec lui-même et avec ses semblables. Mais cette relation, l'homme moderne l'a oubliée. Par le geste se révèle l'unité profonde qui existe entre l'expression corporelle et l'expression sonore, nous montrant la teneur expressive du mot autant que du réel. C'est à travers le geste qu'on retrouve la trace qui a été effacée, que l'on redécouvre les contours des objets.

---

611W. Benjamin, « Il narrateur », in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. III, p. 150

## 4.2 Éveil

*« Il y a pour tout homme des choses qui développent des habitudes plus durables que toutes les autres. Ce sont elles qui formèrent les aptitudes qui déterminèrent ensemble son existence. Et comme en ce qui me concerne ce furent la lecture et l'écriture qui jouèrent ce rôle, rien de tout ce qui m'échut dans mes premières années n'éveille de nostalgie aussi grande que la boîte de lecture »<sup>612</sup>.*

Dans ce fragment *d'Enfance berlinoise*, le geste et l'objet se confondent dans la redécouverte de la petite boîte de lecture. Le geste de l'enfant qui manipulait les lettres les disposant sur la tringle de la boîte à lecture pour former les mots, l'adulte le retrouve par sa main rêveuse qui s'empare à nouveau de ces lettres par un geste longtemps oublié. Dans ce geste qui fut si habituel pour l'enfant, ce n'est pas seulement le souvenir du jouet qui se cache. C'est toute l'enfance qui s'enfuit dans la boîte de lecture où, nous dit Benjamin, les lettres affichaient déjà une lueur de promesse. En fait, les lettres gardent en elles le secret des habitudes qui deviennent destin. Le geste par lequel l'enfant les manipulait doucement est l'*habitus* que dans la lecture et l'écriture façonne un destin, ce destin que maintenant l'adulte peut reconnaître comme sien dans l'objet de son enfance. Mais cette plongée dans le passé n'est jamais un retour. Et, nous dit Benjamin, c'est probablement une bonne chose.

*« Comme le mot oublié, encore sur nos lèvres il y a un instant, qui délivrerait notre langue dans une envolée démosthénienne, le passé nous semble alourdi de toute la vie vécue qu'il nous promet. Il se peut que ce qui rend le passé si lourd et si prégnant ne soit rien d'autre que la trace des habitudes disparues dans lesquelles nous ne pourrions plus nous retrouver »<sup>613</sup>.*

La main qui accomplit à nouveau ce geste familier ne retrouve pas son passé, ni les habitudes qui étaient autrefois les siennes, car elles se sont désormais figées, elles sont devenues destin. Ce qu'elle retrouve, ce sont les rêves et les promesses, cette magie de l'apprentissage du geste. Ce qu'elle retrouve, c'est finalement la conscience du présent qui émerge dans les fragments du passé. Mais cette impression originaire de l'objet qui marquait le regard que l'enfant porte sur lui, l'adulte ne la retrouvera plus. Sauf dans le rêve, nous dit Benjamin.

*« La main peut encore rêver à ce geste, mais elle ne peut plus s'éveiller pour l'effectuer réellement. Ainsi souvent je peux bien rêver à la manière dont j'ai appris à marcher. Mais cela ne sert à rien. Maintenant je sais marcher, apprendre, je ne le pourrai plus ».*

612W. Benjamin, « La boîte à lecture », in *Enfance berlinoise*, op. cit., p. 55

613Idem

Le geste apparaît ainsi une forme de « *ressouvenir pratique* » dans lequel la mémoire cherche à retrouver l'image originare du passé, l'objet tel qu'il était, sans pouvoir jamais s'en emparer. Toutefois, c'est précisément dans cette recherche qui n'est jamais achevée que l'individu se réapproprie son passé, la trace qui témoigne de son individualité, de son être unique. Dans le jouet de l'enfance, le passé survit sous la poussière de l'oubli comme l'image nostalgique de ce que l'on a été, promesse d'un destin enfoui dans les plis de la matière.

## Conclusions

« Nous apercevions à travers l'épaisseur de l'histoire,  
les fantômes d'immenses navires  
qui furent chargés de richesse et d'esprit.  
Nous ne pouvions pas les compter.  
Mais ces naufrages après tout,  
n'étaient pas notre affaire »  
P. Valéry

Parmi les sept péchés capitaux, l'*acédie* est celui qui se rapproche le plus d'une maladie mortelle. Perdue dans ses pensées, l'âme se replie sur elle-même, elle s'éloigne du monde et plonge dans un état d'apathie où elle est la proie de ses tourments et des fantasmes inféconds qui la hantent. Étymologiquement, le terme *akêdéia* signifie en grec ancien négligence, indifférence vers le monde, mais aussi vers soi-même. À côté de ce manque de soin, de l'*incurie* latine, Évagre le Pontique et Cassien, auxquels l'on doit les premiers portraits de cette maladie de l'âme, associèrent à l'*acédie* une sorte d'hyperactivité fébrile et dispersive qui entrave la contemplation<sup>614</sup>. Condition paradoxale, dans l'*acédie* les pensées tournoient dans l'âme sans créer, oscillant entre la paresse et une curiosité malade, l'inquiétude et les vagabondages de l'esprit. Jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, elle fut le vice monastique par excellence, l'état le plus redouté dont pouvait être victime le moine dans sa vie contemplative. Au lieu d'atteindre à travers la prière et la méditation cette union avec Dieu que le moine vise en se détachant des choses mondaines, il s'avère prisonnier de ses pensées. Enfermé dans sa cellule, le moine s'endort sur les livres qu'il devrait lire, laissant vaguer son imagination au-delà de cette prison qui désormais est devenue pour lui la vie monacale. La paresse empêche à l'âme de dépasser le dédoublement de la conscience qui fait que le sujet soit à jamais séparé de l'objet : aucune union mystique avec le divin n'est possible pour celui qui, croupi dans la paresse du cœur, préfère s'abandonner à ses fantasmes plutôt que de poursuivre le bien suprême. Si son aspiration n'est pas affaiblie, c'est son courage, l'élan de le poursuivre qui lui fait défaut. Sa quête devient alors un état vicieux, le deuil d'un esprit qui a renoncé à persévérer dans cette voie de perfection dans laquelle il s'était engagé, pour finalement ne

---

<sup>614</sup>À ce sujet, cf. aussi G. Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Christian Bourgeois, 1981

vouloir que « *habiter son chagrin* », d'après la définition qu'en donne Barthes dans son *Journal du deuil*<sup>615</sup>.

Or, de ce deuil qui semble hanter à jamais le cœur paresseux, si les moines figurent traditionnellement comme les victimes emblématiques, ils n'en sont pas pour autant les seules. Au IV<sup>e</sup> siècle, Évagre le Pontique distinguait à côté de l'*acédie* liée à la vie monastique, une forme laïque de cet état de l'âme qui se différenciait de celle-ci essentiellement sur un point : « *Avec les séculiers les démons luttent en utilisant de préférence les objets ; mais avec les moines, c'est, le plus souvent, en utilisant les pensées, car les objets leur font défaut à cause de la solitude* »<sup>616</sup>.

C'est donc à travers les objets que l'*acédie* devient vice et maladie mortelle chez les laïques. Ou mieux, cet état intervient précisément dans leur interaction avec le monde, en la déclinant sous le signe d'un deuil qui n'en finit plus, d'une paresse du cœur et de l'action, qui les détache du concret pour les isoler dans un monde de fantasmes. De ce lien qui unit l'*acédie* aux choses, les pages du *Drame baroque* dédiées au prince et à la maladie saturnienne qui l'affecte, nous en offrent une image saisissante. Plongé dans une mélancolie profonde, il est la proie de son éternelle indécision qui le conduit à la ruine. Au vide de son esprit répond la fixité inquiétante d'un monde évidé de sa signification auquel est nié tout espoir de salut. Mais cet ossuaire dans lequel fouille le regard du mélancolique, ce monde vide trouve dans le deuil un aiguillon, une force inattendue de rébellion à la mort. Lorsque le mélancolique s'amuse à redonner une vie aux choses dans le foisonnement de significations de la pensée allégorique, il tente en réalité de les sauver, de se réapproprier le monde qui lui a été soustrait par le jugement sévère que l'esprit baroque prononce sur la vie sécularisée. Ainsi se profile-t-il ce caractère ambivalent de l'*acédie* que l'on pouvait entrevoir aussi dans les ouvrages du Moyen Âge : plus qu'une éclipse du désir vital, il faudrait reconnaître dans cet état un excès de la vie contemplative qui cherche à s'approprier l'objet de sa visée à travers le simulacre que son imagination lui en offre. Dans cette impulsion irrésistible au repli sur soi-même à laquelle cède l'âme du mélancolique, Benjamin reconnaît l'espoir d'un salut pour l'homme et pour les choses dans le monde aliéné de la société capitaliste.

Le collectionneur est le corrélat dans les *Passages* de la figure saturnienne du prince dans le *Trauerspiel*, celui qui enfermé, dans son univers, redonne aux choses une nouvelle vie :

---

615R. Barthes, *Journal du deuil*, Paris, Seuil/IMEC, 2009, p. 186

616 Évagre le Pontique, *Traité pratique ou Le moine*, Paris, Cerf, 1971, p. 609

« Le sortilège le plus profond du collectionneur consiste à enfermer la chose particulière dans un cercle magique où elle se fige tandis qu'un dernier frisson la parcourt (le frisson de la chose qui fait l'objet d'une acquisition). Tout ce qui est présent à la mémoire, à la pensée, à la conscience devient socle, encadrement, piédestal, coffret de l'objet en sa possession. Il ne faut pas croire que soit particulièrement étranger au collectionneur le lieu supracéleste où, selon Platon, demeurent les archétypes immuables des choses. Le collectionneur se perd, assurément. Mais il a la force de se redresser de nouveau au moindre souffle, au plus petit fêtu de paille et la pièce qu'il vient d'acquérir se détache comme une île de la mer de brume qui enveloppe ses sens. L'art de collectionner (*Sammeln*) est une forme de ressouvenir pratique et, de toutes les manifestations profanes de la proximité, la plus convaincante »<sup>617</sup>

Dans la collection, l'objet n'est pas seulement détaché de ses rapports fonctionnels, mais il est avant tout regardé autrement. La mémoire en dessine la physionomie. Aux yeux du collectionneur, il devient une « *encyclopédie complète* » où aux données objectives se mêlent les traces de son histoire. Ce que l'on aperçoit ainsi, ce n'est pas uniquement son origine, mais son passé tout entier. Un passé où il est à la fois chose concrète et chose sociale, portant sur lui les traces de son histoire autant que les empreintes des personnes qui l'ont possédé, de sa valeur, de son prix. En un mot, de toutes ces significations qui en ont défini le statut au sein de la société. De fait, le collectionneur est le seul qui réussit encore à entendre ce bruit presque étouffé qui s'élève des choses « *vieillottes et décriées* », cette sorte de « *journal théologique murmuré* » dont il était question dans la lettre à Scholem sur Kafka. C'est pourquoi le collectionneur est, selon Benjamin, un physiognomoniste du monde des choses, que distingue dans le visage de la matière ce que les autres ne voient point, soit les signes du destin qui se cachent dans les plis des choses. Lorsqu'il les regarde, le passé ne se révèle jamais dans une identité avec soi-même, mais comme ouverture sur le futur. Le lointain qu'il aperçoit alors dans les objets n'est que ce lien vivant que l'homme construit dans son interaction avec le monde. D'où le parallèle que Benjamin établit entre l'art de la collection et la construction du nid chez les oiseaux. Rassemblant les choses selon leurs affinités, s'opposant à leur dispersion dans le monde aliéné du capitalisme, il crée un univers dans lequel elles se complètent mutuellement. C'est dans cet univers que l'habitant de ville peut encore laisser son empreinte, c'est là qu'il s'abrite comme un escargot dans sa coquille. Ainsi l'art de collectionner sauve-t-elle l'homme des automatismes et de l'anéantissement de son individualité dont il est victime dans la société capitaliste, en réaffirmant une autre interaction possible avec le monde des choses. Une interaction où elles ne sont pas seulement libérées de la servitude d'être utiles, mais surtout de ces formations symboliques qui, comme dans le cas

---

617 W. Benjamin, *Passages, op. cit.*, p. 222 [H 1a, 2]

de la marchandise, leur octroient une vie artificielle, à mi-chemin entre le rêve et le cauchemar.

De cette étrange forme d'empathie que le collectionneur développe à l'égard de la matière, les « Thèses sur le concept d'histoire » nous révèlent l'importance d'un point de vue historique. De fait, dans les choses ainsi rassemblées, ce sont des fragments d'histoire qui émergent de la matière, des images qui, une fois encore, demandent à être déchiffrées pour dévoiler leur sens. D'où la nécessité pour l'historien qui s'y confronte d'adopter un regard matérialiste et physiognomoniste, pour ne pas plonger dans les pièges sournois que le passé lui tend :

*« Aux historiens désireux de pénétrer au cœur même d'une époque révolue Fustel de Coulanges recommanda un jour de faire semblant de rien savoir de tout ce qui se serait passé après elle. C'est là très exactement la méthode qui se trouve à l'opposé du matérialisme historique. Elle équivaut à une identification affective (Einfühlung) avec une époque donnée. Elle a comme origine la paresse d'un cœur renonçant à capter l'image authentique du passé – image fugitive et passant comme un éclair »<sup>618</sup>.*

Par sa prétention à « décrire le passé tel qu'il était », l'historicisme ne témoigne pas d'une empathie avec les événements du passé, mais plutôt avec la manière dont ces événements nous ont été transmis. C'est toujours au regard du vainqueur que l'historicisme s'identifie, selon Benjamin, croyant reconnaître dans les événements du passé leur vérité historique. En réalité, cette empathie n'est rien d'autre que le signal d'une lâcheté morale, de la paresse du cœur qui renonce à une attitude critique vis-à-vis du passé. Alors que l'historien matérialiste, semblable en cela au collectionneur, s'efforce de lire sur la physionomie de son objet ces fragments du passé qui s'y annoncent, pour faire surgir de leur rassemblement l'image authentique du passé, l'historiciste, quant à lui, reste à la surface des choses, il s'identifie à ce qu'il voit dans un mouvement empathique qui n'est rien d'autre que le dernier gage d'une fausse conscience. Autrement dit, l'historien matérialiste, tel que la VIIe de thèses nous le présente, cherche à entendre dans le silence auquel les vaincus sont condamnés les traces de cette autre histoire que le « cortège triomphale » des vainqueurs ne nous raconte pas. Sa tristesse n'est pas celle d'un cœur paresseux, mais plutôt la tristesse de ceux qui écoutent tendus de toute leurs forces et ne sont plus capables de voir. Si, comme l'écrit Scholem dans « Sur la lamentation »<sup>619</sup>, dans le silence repose notre espoir de restauration du langage et finalement notre espoir de rédemption, car le langage a souffert la chute, mais le silence ne l'a pas subie, pour Benjamin, la tristesse de ce regard sur un passé fragmenté, manipulé, déformé est aussi la tristesse de l'individu qui s'efforce de retrouver une perception heureuse de choses.

---

618W. Benjamin, « Thèses sur le concept d'histoire », in *Oeuvres, op. cit.*, t. III, p. 431-432

619 G. Scholem, « Sur la lamentation », *op. cit.*, p. 55

Mais l'oubli étouffe ces souvenirs, la tradition devient vague, on n'en perçoit que les bruits. C'est pourquoi son écoute est tendue. Mais qui écoute, tendu de toutes ses forces, ne voit plus. L'espoir se cache alors dans le fragment, dans le petit objet familier qui évoque l'enfance, dans la brèche qu'il ouvre dans la grisaille du quotidien laissant filtrer la lueur de la promesse, dans ces états de seuils qui annoncent le réveil. Et peut-être pour l'homme moderne il en a va de même que pour le Kafka de Benjamin : « *Une fois certain de la mésaventure finale, tout alors et seulement alors lui réussit comme en rêve* »<sup>620</sup>.

---

620W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940, op. cit.*, p. 252

# Bibliographie

## Textes de Walter Benjamin

- *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, VII vol. Francofort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1972-1989
- *Gesammelte Briefe*, ed. C. Gödde et H. Lonitz, VI vol. Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag 1995

## Traductions françaises:

- *Allemand. Une série de lettres*, trad. par G. Goldschmidt, Paris, Hachette, 1979
- *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. par J. Lacoste, Paris, Payot 1982
- *Origine du drame baroque allemand*, trad. par S. Muller, Paris, Flammarion 1985
- *Trois pièces radiophoniques*, trad. R. Rochlitz Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1987
- *Rastelli raconte... et autres récits*, trad. par P. Jaccottet et M. de Gandillac, Paris, Ed. de Seuil 1987
- *Lumières pour enfants*, trad. par S. Muller, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1988
- *Paris capitale du XIXe siècle*, trad. par J. Lacoste, Paris, Ed. du Cerf 1989
- *Écrits autobiographiques*, trad. par C. Jouanlanne et J. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1990
- *Théorie de la ressemblance*, tr. par M. Vallois, in *Revue d'esthétique*, n°1 (numéro spécial Walter Benjamin), Jean Michel Place, Paris 1990, p. 61-65
- *Écrits français par Walter Benjamin*, Paris, Gallimard 1991
- *Sur le haschich*, trad. par J. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993
- « Petite histoire de la photographie », trad. fr. par A. Gunther, in *Études photographiques*, n°1, novembre 1996, édition revue et corrigée, 1998, p. 6-38
- *Sur l'art et la photographie*, trad. fr. C. Jouanlanne et M. de Launay, Paris, Carré, 1997

- *Images de pensée*, trad. par J. Poirier et J. Lacoste, Paris, Christian Bourgois, 1998
- *Je déballe ma bibliothèque : une pratique de la collection*, trad. par P. Ivernel, Paris, Payot & Rivages 2000
- *Œuvres*, 3 vol., traduit de l'allemand par M. Gandillac, P. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard 2000
- *Sens unique*, précédé de *Enfance berlinoise*, trad. par J. Lacoste, Paris, 10/18, 2000
- *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires* trad. par J. Poirier et C. Jouanlanne, Paris, PUF 2001
- *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, trad. par P. Lacoue-Labarthe et A. Lang, trad. de l'appareil critique par A. Richter, Paris, Fayard 2009
- *Rêves*, trad. par C. David, Paris, Gallimard 2009
- *Romantisme et critique de la civilisation*, trad. par C. David et A. Richter, Paris, Payot, 2010
- *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. par P. Ivernel, Paris, Rivages, 2011
- *Walter Benjamin. Archives, images, textes et signes*, trad. par P. Ivernel, Paris, Klincksieck 2011
- *Enfance berlinoise. Version dite de Giessen (1932-1933)*, trad. par P. Rusch, Paris, L'Herne, 2012
  
- *Correspondance*, 2 vol. traduit de l'allemand par G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne 1979
- *Theodor W. Adorno-Walter Benjamin. Correspondance 1928-1940*, trad. par P. Ivernel et par G. Petitdemange, Paris, Gallimard 2006
- *Gretel Adorno-Walter Benjamin. Correspondance 1930-1940*, trad. par C. David, Paris, Gallimard 2007

### **Littérature critique**

ABOULAFIA Abraham, *L'épître des sept voies*, Paris, L'Éclat 1985

ABRAHAM Karl, « Rêve et mythe. Contribution à l'étude de la psychologie collective » in *Œuvres complètes*, Paris, Payot, 1973, t. I, p. 276-291

- ADORNO Theodor Wiesegrund, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion 1984
- , *Jargon de l'authenticité. De l'idéologie allemande*, Paris, Payot 1989
- , *Kierkegaard. Construction de l'esthétique*, Paris, Payot 1995
- , « Adornos Seminar vom Sommersemester 1932 über Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiel* », in *Frankfurter Adorno Blätter IV*, München, Texte+Kritik, 1995, p. 52-77
- , *Sur Walter Benjamin*, Paris, Allia 1999
- , « L'idée d'histoire nature », in *L'actualité de la philosophie et autres essais*, Paris, Rue d'Ulm, 2008, p. 31-53
- AGAMBEN Giorgio, « Bataille e Benjamin », in: *Lettera Internazionale* 4, H. 11 (1987), p.18-19
- , *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 1979
- , *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, Christian Bourgeois, 1981
- , *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1985
- , *Signatura rerum: sul metodo*, Roma, Bollati & Boringhieri, 2008
- ALTINI Carlo, *Leo Strauss. Linguaggio del potere, linguaggio della filosofia*, Bologna, Il Mulino, 2000
- ARAGON Louis, *Les paysans de Paris*, Paris, Gallimard, 1978
- ARENDETT Hannah, *La vie de l'esprit*, Paris, PUF, 2005
- , *Walter Benjamin. 1892-1940*, Paris, Allia, 2007
- , /SCHOLEM Gershom, *Der Briefwechsel*, Berlin, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2010
- BACHOFEN Johann Jakob, *Le Droit Maternel, recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, trad. par E. Barilier, Paris, éd. L'Age d'Homme 1996
- , *Der Mythos von Orient und Occident Eine Metaphysik der alten Welt*, intr. A. Baeumler, Munich, C.H.Beck's Verlag 1926
- , *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*, Helbing & Lichtenhahn, Bâsel, 1925
- BARTHES Roland, *Journal du deuil*, Paris, Seuil/IMEC, 2009
- BATAILLE Georges, *Œuvres complètes I. Premiers écrits 1922-1940*, Paris, Gallimard, 1970
- , *Lettres à Roger Caillois. 4 août 1935- 4 février 1959*, Romillé, Folle Avoine 1987
- BAUDELAIRE Charles, *Curiosités esthétiques*, Paris, Hermann, 1968
- BÉGOT Jacques-Olivier, « Sous le signe de l'allégoire. Benjamin aux sources de la Théorie critique ? », *Astérion* [En ligne], 7 | 2010

- BENSAÏD Daniel, *Walter Benjamin. Sentinelle messianique à la gauche du possible*, Paris, Plon 1990
- BERGSON Henry, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Flammarion, 2012
- BERNOULLI Carl Albrecht, *Johan Jakob Bachofen und das Natursymbol*, Bâsel, Schwabe, 1924
- BIALE David, *Gershom Scholem: Kabbale et contre-histoire*, Paris, L'Éclat, 2000
- BIRNBAUM Antonia, *Bonheur. Justice. Walter Benjamin*, Paris, Payot, 2008
- BÖHME Jacob, *De la signature des choses*, Paris, Grasset, 1995
- BONHEIM Günther: « *Denken ins Signaturen. Zum Verhältnis von Name und Ding bei Jacob Boehme und Walter Benjamin* » dans « *Was nie geschrieben wurde, lesen.* », Bielefeld, Frankfurter Benjamin-Vorträge, 1992
- BOURETZ Pierre, *Témoins du futur. Philosophie et messianisme*, Paris, Gallimard, 2003
- , « Scholem et l'écriture de l'histoire », in *Gershom Scholem, Cahier de l'Herne*, Paris, 2009, p. 176-189
- BOURGEAUD Philippe, *La mythologie du matriarcat : l'atelier de Johan Jakob Bachofen*, Genève, Droz, 1999
- BUGLIANI Roberto: *Benjamin-Bataille, prolegomeni per un dis-incontro*, in: *Allegoria* N.S. 12 (2000), n. 34/35, p. 227-233
- CAILLOIS Roger, *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1972
- , *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1988
- CASSIRER Ernst, *La philosophie des formes symboliques. Le langage*, trad. par H. Love et J. Lacoste, Paris, Ed. de Minuit, 1972
- , *La pensée mythique*, trad. par J. Lacoste, Paris, Ed. de Minuit, 1972
- , *Langage et mythe*, trad. par H. Love, Paris, Ed. de Minuit, 1973
- , *Trois essais sur le symbolique*, trad. par J. Carro avec la collaboration de J. Gaubert, Paris, Ed. du Cerf, 1997
- CAVEL Stanley, « Benjamin and Wittgenstein. Signals and affinities » in *Critical Inquiry*, v. 25, 1999 n°2
- COHEN Hermann, *Le principe de la méthode infinitésimale*, Vrin, Paris 1999
- , *Commentaire à la Critique de la raison pure*, Ed. du Cerf, Paris, 2000
- , *La théorie kantienne de l'expérience*, Paris, Ed. du Cerf, 2001
- CONTE Pietro, *Mito e tradizione. Johann Jakob Bachofen tra estetica e filosofia della storia*, LED, Milano, 2009

- COZEA MOTEI Angela, *La fidélité aux choses. Pour une perspective benjaminienne*, Montréal QC/ Perpignan, L'univers des Discours, 1996
- CRÉPON Marc, *Le malin génie des langues. Nietzsche, Heidegger, Rosenzweig*, Paris, Vrin 2000
- , *Les promesses du langage : Benjamin, Rosenzweig, Heidegger*, Paris, Vrin, 2001
- CREUZER Friedrich, *Religions de l'Antiquité : considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, trad. et ed. par J.D. Guignaut, Paris, Treuttel et Würtz, 18 tomes en 10 volumes In-8°
- CUNIBERTO, Flavio, « Motivi gnostici nel *Trauerspiel* di Walter Benjamin », in A.Pinotti (ed.), *Giochi per melanconici. Sull'origine del Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2003, p. 143-148
- DAVIES Peter, *Myth, matriarchy and modernity. Johann Jakob Bachofen in german culture 1860- 1945*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010
- DERRIDA Jacques, « Des tours de Babel », in *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, 1987
- DESIDERI Fabrizio, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Pendragon 1995
- DEUBER-MANKOWSKY Astrid, *Der frühe Walter Benjamin und Hermann Cohen. Jüdische Werte, Kritische Philosophie, vergängliche Erfahrung*, Berlin, Vorwerk 8, 2000
- , *Praktikanten der Illusion. Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin, Vorwerk 8, 2007
- DIDI-HUBERMAN George, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000
- , *L'Image survivante*, Paris, Minuit, 2002
- , *La Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009
- EDEL Susanne, *Métaphysique des idées et mystiques des lettres: Leibniz, Böhme et la Kabbale prophétique*, in *Revue de l'histoire des religions*, tome 213 n°4, 1996. *Langue et Kabbale*, p. 443- 466
- ENGELS Friedrich, *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Éditions sociales, Paris, 1952
- FÉHER « Lukács und Benjamin : Affinitäten und Divergenzen », in Dannemann (ed.) *Georg Lukács – Jenseits der Polemik*, 1968, p. 53ss
- FENVES Paul *The Genesis of Judgement: Spatiality, Analogy, and Metaphor in Benjamin's "On Language as Such and on Human Language"*, in: D.S. Ferris (ed.), *Walter Benjamin. Theoretical Questions*, Stantford 1996, p. 83-85

- , « Über das Programm der kommenden Philosophie », in B. Lidner (ed.) *Benjamin-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, Metzler, Stuttgart, 2006, p.
- FIESEL Eva, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, J.C.B.Mohr, Tübingen, 1927
- FITTLER Doris, « *Ein Kosmos der Ähnlichkeit* ». *Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2005
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- FREUD Sigmund, *Métapsychologie*, in *Œuvres complètes*, Paris, PUF 1988, t. XIII
- , *Au-delà du principe de plaisir*, Paris, P.U.F., 1996
- , *Leçons d'introduction à la psychanalyse*, in *Œuvres complètes*, Paris, PUF, 2000, t. XIV
- GABRIELLI Paolo, *Sinn und Bild bei Wittgenstein und Benjamin*, Peter Lang, Bern, 2004
- GAGNEBIN Jeanne Marie, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994
- GIURIATO Davide « Wahrnehmen und Lesen. Ungelesenes in Walter Benjamins Notiz "Über die Wahrnehmung in sich" », in D.Giuriato et S. Kammer (ed.), *Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur*, Frankfurt am Main/Basel, Stroemfeld 2006, p. 183-199
- GOETHE Johann Wolfgang, *Traité des couleurs*, Paris, Triades, 1973
- GOLDSCHMIT Marc, *L'écriture du messianique. La philosophie secrète de Walter Benjamin*, Paris, Hermann, 2010
- GRANDVILLE Jean Ignace Isidore, *Un autre monde*, Paris, Fournier, 1843
- GURISATTI Giovanni, *Scrittura e idea. Introduzione alla lettura della Premessa gnoseologica al Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Schio, Guidi Tamoni editore, 1992
- , « Il lutto delle cose. Sulla problematica ontologico-linguistica del "Dramma barocco" benjaminiano », in A. Pinotti, *Giochi per melanconici. Sull' "Origine del dramma barocco tedesco" di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2003
- , *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*, Macerata, Quodlibet, 2010
- HAMANN Johann Georg, *Méditations bibliques*, trad. par P. Klossowski, Paris, Éditions de Minuit, 1948
- , *Briefwechsel, 7Bde*, Hg. v. W. Ziesemer/H. Henkel, Wiesbaden, 1955
- , *Aesthetica in Nuce*, Paris, Vrin, 2001
- HANSEN Beatrice, *Walter Benjamin's Other History*, Berkley/Los Angeles/ London, University of California Press, 1998

- HARTUNG Günther, « Mythos », in M. Opitz et E. Wizisla (ed.), *Benjamins Begriffe*, Francfort sur-le-Main, Suhrkamp, 2000, p. 552-572
- , « Portrait of Melancoly », in *MLN*, vol. 14, No. 5, Comparative Linguistic Issue, (Dec., 1999), p. 991-1013
- HEIDEGGER Martin, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, 1962
- HERDER Johann Gottfried von, *Traité sur l'origine de la langue*, Paris, Flammarion, 1978
- HONNETH Axel, *Kommunikative Eschliessung der Vergangenheit. Zum Zusammenhang von Anthropologie und Geschichtsphilosophie bei Walter Benjamin.*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 2, H. 1 (1993), p. 3-19
- , *La réification. Petit traité de théorie critique*, Paris, Gallimard, 2007
- HOLLIER Denis, *Le Collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1995
- HUMBOLDT Wilhelm von, *Introduction à l'œuvre sur le kavi et d'autres essais*, Paris, Seuil, 1974
- , *La langue source de la nation*, Mardaga, 1996
- , *Lettres édifiantes et curieuses sur la langue chinoise. Un débat philosophico-grammatical entre Wilhelm von Humboldt et Jean-Pierre Abel-Rémusat*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1999
- , *Sur le caractère national des langues*, Paris, Seuil, 2000
- IACONO Alfonso Maurizio, *Fétichisme. Histoire d'un concept*, PUF, Paris 1992
- IDEL Moshé, « A. Aboulafia, G. Scholem and W. Benjamin, on Language in *Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott*, Berlin, Vorwerk 8, 2000.
- , *L'Expérience mystique d'Abraham Aboulafia*, Paris, Le Cerf 1989.
- , *Le langage mystique. De la Cosmogonie à l'épistémologie*, en *Langue et Kabbale*, Revue de l'histoire des religions, t. 213 n°4, 1996, p. 379-384
- , *Réification of language in Jewish Mysticism*, en *Mysticism and language*, ed. S. Katz, New York, Oxford University Press, 1992, p. 42-79
- JÄGER Lorenz, « Primat du gestus », in *Europe*, n° 804/ Avril 1996, p. 124-139
- JAY Martin, *L'imagination dialectique. Histoire de l'école de Francfort et de l'Institut de Recherches Sociales (1923-1950)*, Paris, Payot 1977
- JESI Furio, *Letteratura e mito*, Torino, Einaudi 1968
- , *Il mito*, Milano, ISEDI 1973
- , *Materiali mitologici. Mito e antropologia nella cultura mitteleuropea*, Torino, Einaudi 1979
- , *Germania segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano, Feltrinelli 1995

- , *Bachofen*, Torino, Bollati&Boringhieri 2005
- JUNG Carl Gustav, *Les Racines de la conscience*, Buchet-Chastel, 1971
- , *Dialectique du Moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 2010
- KAFKA Franz, *Récits et fragments narratifs*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1988
- , *Le château*, Paris, Gallimard, 1996
- KANT Immanuel, *Critique de la raison pratique*, Paris, Paris, Gallimard, 1985
- , *Prolégomènes à une métaphysique future*, Vrin, Paris 1986
- , *Critique de la raison pure*, Paris, PUF 1993
- KARSENTI Bruno, Marcel Mauss. *Le fait social total*, PUF, 1994
- , *Moïse et l'idée du peuple. La vérité historique selon Freud*, Paris, Cerf, 2012
- KLAGES Ludwig, *Les principes de la caractériologie*, Paris, Alcan 1930
- , *Rhythmen, Runen*, in *Nachlass*, Leipzig 1944
- , *Der Geist als widersacher der Seele*, Bonn, Bouvier, 1960
- , *De l'éros cosmogonique*, Paris, L'Harmattan, 2008
- KLEIST Heinrich von, « Sur le théâtre des marionnettes », in *Anecdotes et petits récits*, trad. J. Ruffet, Paris, Payot, 1981
- KLIBANSKI, PANOFKY, SAXL, *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard 1964
- KLOSSOWSKI Pierre, *Les méditations Bibliques de Hamann*, Paris, Ed. de Minuit 1948
- KORSCH Karl, *Karl Marx*, Paris, Champ Libre 1976
- KRACAUER Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1963
- , *Le Roman policier. Une traité philosophique*, Paris, Payot 1981
- , *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire*, Paris, Le Promeneur 1994
- KRANZ Isabel, *Raumgeordnete Vergangenheit. Walter Benjamins Poetologie der Geschichte*, Munich, Fink, 2011
- LAFARGUE Paul, *Le matriarcat. Étude sur les origines de la famille*, <http://www.marxists.org/francais/lafargue/works/1886/10/matriarcat.htm>, 26 octobre 2011
- LANG Tilman, *Mimetisches oder semiologisches Vermögen? Studien zu Walter Benjamins Begriff der Mimesis*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1998
- LAUNAY Marc de, « Messianisme et philologie du langage », in H. Wisman-P. Lavelle (ed.), *Walter Benjamin. Le critique européen*, Septentrion, Lille 2010, p. 75-95
- , *Lectures philosophiques de la Bible. Babel et logos*, Paris, Hermann, 2007

- LAVATER Johann Caspar, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, Paris, Depélafoi, 1820
- LAVELLE Patricia, *Religion et histoire*, Paris, Ed. Cerf 2008
- , « L'arbre et le jugement. Les racines criticistes de la philosophie du langage de Benjamin », in P. Lavelle, H. Wismann (ed.), *Walter Benjamin, le critique européen, op. cit.*, p. 59-74
- LEBOVIC Nitzan, « Benjamins "Sumpflöge". Ein Kommentar zu Agmbens Kafka- und Benjamin- Lektüre », in D. Weidner (ed.), *Profanes Leben. Walter Benjamins Dialektikder Säkularisierung*, Berlin, Suhrkamp, 2010, p. 191-212
- LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard 1973
- LEOPARDI Giacomo, *Petites œuvres morales*, Paris, Allia, 1992
- LEVY-BRUHL Lucien, *Les fonctions élémentaires dans les sociétés primitives*, Paris, PUF, 1951
- LIDNER Burkhardt, « Habilitationsakte Benjamin. Über ein "akademisches Trauerspiel" und über ein Vorkapitel der "Frankfurter Schule", in *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 14, 1984, p. 147- 165
- , (ed.), *Benjamin-Handbuch: Leben, Werke, Wirkung* Francfort-sur-le-Main, Metzler 2006
- LÖWY Michael, *Rédemption et Utopie. Le Judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF 1987
- , *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses sur le concept d'histoire*, Paris, PUF 2001
- LUCKÁCS Georg, *L'âme et les formes*, Paris, Gallimard, 1977
- , *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1989
- MALET Léo, *Les nouveaux mystères de Paris*, Paris, Laffont, 2005
- MARX Karl, *Le Capital*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1964-1968
- MALLARMÉ Stéphane, *Correspondance II 1871-1885*, Paris, Gallimard, 1965
- MAROQUIN Carlos, *Die Religionstheorie des Collège de sociologie*, Ed. Humboldt, Berlin 2005
- MAYER Hans, « Walter Benjamin und Franz Kafka über eine Konstellation », B. Elling (ed.), *Kafka-Studien*, New York, Peter Lang, 1985, p. 93-120
- , *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain*, Paris, Gallimard 1995
- MENKE, Bettine, *Sprachfiguren. Namen – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar, (Medien;6), 2001

- , « Ursprung des Deutschen Trauerspiel », in *Benjamin-Handbuch: Leben, Werke, Wirkung* Francfort-sur-le-Main, Metzler 2006
- , *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – Das Trauerspiel – Konstellationenn – Ruinen*, Bielefeld, Transcript, 2010
- MENNINGHAUS Winfried, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 1980
- , « Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin » in H. Wissmann (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Ed. du Cerf, 1986, p. 529-557
- MISSAC Pierre, « Walter Benjamin à la Bibliothèque nationale », *Revue de la Bibliothèque nationale*, n°10 (hiver 1983), p. 30-43
- MOEBIUS Stephan, *Die Zauberlehrlinge. Soziologiegeschichte des Collège de Sociologie*, Konstanz, UVK 2006
- MOMIGLIANO Arnaldo, *Ottavo contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1987, p. 91-108
- , « Bachofen tra misticismo e antropologia », in R. Di Donato (ed.), *Nono contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 776-783
- MORONCINI Bruno, *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Napoli, Ed. Cronopio 2009
- MOSES Stéphane, *Langage et sécularisation*, in *Archives des sciences sociales de religions*, 1985, vol. 60/1 (juillet-septembre), p. 85-96
- , *Raymond Aron et Walter Benjamin*, in *Literatur in der Gesellschaft*, Tübingen 1990
- , *L'Ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Ed. du Seuil 1992
- , *Exégèse d'une légende : lectures de Kafka*, Paris, L'Éclat, 2006
- NÄGELE Rainer, « Trauerspiel und Puppenspiel », in S. Weigel (ed.), *Leib und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Kölln, Böhlau, 1992, p. 9-34
- NICODEME F, « Un éveil de la seconde nature ? La *Deutung* de l'histoire chez le jeune Adorno », *Astérion* [En ligne], 7 | 2010
- NOVALIS, *L'Encyclopédie, notes et fragments*, trad. M. de Gandillac, Paris, Ed. de Minuit, 1966
- OPHÄLDERS Marcus, *Costruire l'esperienza. Saggio su Walter Benjamin*, Bologna, Clueb 2001
- OPITZ Martin/WIZISLA Erdmut, *Benjamins Begriffe*, v. II, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp 2000

- PALMIER Jean Michel, *Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck 2006
- PANOFSKY Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Paris, Éditions de Minuit 1975
- PARACELSE, *De la signature des choses naturelles*, in *Œuvres*, III, 7, Paris, Éditions traditionnelles, 1984
- PAUEN Micheal, « Eros der Ferne », in *Global Benjamin*, K. Graber et L. Rehm (ed.), München, Wilhelm Fink Verlag 1999 v. II, p. 693-716.
- PETITDEMANGE Guy, „Savoir, connaître. Notes autour du Trauerspiel“, in P. Rochlitz et P. Rusch (ed.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*. Paris, PUF 2005, pp. 143-174
- PEZZELLA Mario, « Interpretazioni di Bachofen nell'opera di Walter Benjamin », in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 18, 1988, p. 843-858
- , « Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk », in H. Wismann (ed.) *Walter Benjamin et Paris*, Paris, Ed. du Cerf, 1986
- PHILONENKO Alexis, *L'école de Marbourg. Cohen, Natorp, Cassirer, Vrin*, Paris 1989
- , *L'œuvre de Kant : la philosophie critique. Morale et politique*, v. II, Paris, Vrin, 1997
- PINOTTI Andrea (ed.), *Giochi per melanconici*, Milano, Mimesis 2003
- PLUMPE Gerhard, « Die Entdeckung der Vorwelt. Erläuterungen zu Benjamins Bachofenlektüre », in *Text + Kritik*, 31/32, 1979, p. 19-27
- PRIMAVESI Patrick, *Kommentar, Übersetzung, Theater in Walter Benjamins frühen Schriften*, Francfort-sur-le-Main et Basel, Stroemfeld, 2008
- PROUST Françoise, *L'histoire à contre-temps*, Paris, Ed. du Cerf 1994
- PULLIERO Marino, *Walter Benjamin. Le désir d'authenticité*, Paris, Bayard 2005
- RAIO Giulio, « Simbolo e profezia scientifica. Sul Bachofen di Benjamin », in F. Masini et G. Schiavoni (ed.), *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, Palermo, Sellerio 1983, p. 371-379
- RANG Florens Christian, *Psychologie historique du carnaval*, Toulouse, Ombres, 1990
- REGHELY Thomas /JAGER Lorenz (ed.), « *Was nie geschrieben wurde, lesen.* », Frankfurter Benjamin-Vorträge, Bielefeld 1992
- , (ed.) *Namen, Texte, Stimmen. Walter Benjamins Sprachphilosophie*, Hohenheimer Protokolle, 1994
- RONSENZWEIG Franz, *L'étoile de la rédemption*, Paris, Ed. de Seuil, 2003
- ROCHLITZ Rainer/RUSCH Pierre, (ed.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 143-174
- RUHLE Otto, *Karl Marx*, Hellerau, 1928

- RUPP Gerhard, « Benjamin und Bataille. Deutsch-französisch Kreuzungen auf der Suche nach einem anderen Diskurs », in: *Global Benjamin. Intervents Walter Benjamin Kongress 1992*, Bd. 2, München, Fink 1999, p. 827-838
- RUTIGLIANO Enzo/ SCHIAVONI Giulio (ed.), *Caleidoscopio benjaminiano*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1987
- SAGNOL Marc, *La méthode archéologique de Walter Benjamin*, in *Les Temps modernes*, juillet 1983
- , *Tragique et tristesse. Walter Benjamin archéologue de la modernité*, Paris, Ed. du Cérif 2003
- , « Le borbier et la cigale. Sur Benjamin et Bachofen », in R. Rochlitz et P. Rusch (ed.), *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 47-69
- SCHIAVONI Giulio, « Rovine della 'simbolica'. Su Creuzer, Bachofen e cultura di destra, in F. Masini et G. Schiavoni (ed.), *Risalire il Nilo. Mito, fiaba, allegoria*, Palermo, Sellerio 1983, p. 349 - 370
- , *Walter Benjamin. Figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001
- SCHOLEM Gershom, *Les grands courants de la mystique juive*, trad. par M.M.Davy, Paris, Payot 1960
- , *Les origines de la Kabbale*, trad. par J. Loewenson, Paris, Aubiers-Montaigne 1966
- , « Walter Benjamin, mon ami », in *Les Lettres nouvelles*, mai-juin 1972
- , *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié*, Paris, Calmann-Lévy 1980
- , *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983
- , « Le Nom de Dieu, ou la théorie du langage dans la Kabbale », dans *Le Nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, Paris, Ed. du Cerf, 1983
- , *Tagbücher*, 2. vol., Francfort-sur-le-Main, Judisher Verlag im Suhrkamp Verlag 1995
- , « À propos de notre langue. Une confession (1926) Pour Franz Rosenzweig », in *Le prix d'Israël*, Paris, L'éclat, 2003, p. 85-90
- , « Sur la lamentation et les cantiques de la lamentation », in *Sur Jonas, la lamentation et le judaïsme*, trad. de M. de Launay, Paris, Bayard 2007, p. 40-59
- , / STRAUSS Leo, *Lettere dall'esilio. Carteggio (1933-1973)*
- SCHWEPPENHÄUSER Hermann, *Ein Physiognom der Dinge. Aspekte des Benjaminischen Denkens*, Francfort-sur-le-Main, zu Klampen 1992
- SIMMEL Georg, *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF 1987

- , *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Rivages, 1988
- , *Philosophie de la modernité*, 2 vol., Paris, Payot 1988-1990
- , *Les problèmes de la philosophie de l'histoire*, Paris, Gallimard 2004
- STEINER Uwe, « Zarte Empirie. Überlegungen zum Verhältnis von Urphänomen und Ursprung im Früh- und Spätwerk Walter Benjamins », in N.W. Bolz et R. Faber (ed.), *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins "Passagen"*, Würzburg, Königshausen + Neumann, 1986, p. 20-40
- , (ed.): *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100 Geburtstag (Memoria)*, Bern/Berlin/Frankfurt a. M./ New York/Paris/Wien (Lang) 1992
- , *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Benjamin Handbuch*, B. Lindner (ed.), Stuttgart/Weimar, J.B.Metzler 2006
- SUE Eugène, *Les mystères de Paris*, Paris, Gallimard, 2009
- SZONDI Peter, « Espoir dans le passé », in *Poésies et poétiques de la Modernité*, Lille, Presses universitaires, 1982, p. 33-48.
- TACKELS Bruno, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan 2001
- , *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Paris, Actes Sud, 2009
- TAGLIACOZZO Tamara, *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*, Macerata, Quodlibet 2003
- , « Musica, tempo della storia e linguaggio nei saggi di Walter Benjamin sul Trauerspiel del 1916 », in A.Pinotti (ed.), *Giochi per melanconici. Sull'origine del Dramma barocco tedesco di Walter Benjamin*, Milano, Mimesis, 2003, p. 39-55
- WEBER Samuel, « Genealogy of modernity. Myth and Allegory in Benjamin's *Origin of the german Mourning Play* », in *MLN*, vol. 106., n°3, German Issue, (April 1991), p. 465-500
- WEIGEL Sigrid, « Scholems Gedichte und seine Dichtungstheorie. Klage, Adressierung, Gabe und das Problem einer Sprache in unserer Zeit », in *Deutsche Vierteljahrs Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, numéro spécial « Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert », 1999, p. 43-68.
- , (ed.), *Leib und Bildraum. Lektüren nach Benjamin*, Köln, Böhlau, 1992
- , *Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Fischer, Francofort-sur-le Main, 1997
- WIESENTHAL Liselotte, *Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins*, Francfort-sur-le-Main, Athenäum Verlag, 1973
- WITTEGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques*, Gallimard, Paris 2004

WISMANN Heinz (ed.), *Walter Benjamin et Paris*, Colloque international 27-29 juin 1983, Paris, Ed. du Cérif, 1986

WOLFSON, *Abraham Abulafia, cabaliste et prophète: herméneutique, théosophie et théurgie*, Paris, Éditions de l'Éclat, 1999

ZOLA Émile, *Le ventre de Paris*, Paris, Gallimard 1979