

***Du «Nervenleben» à la «flânerie»:
la modernité francfortoise entre Berlin et Paris***

Séminaire d'Histoire des Idées

Giordano Rigetti
Università degli Studi di Bologna

Introduction

Le concept philosophique de modernité, ainsi que celui de modernité littéraire, est un concept analysé dans beaucoup des différentes époques de l'histoire de la pensée. Une de ces époques qui fut particulièrement fertile de réflexions et débats fut la période entre les deux guerres : en cette période, l'instabilité politique et sociale de l'Europe des années '20, les grands bouleversements économiques et politiques des années '30 (effets de la crise de Wall Street, montée de fascistes et nazis) n'empêcheront que des grands philosophes produisent des réflexions sur les sociétés et les individus modernes destinées à marquer tout le siècle qui venait de commencer.

Les théories philosophiques dominantes de ce période tendaient à mettre en évidence et critiquer le caractère fortement aliéné et inhumain pour l'individu de la réalité moderne et des grandes villes industrielles européennes.

Dans ce contexte philosophique ce fut l'Institut pour la recherche en Science Sociales (Institut für Sozialforschung) de Francfort qui, dans une perspective neo-marxiste, commença à développer une théorie «critique» de l'époque moderne et des aberrations de la modernité : cette théorie de l'«Ecole de Francfort» eut beaucoup d'importance pour tous les philosophes et les hommes de lettres européens de l'époque. Il y fut des grands philosophes et sociologues comme Simmel, Bloch, Benjamin, Lukacs, qui commencèrent à orienter ses analyse et ses réflexions sur le monde moderne dans la direction critique et «négative» indiquée par les deux fondateurs de l'Ecole de Francfort : Adorno et Horkheimer.

Toutefois, aussi si bien de penseurs furent influencés par cette perspective extrêmement pessimiste et négative sur la modernité, pas tous continuèrent à y souligner seulement les aspects négatives et les catastrophes : quelques des auteurs cités, ainsi que des poètes et des écrivains, cherchèrent de trouver et mettre en évidence tous les paradoxes de la modernité, mais, ainsi faisant, de indiquer des possibilités de franchissement de l'aliénation et d'espoir et sauveté aussi à l'intérieur du monde moderne.

Ce sera donc ce sorte de dichotomie entre analyse «négative» et «positive» de la modernité : entre une «pars destruens» qui en souligne les paradoxes et les dangers pour l'individu et une «pars construens» qui essaye de fonder une nouvelle esthétique et morale du temps moderne, de ses axiomes sociales et de ses manifestations artistiques. Ces deux attitudes peuvent opposer penseurs différents dans des débats très productifs (ex. la correspondance entre Adorno et Benjamin) ; mais peuvent aussi

coexister à l'intérieur du système de pensée d'un même philosophe, comme deux aspects de la même réalité complexe moderne, ou deux étapes, l'une spéculative, l'autre propositive par rapport aux problèmes et à les possibles solutions à ces problèmes pour l'homme du temps présent (étapes qu'on peut trouver pour exemple dans les oeuvres de Lukacs).

La vie dans les métropoles industrielles des années '30 : différentiation et productivité du travail, aliénation de l'individu

La problématique de l'aliénation devient actuelle au centre du débat, surtout en Allemagne, dans les premières trente années du XX siècle. L'industrialisation et les profondes transformations connues par l'Europe en générale et par la région allemande en particulier pendant la deuxième moitié du XIX siècle poussent des philosophes et sociologues tels que Ferdinand Tönnies (1855-1936), Werner Sombart (1863-1941), Max Weber (1864-1918) à concentrer leur recherches sur le problème de la moderne société capitaliste, en essayant d'en déterminer les caractéristiques essentielles.

Cette réflexion représente aussi l'occasion pour une nouvelle découverte des fondamentales analyses marxistes (dont la prospective inspire ces philosophes, définis aussi neo-marxistes) sur le capitalisme, qui viennent d'être introduites aussi dans le débat sociologique et assumés comme points de référence et comparaison.

Bien que en partant de positions différentes et, souvent, explicitement critiques vers le marxisme, en fait, la philosophie et la sociologie allemande reprennent en considérations et font propre le sujet de la déshumanisation – dénoncée déjà par Marx à son époque – provoquée par l'avènement de la société capitaliste.

Modernité et sociologie

La sociologie est née comme analyse critique de la modernité, à partir de la Révolution Française et de la Révolution Industrielle. Son but est d'étudier les représentations de la modernité qu'ont construite les fondateurs de la sociologie, en particulier Weber, Simmel, Durkheim, Marx, Tönnies, Elias, ce qui permette d'aborder des notions centrales pour l'analyse sociologique, comme classe, institution, socialisation, changement et contrôle social, que ces auteurs ont utilisés et qui ont servi après eux à construire le savoir sociologique. Ces auteurs ont cherché à définir la modernité à travers des couples d'opposition telles que communauté-société, statut-

contrat, solidarité mécanique-solidarité organique, etc. C'est ainsi possible d'établir un va-et-vient constant entre l'analyse des sociétés modernes et celle de la sociologie.

Vision négative de la modernité : la théorie critique

C'est dans ce contexte que M. Horkheimer et T.W. Adorno, les philosophes de l'Institut de Sozialforschung considérés fondateurs de "l'École de Francfort", développent leur théorie critique : une conception de la modernité exposée principalement dans leur œuvre majeure, la «Dialectique de l'Illuminisme» (écrit entre 1942 et 1944, publiée à Amsterdam en 1947). Horkheimer et Adorno ont chacun, par des voies diverses puis ensemble, développé un projet philosophique cohérent dont la caractéristique essentielle est sans doute de repenser, à partir de l'œuvre de M. Weber et au sein de leur époque, une forme renouvelée de critique marxiste; ils furent en particulier considérablement marqués par l'avènement dramatique du nazisme en Allemagne, au point qu'ils ont eux-mêmes interprété leurs recherches comme « une tentative de comprendre pourquoi l'humanité au lieu de s'engager dans des conditions vraiment humaines sombrait dans une nouvelle forme de barbarie »¹.

La théorie critique est une nouvelle critique de la raison, de ses impasses, de ses apories, de ses antinomies. L'École de Francfort s'oppose pour ça au néo-kantisme. Selon Adorno, la pensée possède un moment d'universalité : le penser implique le faire. Il y a donc le refus du dogme de l'unité de la théorie et de la praxis, car la praxis est source de théorie, mais elle n'est pas recommandée par elle. Il y a impossibilité d'une connaissance rationnelle de la totalité. Contre la phénoménologie et l'épistémologie, Adorno dénonce l'imposture d'une pensée d'une science de la philosophie et il revendique l'utopie, qui serait un signe du vrai en opposition avec la fausseté de la totalité. Ainsi, la dialectique négative, qui est la méthode de la théorie critique, est une dialectique à deux moments, voire à un seul moment : celui de la négativité.

Dans ce sens, la tentative profonde serait pour Adorno et Horkheimer d'expliquer ce qu'ils ont appelé "l'autodestruction incessante de la raison"¹. En effet, Horkheimer et Adorno, tout en reprenant le thème weberien du désenchantement du monde, donnent à ce dernier un contenu et un sens renouvelés : si "le programme de l'*Aufklärung* [des

¹ Horkheimer et Adorno. *La dialectique de la raison*.

Lumières] avait pour but de libérer le monde de la magie", ce programme aboutit à une série d'efforts qui dépassent cette origine ; comme si chaque fois que celui-ci se réalisait, il détruisait en même temps un autre potentiel de la civilisation occidentale. La raison libératrice est donc devenue dominatrice et destructrice ; en chassant le mythe, la raison serait "devenue totalitaire".

Horkheimer s'avait dédié aussi à la critique des utopismes, dont il discute en 1927 à l'Université de Francfort dans des lectures où il dénonce les utopistes comme romantiques qui voient le passé comme une âge d'or, en place d'agir pour modifier le futur et réparer à ce qui est centrale pour lui, la négativité du présent. Ainsi que pour Adorno, pour le quel le sens de la réalité ne peut s'affirmer qu'en négative .

L'École de Francfort reprend de cette façon le concept d'*aliénation* de Marx fondé sur les catégories économiques pour son analyse du rapport entre l'art et le marché de l'art dans les temps modernes. La commercialisation de l'art a pris dans les temps modernes des proportions gigantesques. Par son adaptation à ce qui existe, l'art perd toute attitude anticonformiste et retombe lui-même dans le cercle vicieux de l'aliénation. Au fur et à mesure que l'art devient une marchandise pour les masses, il constitue une entreprise guidée par le profit, ne visant à rien d'autre qu'à satisfaire les besoins existants. Adorno appelle ce processus *Entkunstung*.

« Sous le règne du principe de rendement, l'art oppose aux institutions répressives l'image de l'homme en tant que sujet libre ; mais dans les conditions de l'aliénation, l'art ne peut présenter cette image de la liberté que comme négation de l'aliénation. »²

Quand il parle d'«industrie culturelle», Adorno entend l'exploitation systématique et programmée des biens culturels à des fins commerciales. Dans cette sphère, l'œuvre d'art ne fait que remplir un désir social. L'univers moderne de l'industrie culturelle se caractérise tout d'abord par son aspect unitaire : les films, les émissions de radios, les magazines constituent un système qui confère à tout un air de ressemblance. La standardisation et la production en série répondent à des critères techniques de production et de reproduction. Le cliché devient l'ossature de base de toute production médiatique :

² Th. Adorno, *Die gegängelte Musik*.

« Dès le début d'un film, on sait comment il se terminera, qui sera récompensé, puni, oublié ; et, en entendant de la musique légère, l'oreille entraînée peut, dès les premières mesures, deviner la suite du thème et se sent satisfaite lorsque tout se passe comme prévu »³.

La vision «francfortoise» de la modernité (celle de penseurs de l'Ecole) s'affirme ainsi au début avec une connotation fortement négative par rapport à la réalité présente et aux arts contemporaines: cette conception dérive aussi de l'héritage du marxisme avec sa condamnation absolue de la société industrielle capitaliste, condamnation renforcée depuis les catastrophes causées par la première guerre mondiale et par les impérialismes qu'y furent à l'origine. Telle était la vision «francfortoise» de la modernité, pour la quelle Adorno fut considéré le fondateur de la «dialectique négative»(ainsi s'appelle aussi son œuvre du 1966) qui eut une influence très forte sur toute la génération des philosophes et des hommes de lettres européens des années '20 et '30: des philosophes comme Simmel, Bloch, Lukacs et Benjamin ont été très attentifs à ces réflexions dans la partie de leur ouvrage qui porte sur la critique des paradoxes du monde moderne et sur le refus neo-marxiste des dynamiques de travail et sociales capitalistes.

La diffusion et l'influence des réflexions des pères fondateurs de l'Ecole ne se limitaient pas au contexte allemand ou à ce qu'on appelle la «mitteleuropa». Les œuvres d'Adorno étaient diffusées en toute l'Europe déjà pendant les années '20; mais dans les dix ans successifs ce sera le philosophe lui-même qui quittera Francfort. Sous les pressions conséquentes à la montée de nazi en Allemagne, il joindra dans un premier temps Paris et après l'Angleterre, où il reprend son travail philosophique à l'Université de Oxford et d'où il continuera ensuite son exil pour s'installer finalement aux Etats-Unis; là-bas Horkheimer avait transféré de Francfort l'Institut, en le réorganisant chez la Columbia University de New York. De façon similaire à Adorno, en fait, aussi Horkheimer avait parti de l'Allemagne pour continuer ses recherches et ses publications portant sur le monde moderne désenchanté, qu'aux Etats-Unis il regarde désormais, comme ce sera le cas de Adorno et ensuite de Benjamin, du point de vue d'un exilé.

La théorie critique de l'Ecole et l'esthétique négative du monde moderne n'étaient donc un affaire francfortoise ou allemand, mais une vision de la réalité du XX siècle

³ Adorno et Horkheimer, *La dialectique de la raison*, trad. E. Kaufholz, Gallimard, 1974.

et de la modernité qui se répandit dans toute l'Europe ainsi que de l'autre côté du globe.

Esthétique positive vs. esthétique négative

Pour ce qu'on peut appeler esthétique positive, l'art est homologue (plutôt qu'analogue), comme sujet, à l'objet qu'est le monde environnant. Le développement de l'art est alors le développement conceptuel de l'histoire, de l'esprit, de la pensée. L'esthétique hégélienne et aristotélicienne, contrairement à l'esthétique platonicienne (plutôt objective) -- est une telle esthétique positive en définissant l'art par un concept, par son propre concept (à réaliser ou à retrouver), et en séparant l'artistique et le politique tout en les réunissant dans le spirituel (l'Esprit absolu).

L'esthétique négative qui s'inscrit dans la dialectique négative d'Adorno et de Horkheimer et qui est inspirée de la théorie critique, repose sur une critique (kantienne) de la raison au profit d'une éthique du jugement, mais elle n'accède pas au statut d'esthétique transcendantale du sublime comme chez Kant. Pour Adorno, l'art a valeur de vérité parce qu'il est liberté et il est la négation de la totalité (la réalité, la société, l'aliénation, le fascisme) qui est fausseté. Dans cet importance de la négation du réel comme vérité on peut envisager le caractère de la perspective critique francfortoise comme esthétique négative, où par exemple l'esthétique du jeune Lukacs est considérée au contraire, dans ce sens, une esthétique positive.

Filiations et influences de l'Ecole francfortoise

La diffusion de la perspective critique en toute l'Europe eut une influence très importante pour les grands philosophes de l'époque : quelques entre eux avaient commencé leur recherches à l'intérieur de l'Ecole ou en étroite relation avec les penseurs francfortoises, en s'y éloignant plus tard pour enrichir ou dépasser la vision critique de la société moderne.

Des importantes réflexions en ce sens ont été offertes par Simmel, Benjamin et Lukacs. Tous ces trois suivent avec attention les spéculations d'Adorno sur la déshumanisation de la société capitaliste, que dans leurs premières spéculations se traduit, parmi d'autres aspects, dans une haine pour la grand ville et de la vie métropolitaine. On retrouve cette problématique urbaine dans le livre de Simmel sur la vie mentale métropolitaine, ainsi que dans la difficile enfance berlinoise de Benjamin, ainsi que dans la grande oeuvre du Lukacs sur la conscience de classe par

rapport à la société du XIX siècle : Simmel analyse l'anxiété nerveuse du rythme métropolitaine pour la psyché de l'individu, Benjamin rappelle avec tristesse quand, enfant, il promenait à Berlin, Lukacs critique la centralité de l'argent qui tout fait bouger dans la métropole moderne.

Dans « La métropole moderne et la vie mentale » (*Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903), Simmel (1858-1918) introduit un concept chargé dans le domaine de l'aliénation urbaine, celui de « *nervenleben* » ou « vie de nerfs ». La vie dans une métropole comme Berlin fut pour Simmel une expérience fondatrice. Alors que d'autres s'arrêtaient à la ville du XVIIIème siècle, il fut le premier à construire un concept scientifique et critique autour de la grande ville du XIXème siècle. Ce fut l'occasion de mettre en oeuvre sa problématique sur la genèse des formes et l'auto-organisation du social. La grande ville lui apparaît comme un lieu de convergence et d'articulation constitutive de la modernité. Elle joue dans sa pensée le même rôle que la démocratie chez Tocqueville, le capitalisme chez Marx, la bureaucratie chez Weber. Cet ouvrage dégage à partir de la métropole, ce qui fait la spécificité de la modernité pour Simmel. L'individu est institué socialement comme centre de signification des liens et des solidarités sociales. Dans la vision typiquement sociologique de Simmel, il est inséré à l'intérieur d'un réseau d'activités et relations sociales caractérisés par leur frénésie et complexité, ce qui maintient continûment ses nerfs et son cerveau en tension.

«Le fondement psychologique sur le quel s'élève le type des individualités métropolitaines est l'intensification de la vie nerveuse (*nervenleben*), qui est produite par la succession rapide et continue des impressions extérieures et intérieures »⁴.

Il s'agit de la métropole magnifiquement représentée dans les films des expressionnistes allemands, surtout *Metropolis* de Fritz Lang (*Die Symphonie einer Großstadt*), et racontée dans les textes de Döblin, Tucholsky, Kästner, Heym. Ce concept de « *nervenleben* » bien contient en soi toutes les formes du sentiment moderne d'aliénation urbaine qui affecte dans différentes acceptions tous ces philosophes, qu'ils vivent à Berlin, à Prague, à Paris, ou bien à New York.

⁴ G. Simmel. *Die Großstädte und das Geistesleben*, 1903

Walter Benjamin, de son côté, était en train d'étudier, à l'âge de 20 ans, à l'université de Berlin : il suit dans cette université des cours d'histoire de l'art et de littérature, dont ceux du professeur Simmel qui enseigne "l'expérience urbaine" de la vie quotidienne des métropoles. Benjamin se souviens de deux ans de son enfance, de 14 à 16 ans, quand il avait appris à étudier en faisant des excursions, et il avait pris la décision de rejoindre des groupes d'étudiants débattant de l'éducation, de la politique des institutions, du "souci de soi". Adolescent, il organise des groupes de lecture qui se donnent rendez-vous en ville ou parfois dans la *loggia* de l'appartement familial.

C'est le contexte au quel il pense au moment d'écrire, par l'intermédiaire du modèle heuristique de l'allégorie qui constitue l'apparat subtile de sa pensée critique, les extraordinaires pages autobiographiques de son *Enfance berlinoise*, partiellement publiées dans la première moitié des années '30 dans la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Le livre sur cet enfance dans la Berlin du début du siècle représente, ensemble avec les *Images de villes*, un des moments les plus hauts d'une méditation lyrique et d'une recherche urbaines liées ensemble par la mémoire de ses souvenirs. Une mémoire loin d'être une révocation fabuleuse ou imaginaire et pleine de transfigurations décadentes (comme chez Hofmannstahl) de celle ville-labyrinthe dans la quelle il accomplit sa première découverte de la réalité moderne.

Le philosophe qui diagnostiquera la perte de l'«aura» des oeuvres d'art prévoit dans les images de la vieille Berlin, du marché couvert de la place Magdeburg au jardin zoologique et au Kaiserpanorama, l'instant, le moment extatique dans le quel la même aura pâlit et s'évanouit.

En ce qui concerne George Lukacs, d'ailleurs, il développe sa réflexion sur l'aliénation métropolitaine dans un héritage et un contexte plus typiquement neo-marxiste : chez les marxistes, l'*aliénation (Entfremdung)* était la transformation des rapports humains en rapports de choses (travail, marchandises et argent) d'où le terme de *réification (ou chosification)*. Dans ce point de vue, en 1922, Lukacs assimile l'aliénation à la *Vergegenständlichung* ou *réification*, encore sous l'influence de Hegel, dans *Histoire et conscience de classe (Geschichte und Klassenbewußtsein)*, selon un idéal littéraire qui pourrait sembler abstrait et utopique.

Franchissement de la scission et espérances révolutionnaires : les solutions politiques de Lukacs et Bloch

Mais c'est proprement Lukacs qui cherche de montrer des possibilités de dépassement de l'aliénation, ou plus précisément de ce qu'il appelle la *scission*. En fait, ce que la critique retient du jeune Lukacs, c'est d'abord et avant tout sa *Théorie du roman* : il y présente le roman comme la forme typique du monde bourgeoise, où les héros représentés sont des « héros chercheurs », qui s'engagent à trouver dans la réalité contemporaine une identité forte qui dépassait la scission.

Selon Lukacs, en fait, le roman est «le genre majeur, dominant, de l'art bourgeoise moderne» et c'est la forme dialectique de l'épique. Le roman est l'épopée moderne; il est «la principale des formes littéraires correspondant à la société bourgeoise» et son évolution est liée à l'histoire de cette société. «Le monde de l'épopée répond à la question : comment la vie peut-elle devenir essentielle?». Cette conception du roman fera de Lukacs un partisan de ce qu'il appelle «le grand réalisme» (critique ou historique), dont le modèle est Balzac, et un partisan de «l'art tendancieux» (ou engagé), qui a pris parti contre l'ordre établi et contre l'art pour l'art (et non pour le Parti).

Il étudie, en ce perspective, les grandes formes épiques réalistes, c'est-à-dire qui «reposent, sinon sur une acceptation de la réalité, du moins sur une attitude positive envers une réalité possible, dont la possibilité est fondée dans le monde existant ». Ainsi, «le roman est la principale forme littéraire d'un monde dans lequel l'homme n'est ni chez soi ni tout à fait étranger». Le roman est vu donc comme la forme dialectique de l'épique, la forme de la solitude dans la communauté, de l'espoir sans avenir, de la présence dans l'absence : un véritable livre de la modernité.

Mais dans l'esthétique de Lukacs, on ne peut éviter de considérés l'élément politique très forte qui est au centre de cette réflexion : quand il recherche des formes d'art et littérature contemporaines qui expriment la réalité moderne des individus des grand villes, ainsi qu'un moyen, dans le monde, pour dépasser la scission, il le trouvera dans le réalisme socialiste. La solution envisagée par Lukacs est donc celle du socialisme réel dont l'écho commence à se diffuser depuis Moscou en toute l'Europe.

La réponse philosophique à les problématiques de l'aliénation moderne sera à rechercher, selon le philosophe autrichien, dans la conscience de classe et dans l'esthétique réaliste (dans le sens du réalisme socialiste) votée à l'exaltation du travail et des classe œufriers, selon le modèle moscovite. Dans le chapitre «Die

Verdinglichung und das Bewußtsein des Proletariats», il déclare que c'est précisément la conscience du prolétariat qu'apparaît comme le sujet-objet unique, le seul levier philosophique qui doit surmonter historiquement l'aliénation.

De façon similaire, le marxiste allemand Ernst Bloch chercha d'indiquer une forme de sauveté par rapport à la négativité de la réalité sociale moderne et, au lendemain de la révolution russe d'octobre 1917, il s'applique à montrer l'importance, dans celle-ci, du *Principe d'espérance*, auquel il a consacré un livre. Dans une telle perspective, l'utopie socialiste et les utopies en général ne sont pas condamnées pour leur dangerosité, mais elles sont présentées comme une ouverture, un appel, une protestation: elles apparaissent comme la contrepartie de l'aliénation humaine; à un monde qui repose sur l'argent, sur l'oppression par les puissants et les riches, elles opposent l'aspiration à la liberté.

Le *Principe Espérance* est le livre le plus important de Bloch, sans doute une des oeuvres majeures de la pensée émancipatrice du XXème siècle. Monumentale (plus de 1600 pages), écrite pendant son exil aux Etats Unis elle a occupé l'auteur pendant une bonne partie de sa vie. Le pari fondamental d'Ernst Bloch est le suivant : la philosophie aura la conscience du lendemain, le parti pris du futur, le savoir de l'espérance, ou elle n'aura plus aucun savoir du tout. A ses yeux, c'est la volonté utopique qui guide tous les mouvements de libération dans l'histoire de l'humanité.

Et c'est significatif que dans un hommage à Ernst Bloch, Théodore Adorno, un des penseurs les plus pessimistes du siècle, faisait valoir que

« l'auteur du *Principe Espérance* est un des très rares philosophes de notre époque que n'ont jamais abandonné la pensée d'un monde sans domination ni hiérarchie »⁵.

Cet appréciation démontre que les débats sur les utopies concernent donc moins leur contenu que leur signification: elles peuvent apparaître comme la marque du désir et de son incomplétude ou, au contraire, comme des fantasmagories totales et écrasantes. Aussi dans la construction philosophique de Bloch, dérivée et se referant directement à la Révolution Russe, l'aboutissement est un enjeu plus politique qu'esthétique. Bien qu'il écrit aussi un grand livre d'esthétique⁶, les utopies dont il parle son vues comme des projètes imaginaires et idéologiques qui doivent orienter et conduire l'action et

⁵ T. Adorno, *Noten zur Literatur*, Francfort, Suhrkamp Verlag, 1971, II, p. 150).

⁶ E. Bloch, *Théorie esthétique*.

l'esprit de la classe œufrier, dans l'espérance d'arriver à la société idéale dont Adorno nous rappelle combien Bloch faisait confiance.

Benjamin et l'épiphanie du « jetzt-zeit »

C'est plutôt Walter Benjamin qui développe une philosophie esthétique et politique qui trouve dans la réalité des grands villes modernes le lieu de son achèvement. L'intérêt de ce philosophe pour la métropole et les fétiches de la modernité commence déjà au moment de son enfance à Berlin, comme on a vu ; ensuite, durant toute son existence, Benjamin a éprouvé une horreur fascinée des intérieurs bourgeois surmeublés dans le style Biedermeier. Des intérieurs qui, comme il l'écrit, "avalent leurs habitants et les digéraient lentement". Cette expérience le rapproche de Brecht et des réflexions qu'ils pouvaient ensemble partager sur l'identité de l'homme du 19^e siècle, — un homme étui qui laisse les traces de son corps partout sur les tissus et les velours des sièges, un individu qui est hanté par les reflets de l'argenterie exhibée et qui ne sait plus où regarder dans ce décor de papiers peints, de tentures, de tapis de table et de sol. Le dégoût avive d'une certaine façon l'attrait et l'intérêt que portera Benjamin au design de meubles et d'architecture développé par le Bauhaus. Rétrospectivement, tout ce qui aura été un premier terrain d'expériences, permettra à Benjamin d'articuler en connaissance de cause une réflexion sur les notions d'usage et d'exposition dans une critique de l'historicisme qui charrie quantité de valeurs importantes.

C'est dans ce parcours de rappropriation de la réalité contemporaine et de l'instant présent que Benjamin commence à s'intéresser aux arts modernes et à leur caractères de reproductibilité et accessibilité pour le grand public : des caractéristiques toujours déplorés par les autres penseurs francfortoises. Pour Benjamin, au contraire, la reproductibilité technique est le concept clé d'une compréhension de l'art moderne. De la fonte des bronzes antiques à la lithographie, en passant par les diverses formes de gravures et l'imprimerie, l'histoire de l'art est jalonnée par le développement de la reproduction. Mais, par rapport au passé, la modernité voit s'accomplir une double rupture : la lithographie fait entrer l'image dans l'actualité quotidienne des journaux et la photographie décharge la main de la tâche artistique au profit de « l'œil fixé sur l'objectif ». La technique introduit à la fois une transformation de notre regard et un changement de notre rapport au temps. A l'éternité, elle substitue l'actualité, à la durée, l'instant ; le rythme accéléré de la reproduction des images, que le cinéma ne

fait qu'amplifier, suit la cadence des paroles. Si l'image traditionnelle se caractérisait par l'unicité et la durée, la reproduction est fugacité et répétition.

C'est la découverte de cette dimension fragmentaire et instantanée de la modernité qui pousse Benjamin à rechercher le sens de l'histoire et de la réalité dans l'instant-temps de la simultanéité : en opposition au historicisme et à la théorie du progrès, qui postulent une succession temporelle régulière et continue des temps et des époques de l'histoire, Benjamin formalise une théorie du temps fragmentaire qui se base sur le concept du « jetz-zeit », l'instant présent duquel partir pour la reconstruction du temps et de l'histoire. C'est l'épiphanie de ces instants chargés du sens qu'il cherche, selon la conception cyclique de l'histoire que l'*Angelus Novus* de Paul Klee regarde de haut, dans les catastrophes de l'histoire, dans une réalité moderne que se fait et se défait dans l'espace d'un instant gréviste, le « jetz-zeit ».

Ce n'est pas un hasard, en fait, si la typologie est la méthode épistémologique adoptée par la sociologie, nouvelle science du XIX^{ème} siècle, et si de Weber et Durkheim à Simmel et Benjamin, les penseurs modernes effectuent des sélections qui dépendent toujours d'une conception du temps comme discontinu, voire fragmentaire.

Le Paris du rêve et celui du réveil

Au contraire de ce que plusieurs pensaient (Scholem parmi les autres), la même essence et qualité du méthode critique benjaminien exigent à ce-moment-là la transmission et le passage des paramètres d'interprétations de l'univers allégorique qui été ce du drame baroque allemand à celui de la grand ville moderne, de la foule, de la marchandise, comme si cette méthode ne pourrait s'articuler que par rapport à un progressif approfondissement de son horizon historique et mondain.

C'est donc dans la Paris des années '20 et '30 qu'il découvre cette nouvelle dimension de la réalité contemporaine et qu'il devient flâneur moderne attentif aux fétiches des arts de masse et à les épiphanies du moderne.

La déambulation dans la ville comme passion de la modernité était un sentiment ambivalent d'amour et de haine, de nouveauté et de décadence. Baudelaire l'avait commencé comme un Cygne qui se plongeait dans les faubourgs laids ainsi que dans les expositions de mode, toujours à la recherche d'une Beauté éternelle dans ses manifestations les plus éphémères. Soixante ans plus tard, Adorno, Aragon, Breton et Benjamin: des grands promeneurs de la modernité pris entre le désir de décrypter les

prétendus signes de la ville et le fait de s'abandonner à la dérive de leur marche, comme si la ville était un livre.

Il y a un lien direct entre Benjamin et les Surréalistes par rapport à l'observation des fantasmagories de la Ville Lumière. C'est en 1924, en fait, au temps de la pleine éclosion surréaliste, qu'un poète tel qu'Aragon s'attelle, en prose, à inscrire les signes des mutations de Paris, où elle est à la fois grotte et spectacle, dans le Passage de l'Opéra et au Jardin des Buttes Chaumont⁷.

Dans *Le Paysan de Paris* rêves, placards, vitrines et statues, tout la ville devient écriture, bouleversant le regard du lecteur sur celle-la et agrandissant au même temps le domaine de la création littéraire. En ça *Le Paysan de Paris* est un livre complètement actuel pour la compréhension des signes de la ville d'aujourd'hui: elle s'y affirme comme sujet actif et autonome de la collectivité qui la constitue, et apprend à la littérature à se risquer sur cette frontière.

En 1935, douze ans plus tard, Benjamin arrive à Paris pour s'enfermer dans la Bibliothèque Nationale et pendant six ans accumulera plus de neuf cent pages lourdes de matériau, citations, réflexions, parallèles sur son grande idée du *Passagenwerk*.

C'est utile et fascinante de tracer la dérivation du travail de Benjamin du *Paysan*: c'est le même Benjamin qui, en parlant de la fantasmagorie éphémère des passages parisiens, copie de partie du texte d'Aragon dans son œuvre :

« Car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils (les passages) sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais »⁸.

Toutefois, il faut préciser la différence importante entre la ville moderne de Benjamin et la ville des Surréalistes. Dans *Le Paysan de Aragon*, ainsi que dans *Nadja*⁹ de Breton, il y a une ville où les profusions d'images et des endroits saugrenus jouent le rôle de protagonistes : la dimension onirique et magique y est fondamentale. Pour les Surréalistes la dimension principale de la narration, et de la recherche dans la ville est celle du songe, du sens dans une réalité «autre».

⁷ L. Aragon. *Le Paysan de Paris*, Paris, Librairie Gallimard/Editions de la Nouvelle Revue Française, 1926.

⁸ W. Benjamin. *Paris capitale du XIX siècle. Les Passages de Paris*.

⁹ A. Breton. *Nadja*, Paris, Gallimard, 1964

Le même Aragon, dans le Passage de l'Opéra, se dit «passant rêveur»¹⁰ : dans ce sens, sa quête identitaire doit se résoudre ailleurs, dans l'espace de la « surréalité ». Le réel de l'œuvre, comme pour Benjamin, est bien celui de Paris, dont l'observateur explore les « mystères » et qui constitue le supporte d'un labyrinthe intérieur.

Aussi dans l'œuvre de Breton on trouve l'intérêt pour les manifestations de l'inconscient et de la folie, ainsi que la place occupée par Paris, dont les surréalistes feront un vrai mythe moderne, qui montre le secret de ses itinéraires quotidiens et devient un lieu d'errance e de suprême disponibilité à l'insolite sous toutes ses formes.

Par rapport à leur conception du rêve et de la surréalité, qui représente un véritable approche philosophique à la réalité, Benjamin rapprochera aux Surréalistes de demeurer prisonniers des mêmes fantasmagories qu'ils mettent en évidence. Pour exemple, dans le *Paysan* Aragon a bien reconnu le caractère inévitablement démodé du *passage*, sa configuration préhistorique, mais il n'a pas su se libérer de sa proposition onirique de ce même passé.

L'étape décisive du réveil, ce que Benjamin appelle « *Umschlag* », peut se réaliser seulement si le congé du monde onirique de la fantasmagorie, de ce vrai enfer qui est le monde mythologique de la modernité, n'est pas un simple liquidation, mais au contraire son soulèvement de la conscience. Dans un tel contexte, Benjamin se réapproprie d'une célèbre affirmation de Marx:

« Notre slogan doit être: reforme de la conscience, non par l'intermédiaire des dogmes, mais plutôt par moyen de l'analyse de la conscience mystique, obscure à soi-même. On montrera dès lors que le monde possède depuis longtemps le rêve de chacune chose, dont il doit seulement en avoir conscience pour la posséder vraiment »¹¹.

Benjamin entend passer outre des Surréalistes, dépasser le rêve et la réalité onirique des fantasmagorie pour arriver au réveil et à l'attribution de conscience et du sens à les manifestations fugitives de la modernité et aux jetz-zeit du présent. C'est l'épiphanie¹² de l'instant, de l'éphémère que nous montre dans la métropole moderne le Passé et le Présent au même temps, ce qui nous fait arriver à la reconstruction du

¹⁰ L. Aragon. *Le Paysan de Paris*, Paris, Librairie Gallimard/Editions de la Nouvelle Revue Française, 1926, pag.20

¹¹ W. Benjamin. *Paris capitale du XIX siècle. Les Passages de Paris*.

¹² Les termes "épiphanie", "conscience mystique" ont pour Benjamin une valeur toute particulière en raison de son formation religieuse juive, origine de son "messianisme".

sens de l'histoire depuis ses instants fragmentaires et à la conscience mystique de la réalité moderne : et dans un moment on aperçoit l'éternel dans le transitoire, l'époque finie dans la présente, la métaphysique moderne entre les débris de Paris.