

# La photographie et l'histoire

## Lecture conjointe des Konvolut N et Y des Passages de Walter Benjamin

### *Photography and history*

### *Joint Reading of Konvolut N and Y of Walter Benjamin's Passages*

#### Antonio Rafele

Chercheur au CEAQ, Université Paris Descartes La Sorbonne. Parmi ses publications : *Representations of Fashion. The metropolis and mediological reflection between the nineteenth and the twentieth centuries* (San Diego University Press, 2013).

#### RÉSUMÉ

Cet article met en lumière les liens qui unissent, dans le *Livres des passages* de Walter Benjamin, les réflexions sur la photographie et les fragments consacrés à la philosophie de l'histoire. On y montre plus particulièrement – dans un renvoi constant à la pensée postmoderne et à la théorie des médias – les implications esthétiques (les objets et la forme de consommation), gnoséologiques (l'observateur et les images) et sociologiques (les circonstances, le temps et la persona).

**Mots clés:** médias; perception; Benjamin.

#### ABSTRACT

This article aims to investigate the textual relations that link, in the thought of Walter Benjamin (*Das Passagen-Werk*), the reflections on photography and the fragments dedicated to the philosophy of history. Particularly, we focus on their aesthetics (the objects and the forms of consumption), gnoseological (the observer and the images) and sociological (the circumstances, the time and the persona) implications.

**Keywords:** media; perception; Benjamin.

## Introduction

Le *Livre des Passages* offre de Paris, avec sa table des matières très détaillée, une image fragmentée, un reflet multiplié : la mode, l'ennui, construction de fer, Expositions, publicité, Grandville, le collectionneur, Baudelaire, le flâneur, panorama, miroirs, Fourier, la photographie. Cette représentation très fouillée de la vie parisienne au tournant des XIXe et XXe siècles correspond au moment où la grande ville s'affirme en qualité de *médium* dominant de la vie quotidienne et où elle se transforme en société des médias. Les fragments fonctionnent comme de véritables entités dynamiques, anticipant des processus puissants : l'univers de la consommation et du temps libre avec l'exposition, les lumières de l'écran de télévision et des enseignes publicitaires, avec l'usage du verre, au sein des expositions universelles. Baudelaire, quant à lui, incarne les processus cognitifs et identitaires, caractéristiques du Moi du XXe siècle. Les nouvelles modalités narratives passeront par la suite au cinéma, à la télévision et aux jeux vidéo. L'art nouveau, en avance sur les avant-gardes, esquisse la transformation progressive de l'art en *design* et en publicité. La photographie, tout premier médium, éclaire la nature et le fonctionnement des autres futurs médias. Enfin, le vécu métropolitain confère au style de vie et à la mode un sens et une valeur perceptibles et compréhensibles depuis peu, grâce à l'existence des réseaux.

*Le Livre des Passages* fait de la discontinuité, s'apparentant d'une manière métaphorique au déclic de la photographie, la structure essentielle des processus historiques et sociaux : l'existence ne se présente alors ni dans l'absolu, ni en continuité avec le passé, mais uniquement à travers une forme actualisée. Le passé, lui, est identifié à un monde englouti, mort ; seul le présent, en un renversement dialectique par rapport à la perspective de la continuité et de la progression, peut s'en approprier des bribes et des fragments considérés comme proches. Chaque tesselle de cette grande mosaïque donne une direction isolée ou particulière, tout en refermant néanmoins un motif récurrent, proprement structurel. Dans leur configuration plus intime, l'art nouveau, l'exposition, l'intérieur, la photographie ou même Baudelaire, perdent de leur singularité, se fondant et se reflétant dans le mécanisme même de l'histoire : « L'histoire prend les espèces de la mode » [Benjamin 1986, 210]. L'histoire prend les traits et le rythme de la mode, succession infinie de discontinuité, de nouveaux points incessants qui, au moment de leur cristallisation, offrent une reconfiguration vivante, actuelle et présente d'éléments « préexistants ». L'histoire produit un mouvement achronique et dépourvu de toute finalité, reproductible à l'infini mais qui, dès son apparition, est replié sur lui-même, sur son éternelle reproduction.

Dans l'étude de la métropole, Benjamin, et avec lui le lecteur, acquiert une

vision organique et globale de la disparité des fragments, de la complexité du vécu. Cette cohésion n'est jamais imposée comme une réalité préexistante aux analyses particulières, on la saisit plutôt *in itinere* : en pénétrant dans les détails singuliers et en reconnaissant les signes qui, parsemés au sein des paragraphes multiples et variés, mais cependant récurrents et lancinants, sont à même de préparer *l'arrivée* d'un motif structurel. Pour l'auteur comme pour le lecteur, cela ne se construit pas progressivement, mais dans une intermittence temporelle, au moment où les différents parcours – discontinus les uns par rapport aux autres, mais parfaitement correspondants à la réalité analysée – acquièrent subitement une cohérence, une forme claire et nette. Le chapitre N, « Théorie de l'histoire, du progrès et de la connaissance », ainsi que le chapitre Y, « La photographie », reviennent, sous forme d'écho, dans presque tout l'ouvrage, suscitant une vue perspective capable d'expliquer l'expérience métropolitaine intrinsèque et de la relativiser en tant que phase historique possédant ses propres facettes, ses propres équilibres, ses forces comme ses faiblesses. Le point de vue proposé se développe à partir et à l'intérieur de l'objet examiné et non pas en le surplombant ; en tant que tel il apparaît immédiatement relatif à cette expérience particulière, *Paris*, qui l'a rendu possible. Parallèlement, son développement implique la participation directe du lecteur, qui, en démontant et en remontant les connexions entre les paragraphes différents plonge *in medias res*.

### I. La photographie, premier médium.

Je débute par un fragment où la photographie est présentée comme premier médium :

Toutes les grandes conquêtes dans le domaine des formes ne se présentent-elles pas d'abord comme des découvertes techniques ? Nous commençons seulement aujourd'hui à deviner quelles formes, déterminantes pour notre époque, sont dissimulées dans les machines. [...] Il faudrait savoir si, jadis, les nécessités techniques déterminaient les formes, les styles autant que cela semble être le cas aujourd'hui, au point d'être une caractéristique de toutes les productions de l'époque actuelle [ivi, 179].

En se présentant comme le tout premier médium, la photographie suscite de nouveaux panoramas, crée de nouvelles situations pratiques et nourrit des croyances relatives à ses propres capacités techniques et expressives. Ce faisant, elle s'éloigne du modèle d'usage propre à la Renaissance [cfr. Asmann 2012], lié d'une part à une différenciation culturelle et, d'autre part à l'indépendance de l'œuvre par rapport à son utilisateur. Ce nouveau médium, en tant que pure potentialité, active des contenus et des organisations

sensorielles spécifiques, non pas pour véhiculer des idées ou manifester des désirs extrinsèques, mais en raison de ses propres capacités techniques et expressives. Un de ses premiers effets est d'installer des habitudes que le Moi ne fait que métaboliser et répéter ; en outre, comme sa durée coïncide avec celle de sa consommation, l'utilisateur devient une articulation organique du médium, qui n'existe et ne vit qu'au travers de sa réception et de son usage. La photographie cristallise des moments ponctuels, elle isole dans le temps des fragments choisis, objets et personnes au moyen d'une vision détachée et synoptique, comme si elle regardait de haut. À la différence de la sculpture classique qui, elle, aspirait à la durée et à l'atemporalité, chaque cliché d'un instant, nécessairement passé ou *mort*, nous confronte à notre disparition, c'est une expérience de la mort. Si chaque photographie représente un instant renfermant en lui une partie de l'histoire du monde, aucune linéarité ni progressivité ne s'instaure entre un cliché et un autre. La vie se déroule dès lors sur ce modèle en une succession de moments tout juste achevés, comme une ligne droite se brisant sans cesse en de courts fragments suspendus et autonomes, contenant tout un laps de temps. Immersions et retours en arrière scandent l'existence : chaque événement à peine vécu est repensé en une sorte de vision posthume ou rétrospective. Cette perception incline à voir les événements, les expériences comme des habits, des accoutumances qui traversent provisoirement le Moi. La mort fait ainsi irruption dans l'imaginaire du quotidien, non la mort biologique, expérience incommunicable et marginale par rapport aux distractions et aux accoutumances dominant le temps du Moi, mais plutôt l'expérience de la caducité. Les choses dévoilent ainsi simultanément un double visage, celui de la vitalité et de la ruine, deux facettes qui se rejoignent et imprègnent à l'unisson le temps du Moi.

À propos de l'apparition de la photographie. – La technique des moyens de transport réduit les mérites de la peinture comme source d'information. Au demeurant, une nouvelle réalité se prépare, face à laquelle personne ne peut assumer la responsabilité d'une prise de position personnelle. On fait appel à l'objectif. La peinture, de son côté, commence à mettre la couleur en vedette [Benjamin 1986, 692].

Nouveau médium, la photographie amorce des processus inédits, récupérant et favorisant même une nouvelle lecture du passé, en particulier de certaines formes liées à une conception matérialiste du monde des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Dès la Renaissance, en concomitance avec l'affirmation d'un nouveau style, l'image a été utilisée pour montrer le « visible tel quel » et non plus en tant que « symbole de l'invisible », comme au Moyen Âge où elle faisait essentiellement l'objet de débats théologiques ou philosophiques

[cfr. Barthes 1980]. L'image apparaît alors *préphotographique*, dans la mesure où elle a pour fonction de « montrer », ainsi que de séduire le spectateur, de le capturer en exhibant des objets quotidiens. La peinture commence à accueillir des choses du monde, non pas comme des signifiants de l'histoire sacrée, mais comme des objets brillant de tous leurs feux, dénués de sens moraux, susceptibles tout au plus de vivre indépendamment de leur utilisateur et de leur consommation. La photographie court-circuite ainsi, au présent, la place et le fonctionnement des arts traditionnels : de même que le peintre ne peut plus peindre de façon réaliste ou « photographique », l'écrivain se voit contraint de décrire différemment les objets et les événements à destination de lecteurs, consommateurs de journaux, de films et auditeurs d'émission de radio. Les arts traditionnels exacerbent leurs potentialités expressives sans cesse à la recherche de nouveaux domaines, de contenus et de styles originaux afin d'accaparer une partie du public et de redéfinir leur place dans le monde. L'art à l'exemple des avant-gardes, excède ses frontières pour se transformer en un dispositif toujours prêt à accepter un nouvel objet, à faire place à de nouvelles sollicitations. Ce n'est plus un système d'expression achevé et autonome, mais un produit *in fieri* qui tend constamment à reproduire et à représenter la puissance et le caractère des flux quotidiens [cfr. Abruzzese 2003]. Durant cette période, les arts « rêvent » la télévision [cfr. Abruzzese 2003], média qui substitue aux objets finis ou produits reproductibles à grande échelle, des programmes continus occupant l'esprit des individus. L'œuvre se transforme, traversée d'un flux d'informations incessant s'adressant au téléspectateur et simulant les rythmes de sa vie quotidienne.

À la naissance d'un nouveau médium, l'individu et la collectivité tentent d'éliminer l'imperfection du produit ainsi que les défauts du système social, en multipliant les images idéales :

Ces images sont des images de souhait (*Wunschbilder*) et le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production. D'autre part, dans ces images s'exprime la ferme volonté de prendre ses distances par rapport à ce qui a vieilli, c'est-à-dire en fait le passé le plus récent. Ces tendances orientent vers le passé le plus ancien l'imagination plastique à laquelle le Nouveau donna son impulsion. Dans le rêve où chaque époque a sous les yeux en images l'époque suivante, celle-ci apparaît mêlée à des éléments de la préhistoire (*Urgeschichte*), c'est-à-dire d'une société sans classe. Les expériences relatives à cette société, entreposées dans l'inconscient du collectif, donnent naissance, avec la compénétration du Nouveau, à l'utopie, dont on trouve la trace en mille configurations de la vie, depuis les édifices durables jusqu'aux modes passagères [Benjamin 1986, 36-37].

Initialement, la nouveauté, encore informe et *en puissance*, apparaît tel un *angelus novus*, avant de devenir un acte ou une pratique quotidienne. Au cours de cette phase de transition, le nouveau reflète ou décline l'ancien : à ses débuts, la photographie rappelait la peinture, le cinéma, la littérature ; la grande ville pour sa part évoquait la petite ville, les réseaux et la télévision. Puis, en se développant, cette nouveauté en vient à alimenter des désirs, des attentes, à susciter des potentialités politiques et sociales qui, pour être concrétisés, exigent la destruction du système passé. Ce processus creuse dans l'imaginaire un écart entre « présent » et « passé proche », alimentant le besoin de chaque génération, de se distinguer de l'époque précédente : « chaque génération voit dans celle qui l'a immédiatement précédée l'anaphrodisiaque le plus radical qui puisse se figurer » [ivi, 90]. Attestant sa différence et son originalité, le nouveau élabore une série de discours imaginaires évoquant une société originelle idyllique, sans classe ni hiérarchie ou dépendances sociales. De telles considérations, abstraites et complètement décontextualisées, suspendent provisoirement le cours de la vie quotidienne et ses équilibres sociaux. *Néanmoins* de telles utopies ne constituent en rien des alternatives au présent, loin de s'en détacher, elles n'en sont qu'un prolongement, voire une arme. Elles ne visent nullement à se réaliser – ce qui engendrerait de véritables monstres sociaux, tout à fait incohérents et paradoxaux –, mais plutôt à perfectionner le présent. Les utopies appartiennent à une phase subconsciente, perdurant jusqu'à l'entrée définitive du nouveau dans la vie quotidienne de chacun. La nouveauté, de potentielle, devient une « machine opérationnelle » intégrant désormais les objectifs premiers – consommations – et les exigences humaines créées *in itinere*. Ainsi la collectivité, ou tout au moins une partie, vit l'arrivée de la nouveauté dans un état quasi de veille et d'hallucination jusqu'à son acceptation sociale. La transformation du *mythe* en *habitus*, de la force aveugle et pulsionnelle en condition claire et définie de l'action s'accompagne de la redéfinition des fonctions, des valeurs et des pouvoirs des différents acteurs sociaux.

Ce même processus d'acquisition et d'identité, le passage du mythe à l'habitude, se retrouve à une autre échelle, celle des micro-histoires individuelles. Sous l'action de la métropole, l'existence des individus et de la collectivité se compose d'innombrables événements, discontinus et dénués de lien clair avec les expériences passées. L'identité au fil des circonstances multiples traversées se configure au hasard et hors de toute perspective de développement sans l'appui des structures et institutions qui en garantissaient auparavant le maintien et la reproduction. C'est de façon isolée et fragmentaire, dans l'interruption du continuum de l'existence – continuum lui-même peuplé de bribes, de figures et d'images superposées, stratifiées et confondues –,

en sautant du préconscient, latent et distrait à une forme de lucidité et de conscience que se cristallise une image provisoire, mais néanmoins claire et distincte des potentialités, des caractéristiques et des conditions factuelles déterminant notre action au quotidien. Événements vécus, et élaborations, expérience et conscience d'ordinaire distincts convergent et se fondent : toute nouvelle connaissance acquise représente une tesselle de plus, vitale de notre « formation ». La conscience de soi est indissolublement liée au Moi et à ses expériences, elle est aussi exposée au hasard, rien ne certifiant que le Moi soit capable d'atteindre une connaissance de lui-même. Connaissance et mémoire, systèmes consistants et cumulatifs d'expériences, se réduisent maintenant à des processus éphémères et discontinus, tour à tour liés au Moi et à ses expériences.

Les *circonstances*, entendues comme une manifestation immédiate du sujet et de l'objet, où les formes font office de contenants et où l'individu apparaît comme adaptable à l'infini, est au cœur de la réflexion de Maffesoli sur la postmodernité. Cette image de circonstances constituent le point de départ de laquelle dérive une riche constellation de la pensée : la persona et les tribus comme les formes atteintes par l'individu et les groupes sociaux, l'instant et la tragédie comme les formes du temps, les images comme les formes et la méthode de la connaissance, les apparences et le baroque comme la dimension esthétique et du sentir englobant :

L'esthétique en question n'est nullement celle que l'on peut cantonner dans le domaine des beaux-arts : elle les englobe, mais aussi s'étend à l'ensemble de l'existence sociale. La vie comme œuvre d'art, en quelque sorte, ou encore l'esthétique comme manière de sentir et d'éprouver en commun [Maffesoli 1993, 45].

Avec la perte de tout sens de la finalité du temps, la vie quotidienne joue un rôle central : à la fois comme matrice de toute expérience, qu'elle soit concrète ou mentale, et ensemble spécifique de pratiques ou de modalités repositionnant la valeur, la fonction et le sens des événements. À l'origine, avant même de se transformer en habitude, chaque événement s'offre au Moi comme une potentialité *narrative*. Il est alors vécu comme un « rêve éveillé », une force aveugle et pulsionnelle. C'est l'usage et la répétition quotidienne, les continuels regards rétrospectifs du Moi dédoublé qui transforment cette potentialité en un habitus familier, circonscrit et parfaitement identifiable. L'événement subi, vécu et répété, devient une condition irréductible et immuable de l'action, nouveau fragment de son histoire psychique. Le sens des différentes situations ne se recompose qu'à posteriori dans l'esprit du Moi. Les choses ne possèdent pas de valeur autonome et intrinsèque ; leur



sens émerge seulement dans l'instant où le Moi parvient à en construire une image, à les identifier ou à les reconnaître en tant qu'expansion de son vécu quotidien. La question essentielle et redondante n'est pas tant de savoir ce que signifie véritablement cet événement, que de déterminer ce qu'il représente pour moi, quels sont ses effets sur mon action quotidienne et comment il se positionne par rapport aux autres expériences précédemment vécues et intériorisées. Les grandes structures sociales – religieuses, politiques – n'agissant plus comme des systèmes holistiques, réduits au sort de fragments ou détails de l'existence.

## II. Les images et l'histoire

En s'affirmant et en s'identifiant comme le règne de l'éphémère, le présent construit dans le même mouvement une image du passé : « Pour Baudelaire, la clef de l'émancipation de l'ancien est dans l'allégorèse [...] Mais les privilèges dont Baudelaire parle s'exercent également vis-à-vis de l'Antiquité, sous une forme médiate: l'estampille que le temps lui imprime en fait ressortir la configuration allégorique » [Benjamin 1986, 256-257, *passim*]. Le présent évolue rapidement, au rythme intermittent des objets et des habitudes, alors que l'ancien progresse lentement et linéairement. Dans le règne de l'éphémère, ancien et présent deviennent deux mondes artificiels parfaitement achevés, l'un dans la morale, l'autre dans la caducité. Les périodes n'ont plus rien de naturel, elles échappent au temps de la vie humaine et constituent de simples virtualités historiques. Les formes du présent comme celles du passé se manifestent désormais comme de prolongements du Moi, et leur différence n'est plus structurelle mais seulement d'ordre chronologique et stylistique. Le sens historique des innombrables événements vécus ne se recompose et ne se reconstruit dans l'esprit du chercheur *qu'a posteriori*, suite à une mise en perspective à même de proposer une clarification de notre « être présent », de le replacer par rapport à d'autres épisodes ou mis en lumière par l'histoire :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée. Seules des images dialectiques sont des images authentiques (c'est-à-dire non archaïques) ; et l'endroit où on les rencontre est le langage [ivi, 478-479].

À partir des expériences vécues et observées, le chercheur propose une image



de notre être, ici et maintenant, en rapport avec les fragments du passé qui semblent l'avoir anticipé et promu. La représentation du présent se compose de fragments et de bribes du passé, c'est-à-dire de ce qui ne vit pas ou qui n'existe plus autrement que sous forme de mémoire vivante, réinterprétée, en quelque sorte réactualisée, dans notre contemporanéité. Le temps ne suit plus un cours linéaire : le présent démonte et récupère, tout en les transfigurant, les éléments anciens estimés proches. L'historien déplace son attention sur la relation d'un présent donné avec les bribes ou reliquats du passé, instaurant une continuité « interne » aux processus historiques.

Les images de l'observateur ont la forme d'un déclic photographique et sont le produit d'une « raison sensible » [cfr. Maffesoli 1996]. En se présentant, elles conservent les signes de l'expérience vécue : « Ce travail doit développer à son plus haut degré l'art de citer sans guillemets. La théorie de cet art est en corrélation très *étroite* avec celle du montage » [Benjamin 1986, 476]. C'est ainsi que les images de l'observateur occupent une position centrale tandis que l'histoire semble se déplacer aux marges. Plus précisément, ce qui est décisif, c'est la façon dont l'histoire parvient à toucher les facultés perceptives des singuliers.

L'histoire et la conscience se reflètent l'une dans l'autre : elles se manifestent comme une série infinie de discontinuités, lesquelles en se cristallisant, reconfigurent certaines parties en reprenant des éléments longtemps refoulés ou négligés. Cette proximité du présent avec certains traits du passé ne relève pas de la chronologie, mais elle est plutôt d'ordre stylistique.

L'histoire est l'objet d'une construction dont le lieu n'est pas le temps homogène et vide, mais le temps saturé d'« à-présent ». Ainsi pour Robespierre, la Rome antique était un passé chargé d'« à-présent », qu'il arrachait au continuum de l'histoire. La Révolution française se comprenait comme une seconde Rome. Elle citait l'ancienne Rome exactement comme la mode cite un costume d'autrefois. La mode sait flairer l'actuel, si profondément qu'il se niche dans le fourré o les fourrés de l'autrefois. Elle est le saut du tigre dans le passé [Benjamin 2000, 439].

Il n'y a que dans le présent de l'observateur que le passé atteint une nouvelle actualité. Il ne s'agit pas véritablement du passé tel quel, mais plutôt du souvenir qui apparaît à l'instant. Dans la citation est implicite la prise de distance du passé, ainsi que son affirmation en tant qu'image du présent.

La mode offre une certaine analogie avec ce processus et ses effets constants, le médium formatant en quelque sorte le contenu : la télévision associe des caractéristiques propres (direct, foyer domestique) et des éléments puisés dans d'autres domaines de la vie contemporaine. Elle les décompose et les recompose en fonction d'exigences spécifiques : les séries télé diffèrent des

films vus dans les salles de cinéma, les journaux télévisés ont un vague rapport avec la presse écrite, la projection en direct des événements sportifs modifie la façon même de concevoir la compétition et de faire du sport [cfr. McLuhan 1968]. Les formes de l'histoire, loin d'être indépendantes les unes des autres, sont toujours sujettes à des reconfigurations imprévues. L'apparition d'un nouvel événement peut, en effet, avoir une incidence profonde et remodeler toute ou partie du système. Avec l'avènement de la télévision, le cinéma s'est trouvé face à deux alternatives : explorer d'autres dimensions expressives ou se limiter à être une production à la merci du public télévisuel [cfr. McLuhan 1968]. De même aujourd'hui, la télévision et le cinéma sont confrontés aux jeux vidéo, dont ils tentent de reproduire les scénarios et les modes de communication en réseaux. À l'avènement d'une nouveauté correspond un imaginaire spécifique avec des désirs, des attentes et des potentialités d'expression propres, exclus dans le cadre du passé. L'avancée inexorable du nouveau, sa vie quotidienne et sa diffusion transforment systématiquement en vestiges les formes antérieures qu'elle concurrence et marginalise. Dans ces transformations l'individu et la collectivité sont partagés entre le désir et la peur, la recherche de nouvelles sensations, de nouveaux plaisirs, et la peur du changement. Peur et désir caractérisent cette phase initiale d'intériorisation. Il s'agit de propriétés ou de figures que le Moi met en œuvre pour nommer le monde extérieur. Dans la phase suivante, l'accoutumance quotidienne, le corps social intègre le médium et en acquiert les rythmes, les potentialités, qu'elles soient constructives ou destructives, jusqu'à l'accepter et le saturer. L'histoire se manifeste globalement comme une succession potentiellement infinie d'instantanés présents, immédiatement « déjà vécus ». Aucune linéarité ou progressivité ne s'instaure d'un événement à un autre, seulement des sauts, des discontinuités. L'histoire est traversée de nouveautés, qui à la fois s'affirment comme irréductible et rompent sa continuité : « De la même manière une traduction, au lieu de ressembler à la signification de l'original, doit amoureusement et dans le détail incorporer le mode de signification de l'original, de sorte que l'original et la traduction puissent être reconnus comme fragments d'un langage plus vaste, exactement comme les fragments que sont les parties brisées d'un vase » [Benjamin 2000, 49]. Ces irrupsions de la nouveauté demeurent des fragments sans jamais (re)constituer une totalité. La pièce ou détail originale ne consiste pas en un fragment-source hypothétique qui tiendrait ensemble tous les autres : c'est un éclair instantané, un *saut*, au cours duquel surgit l'événement. À son apparition, la nouveauté suscite aussitôt mutation et action, ouvrant une expérience du sacré, entendue non pas comme rite soumis à des règles, mais comme une rupture du cours du temps offrant une nouvelle possibilité de vie.

L'histoire, excluant toute finalité du temps, est régie par un temps cyclique,

refermé sur lui-même, sur sa propre reproduction.

La naissance et la mort [...] limitent considérablement la marge de liberté de la mode lorsqu'elles deviennent actuelles. 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 par la nouveauté dans le domaine de la mode. Le second concerne la mort, qui n'est pas moins dépassée dans la mode, lorsque celle-ci dégage le sex-appel de l'anorganique [Benjamin 1986, 104].

La naissance et la mort sortent du cours de l'existence pour être reprises, simulées dans l'alternance *illusion/désillusion*. Temps biologique et temps de l'histoire se disjoignent. Le temps biologique, processus homogène incitant le Moi à aller de l'avant, constamment plein. L'histoire, quasi-invention du Moi, simulant le fonctionnement de la nature mais essentiellement artificielle. L'histoire produise *des mondes virtuels* au moyen des médias, passés ou présents ; c'est *une seconde nature* qui attire ou distrait le Moi du flux vide et homogène du temps et instaure une série de mécanismes « internes » comme la citation, la mémoire, le refoulement, la renaissance. Succession infinie et intermittente d'événements, l'histoire est impossible à gérer ou à assimiler selon une perspective progressive, car à chaque point de vue correspondent des configurations et des états mentaux complètement irréductibles.

L'ancienne représentation d'un équilibre ou d'un lien indissoluble établi entre l'Histoire et la Nature supposait une relation de réciprocité : la Nature engendre l'Histoire, et cette dernière en reflète et en explique le fonctionnement à travers une conduite sociale précise. La métropole, quant à elle, accélère et multiplie les expériences, et ce faisant, les prive de toute valeur rituelle et culturelle, en les transformant en simples prothèses de la vie et du *jeu* social. L'Histoire et la Nature se séparent et forment deux univers parfaitement parallèles : la Nature, qui s'impose en tant que flux vide et homogène, muet et indicible, et l'Histoire qui se présente comme un enchaînement d'habitudes capables d'alimenter une communication ou un affrontement entre les individus. Les choses perdent alors tout caractère naturel, nécessaire ou vrai, pour devenir de simples stimuli pouvant susciter de nouveaux désirs. La nature, la *physis*, entendue comme besoin, sens de la limite, moyen de survie, mais aussi comme force antagoniste réelle à laquelle se confronter en permanence, se modifie, elle aussi, se réduisant à une image résiduelle des processus sociaux. Quant aux formes, émancipées de la *naturalité*, elles sont désormais, elles aussi, de simples stimuli ou médias, néanmoins nécessaires à la scansion du temps de la vie quotidienne. L'individu, tout en reconnaissant le caractère illusoire et futile de ses artifices, entretient avec eux un rapport érotique et vital [cfr.

Maffesoli 1990]. Seuls signes concrets de vie, miroirs ou véhicules du cosmos individuel, ils déterminent une succession de nouvelles habitudes mentales, leur sens et leur valeur émanent du sens commun garanti, *hic et nunc*, par un groupe social. Ces mécanismes, pourrait-on dire, tournent sur eux-mêmes, il s'agit d'un mouvement circulaire et autoréférentiel qui n'a d'autre fin que sa propre dissolution. La métropole modifie les équilibres établis entre artificiel et naturel, entre externe et interne, produisant un espace où les choses se justifient d'elles-mêmes, en vertu de leur simple présence et du fait des diverses connexions ou communications qu'elles instaurent entre les styles de vie passés et présents. La vie sociale adopte donc petit à petit la structure de la *Mode* au sens large. Elle devient une seconde nature, une *drogue* rendant les besoins et leurs formes illusoires, bien que reconnus.

Dans ces passages Benjamin s'approprie et développe l'interprétation que Simmel réalise à propos de la vie métropolitaine, dont je rapporte certains moments consacrés aux effets que l'accélération du temps détermine sur l'intimité. À la différence de la ville de province, la métropole accroît, accélère et intensifie le nombre de stimuli pouvant exercer une action sur les individus. Deux variables apparemment insignifiantes, la quantité et la vitesse, sont ici à l'origine d'un saut qualitatif de l'expérience, elles précipitent en effet le Moi dans un monde technico-sensoriel nouveau où les anciens équilibres mentaux se trouvent affaiblis et désuets. Pour s'adapter et être en accord avec ces nouveaux rythmes de vie, le Moi répond à sa façon : il intensifie l'activité d'un organe particulier : « Au lieu de réagir avec sa sensibilité à ce déracinement, il réagit essentiellement, avec l'intellect, auquel l'intensification de la conscience que la même cause produisait, assure la prépondérance psychique. Ainsi la réaction à ces phénomènes est enfouie dans l'organe psychique le moins sensible, dans celui qui s'écarte le plus des profondeurs de la personnalité » [Simmel 1988, 235]. Cet organe qui occupe les strates superficielles de la psyché s'instaure comme : « La force la plus capable d'adaptation de nos forces intérieures; pour s'accommoder du changement et de l'opposition des phénomènes, il n'a pas besoin des ébranlements et du retournement intérieur, qui seuls permettraient à la *sensibilité*, plus conservatrice, de se résigner à suivre le rythme des phénomènes » [ivi, 235]. La réaction aux phénomènes se déplace vers une zone psychique souple et dynamique, capable de saisir un maximum de stimuli. La *sensibilité*, la modalité de perception, s'avère désuète. Parfaitement pertinente dans la vie de province, elle est totalement inadéquate à la vie métropolitaine. Si la ville de province, en tant que médium, exige certaines pratiques et organisations, la métropole, pour sa part, a besoin de nouveaux dispositifs organisationnels. La différence technologique entre ville de province et grande ville se reflète dans l'écart existant entre une intention *morale* et une intention *allégorique*. L'une a la particularité de conserver et de

répéter les habitudes, tandis que l'autre tend, au contraire, à les construire et à les défaire rapidement toutes, vaines, éphémères, illusoires et non plus durables et vitales comme auparavant. Ainsi la métropole génère-t-elle un type métropolitain, la petite ville un type citadin et la télévision un type télévisuel [cfr. McLuhan 1968]. Le médium a ici valeur de processus transfigurant les choses : il dévie et régénère le cours du temps, produisant, sans cesse, des états mentaux différents et une nouvelle forme ou de nouvelles potentialités de vie. Le Moi apparaît à la fois comme une pure énergie, c'est-à-dire comme une structure vitale justifiant la présence des choses puisque seule leur utilisation détermine leur existence ou leur vie, et en tant que reflet de l'extérieur, un produit *in fieri* exposé à la pression sociale [cfr. Maffesoli 1990].

Autrement dit, en flânant dans les rues de la métropole, l'individu est abasourdi, ébahi, il flotte, comme emporté par un tourbillon, émerveillé par les lumières, les enseignes, les regards, les bruits, les vitrines. Pour autant, ces stimuli ne font qu'effleurer l'individu, qui, distrait dans sa flânerie, n'est pas véritablement atteint par tout ce qui l'entoure. Seul un organe léger, élastique et dynamique, à mi-chemin entre conscient et inconscient, toujours disponible, neutralise toute nouvelle sollicitation externe. Or, la distraction n'est nullement une forme dégradée de l'expérience, mais au contraire un instrument actif et efficace qui permet à l'individu de suivre un rythme à la fois soutenu et incohérent sans bouleversement majeur. Elle contribue à faciliter la vie avec les autres en les ignorant quasiment. Mais, en dépit de cet aspect positif, la distraction peut apparaître problématique. La distraction est certes une forme de perception, mais elle se contente de survoler les choses, brassant, rapide et légère, nombre de stimuli. De fait, la conscience ne peut s'insinuer qu'en rompant ce *continuum*, dans cet instant imprévu et suspendu où le Moi accomplit un saut vers un autre plan ou un autre niveau de pensée pouvant restituer une représentation claire de lui-même. Ainsi s'instaure un jeu permanent de renvois entre distraction et attention où chacune d'elles a sa fonction. Alors que la première laisse peu de place à la pensée, engagée dans le flux de la vie et pondérant les stimuli, la seconde, elle, permet de recueillir une quantité d'événements, tout d'abord indistincts, pour par la suite, les transformer et les modeler en forme de connaissance de Soi. La vie du Moi se déploie en une *pars construens* rapide, ressentie, consciente et inconsciente, et en un *pars destruens* lente, lucide et entièrement dépendante de la première. En effet, on ne peut déconstruire qu'à condition que l'expérience ait été vécue et qu'on ait réfléchi sur celle-ci. Déconstruire revient à traiter les choses vivantes comme des objets morts, mais aussi à renforcer une expérience, l'éclairer. L'individu suit la vie « à rebours », focalisant son attention sur les détails, les interférences et sur les vides de la narration, là où la séquence claire et linéaire accueille des ajouts, des interruptions imprévues et des courbes

modifiant et recréant l'événement vécu. Dans ce saut vers un autre plan de la pensée, constituant une véritable transfiguration, le Moi atteint un niveau plus élevé de lui-même, en ayant une image précise bien que provisoire de ses caractéristiques et de ses potentialités, de ses forces comme de ses faiblesses. Le Moi est alors précipité dans une dimension liminale entre la vie et la mort : il s'observe « mieux et en profondeur », en « suspendant momentanément » son implication sensorielle. La conscience naissante possède donc un double visage, reflétant le vécu tout en le gardant à distance.

Dépourvues de finalité, ces circonstances quotidiennes revêtent donc une fonction essentielle : elles façonnent à tour de rôle les formes de l'expérience jusqu'à en déterminer d'entiers configurations psychiques. Benjamin lance sur l'histoire ancienne et actuelle un regard qui porte l'attention aux liens les plus profondes et les plus intimes unissant la persona et ses propres habitudes : les habitudes font office de contenant, tandis que la persona apparaît adaptable à l'infini. En évidente continuité avec les réflexions benjaminiennes sur l'histoire et sur la photographie, McLuhan étendra ce même point de vue à l'étude des technologies anciennes et contemporaines [cfr. McLuhan 1968].

## Bibliographie

- Abruzzese, A., *Forme estetiche e società di massa*, Marsilio, Venezia, 1973.
- , *Lessico della comunicazione*, Meltemi, Roma, 2003.
- Asmann, A., *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge, 2012.
- Barthes, R., *La chambre claire*, Gallimard, Paris, 1980.
- Baudelaire, C., *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1964.
- Baudrillard, J., *L'échange symbolique et le mort*, Gallimard, Paris, 1976.
- Benjamin, W., *Origine du Drame Baroque Allemand*, Flammarion, Paris, 1985.
- , *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Flammarion, Paris, 1986.
- , *Paris capitale du XIXème siècle. Le Livre des Passages*, Ed du Cerf, Paris, 1986.
- , *Oeuvres I*, Gallimard, Paris, 2000.
- , *Oeuvres II*, Gallimard, Paris, 2000.
- , *Oeuvres III*, Gallimard, Paris, 2000.
- , *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2003.
- Campbell, C., *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell, Oxford 1987.
- Casetti, F., *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano, 2005.
- Colaiacono, C., *Camera obscura. Studio di due canti leopardiani*, Liguori, Napoli, 1992.
- De Certeau, M., *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1980.
- Freitas, R., "Communication, urban space and consumption: about shopping malls in Rio de Janeiro", *Space*, v. 1, p. 112-117, 2007.
- Gumbrecht, H. U., *After 1945. Latency as Origin of the Present*, Stanford University Press, 2016.
- Kierkegaard, S., *Le concept de l'angoisse*, Gallimard, Paris, 1969.
- La Rocca, F., *La ville dans tous ses états*, CNRS, Paris, 2013.
- Leopardi, G., *Zibaldone*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1997.
- Lombardo, P., *Cities, Words and Images. From Poe to Scorsese*, Palgrave MacMillan, 2003.
- Maffesoli, M., (1982), *L'Ombre de Dionysos, contribution à une sociologie de l'orgie*, Le Livre de Poche, Paris, 1991.
- , *La contemplation du monde, figures du style communautaire*, Grasset, Paris, 1993.
- , (1988), *Le Temps des tribus, le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, La Table Ronde, Paris, 2000.
- , (1990), *Au Creux des apparences, pour une éthique de l'esthétique*, La Table Ronde, Paris, 2007.
- , (1996), *Éloge de la raison sensible*, La Table Ronde, Paris, 2005.



- , *Notes sur la postmodernité. Le lien fait lien*, Edition du Félin, Paris, 2003.
- Man, P. de, (1979), *Allégories de la lecture*, Galilée, 1989.
- , *The rhetoric of romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984.
- McLuhan, M., (1964), *Pour comprendre les médias*, Seuil, Paris, 1968.
- Merleau-Ponty, M., *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.
- Moretti, F., *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 1994.
- Peters, J. D., *Speaking into the Air. A History of the idea of Communication*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- Simmel, G., *Philosophie de l'argent*, P.U.F., Paris, 1987.
- , *Philosophie de la modernité 1 : la femme, la ville, l'individualisme*, Payot, Paris, 1988.
- , *Philosophie de la modernité 2 : esthétique et modernité, conflit et modernité, testament philosophique*, Payot, Paris, 1990.
- Somaini, A., “Walter Benjamin’s Media Theory: The Medium and the Apparatus”, *Grey Room*, n. 62, 2016, pp. 6-41.