

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ENNUI : AUTOPSIE D'UNE AFFLICTION MODERNE.

AUTOUR DE L'ŒUVRE DE WALTER BENJAMIN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN SOCIOLOGIE

PAR

ETIENNE LUSSIER

JANVIER 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

Le tout devrait commencer ainsi. Plusieurs centaines de jours se sont écoulés depuis le premier mot qui inaugura ce mémoire. Je prends le temps d'en compter au moins cinq. L'exercice se devait d'être passionnant. La passion suggère aussi la souffrance. Mallarmé avait déjà évoqué ce fait : le seul acte d'écrire peut causer des symptômes parfois fort inquiétants. Le temps passa. Maintenant, toutes les craintes, les angoisses, les maux, trouvent leurs aboutissements dans « ça », le tout, plus ou moins bien ficelé. C'est selon. J'imagine que l'écriture d'un mémoire — aussi académique soit ce geste — se veut un acte se situant à la pointe de cette inquiétude. Le *Je* s'efface dans le *Nous*, ou pire encore, dans le *On* — au risque que cette activité laisse entrevoir des formes, des rondeurs trop personnelles. Au final, une fois le *Je* en retrait, ne subsiste qu'une solitude. *Notre* mémoire porte sur un homme qui s'était pourtant donné comme règle de ne jamais utiliser à l'écrit le *Je*. Un homme aussi à qui le mot « solitude » n'était certainement pas étranger. L'écriture d'un mémoire, fait dans la solitude, sur l'humeur par excellence de la solitude, thématifiée par un penseur en proie à la solitude, semblait un joyeux défi! Mais, en réalité, l'exercice ici proposé ne serait qu'une goutte dans un océan de commentateurs. Dire que la réception de Walter Benjamin, en études littéraires, en histoire de l'art et en philosophie relève « de la plus haute importance » serait un euphémisme. Peu de penseurs peuvent se vanter d'opérer un tel décloisonnement entre les disciplines. Au final, *Nous* n'est peut-être pas si seul. Il existe une si vaste littérature traitant de l'œuvre de Benjamin que l'on pourrait être en droit de se demander : à quoi bon faire un « essai » supplémentaire? Y-a-t-il encore des choses à dire sans tomber justement dans une redite? Et encore, la discipline sociologique aurait-elle avantage à (re)visiter cet auteur? Nous faisons le pari qu'il reste beaucoup à dire, ou plutôt que tout reste à dire. La méthode benjaminienne, qui oscille entre l'essai et le montage de citations, trouve à notre sens toute sa pertinence ici. Peut-être qu'inconsciemment l'avons-nous nous-même adoptée pour ce travail, les nombreuses citations pouvant en témoigner. Si Benjamin s'était fait maître dans l'art de citer hors contexte, nous espérons qu'ici nous avons su relever l'immense défi que cet art du montage requiert. Le fouillis fragmentaire de l'œuvre de Benjamin, qui trouve

d'ailleurs son illustration la plus « parfaite » dans le *Livre des passages*, n'a certes pas facilité la chose. En ce sens, les lecteurs aguerris de Benjamin (et de ses commentateurs) ne risquent pas d'être décontenancés par les propos qui suivront. Aucun risque de s'étouffer avec son café ici. Lisez sans crainte. Cependant, nous espérons néanmoins avoir fourni une lecture juste et adéquate de l'ensemble de la problématique de l'ennui tel qu'envisagée par Benjamin, et avoir établi nombre de pistes, d'avenues, de *passages* — pour le dire ainsi — susceptibles de rendre compte convenablement de cette humeur, pour nous, aujourd'hui.

En dernier lieu, je dois évoquer ce fait bien réel. L'écriture est une tâche difficile. Un mémoire de maîtrise est généralement un texte écrit. L'écriture d'un mémoire est donc une tâche difficile. Les personnes suivantes — l'exercice n'est pas exhaustif! — m'ont rendu la tâche supportable. Merci à Louis Jacob d'avoir accepté de diriger ce mémoire et d'avoir probablement mieux compris que moi-même ce que je tentais de faire. Merci pour la patiente, l'écoute, la lecture, les conseils judicieux. Également, je remercie Michel Ratté d'avoir nourri maintes de mes réflexions et pour le soutien. Merci aussi à Jean-François Filion et Benoît Coutu de m'avoir laissé occuper paisiblement les très spacieux bureaux du GIEP pendant ma rédaction. Merci aux collègues et amis qui ont su m'accompagner tout au long de ces années d'études. Sans ordre particulier, merci à Frédéric, Richard, Sophie, les deux Philippe, Bertrand, Hubert. Merci spécial à Louise d'avoir accepté la tâche ingrate de réviser ce mémoire.

Le plus grand des mercis à mes parents et à ma famille de m'avoir soutenu toutes ces années. Merci à Maude, Michel, Thomas et Zacharie, Diane et Laurent, sans qui rien de tout cela n'aurait été possible. Je manque de mots pour exprimer toute ma gratitude. Ce mémoire vous appartient autant qu'à moi.

Merci à Hilda pour ton amour, ta compréhension, ta patience, ta folie. Sans toi je n'aurais probablement jamais trouvé la force de mener cet exercice à terme.

## TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	ii
ABRÉVIATIONS DES OUVRAGES DE WALTER BENJAMIN CITÉS .....	vii
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
PETITE ARCHÉOLOGIE DE L'ENNUI : ENTRE EXPÉRIENCE SUBJECTIVE ET SOCIÉTALE. PRÉALABLES À UNE CONTEXTUALISATION DE L'ENNUI BENJAMINIEN .....	7
1.1 Acedia et mélancolie .....	8
1.2 De la mélancolie à l'ennui : démocratisation des malaises subjectifs, désenchantement du monde et romantisme.....	14
1.3 Mélancolie, neurasthénie et expérience moderne : entre médicalisation et spatialité de l'ennui.....	20
1.4 L'ennui : expérience de la modernité.....	25
CHAPITRE II	
HORIZON TEMPOREL : L'ENNUI COMME EXPÉRIENCE TEMPORELLE ET HISTORIQUE DU VIDE?.....	31
2.1 Le <i>Trauerspiel</i> comme origine du problème de l'ennui dans l'œuvre de Benjamin .....	32

2.1.1	<i>L'Eidos</i> et la monade : fragment et vérité .....	33
2.1.2	<i>Trauerspiel</i> et tragédie.....	37
2.1.3	Procédé allégorique.....	43
2.2	Allégorie et fragmentation de l'expérience dans la modernité.....	47
2.2.1	Allégorie et modernité dans les fragments de <i>Zentralpark</i> .....	47
2.2.2	La question de l'expérience chez Benjamin.....	51
2.2.3	<i>Erlebnis</i> , modernité et ennui .....	55
2.3	L'ennui et l'éternel retour : expérience de la répétition, temporalité messianique et historicisme .....	61
2.3.1	Temporalité de la répétition et l'éternel retour : clarification sur la temporalité de l'ennui dans la modernité .....	62
2.3.2	Ennui et temps de la rédemption .....	68
CHAPITRE III		
HORIZON SPATIAL : LA VILLE COMME LIEU STRATÉGIQUE DE L'ENNUI .....		76
3.1	Berlin, métropole de la mémoire .....	78
3.2	Intérieur bourgeois : refuge du mélancolique .....	84
3.3	Hausmann, l'artiste démolisseur .....	88
3.4	Le refuge de l'inconscient collectif .....	91
CHAPITRE IV		
HORIZON DIALECTIQUE : LE FLÂNEUR, FIGURE DIALECTIQUE DE L'ENNUYÉ.....		100
4.1	Distraction .....	101
4.2	Flânerie.....	107
4.3	Oisiveté.....	111

CONCLUSION.....	116
BIBLIOGRAPHIE.....	123

## ABRÉVIATIONS DES OUVRAGES DE WALTER BENJAMIN CITÉS

- C.B.* *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme.* Trad. Jean Lacoste. Paris : Petite bibliothèque Payot, 2002, 286 pages.
- C.C.E.* *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand.* Trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris : Flammarion, Champs essais, 1986, 188 pages.
- E.B.* *Enfance Berlinoise* (voir *S.U.*).
- E.F.* *Écrits français.* Paris : Gallimard, Folio, 1991, 499 pages.
- L.P.* *Paris : Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages.* Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 2006, 974 pages.
- O.D.B.* *Origine du drame baroque allemand.* Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1985, 264 pages.
- Œuvres* *Œuvres. 3 T.* Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, Folio, 2000.
- R.C.C.* *Romantisme et critique de la civilisation. Textes choisis et présentés par Michael Lowy.* Trad. Christophe David et Alexandra Richter. Paris : Payot, 2010, 235 pages.
- S.U.* *Sens unique; précédé de Enfance berlinoise; et suivi de Paysages urbains.* Trad. Jean Lacoste. Paris : Les lettres nouvelles / Maurice Nadeau, 1978, 331 pages.



## RÉSUMÉ

Le présent mémoire propose d'analyser la thématique de l'ennui dans l'œuvre de Walter Benjamin. Les bouleversements et le *choc* (Simmel), liés au double processus d'industrialisation et d'urbanisation du XIX<sup>e</sup> siècle, provoquèrent nombre de malaises qui trouvèrent un fort écho dans les champs littéraire et philosophique. Dans un premier temps, l'objectif poursuivi par notre mémoire est de capter cet écho et de le systématiser pour la pensée sociologique. Il s'agit de démontrer que l'expérience de l'ennui se doit d'être saisie comme symptôme d'une conception du monde (*Weltanschauung*) particulière, c'est-à-dire d'une structure mentale collective, qui prend comme trame de fond la modernité. Le second objectif établi vise à appréhender l'ennui comme une humeur, c'est-à-dire non-pas comme un mal strictement subjectif ou objectif, mais bien comme un hybride qui demeure toujours dépendant de son contexte social, spatial et temporel. Cet effort de contextualisation de l'ennui, nous avons décidé de l'explicitier et de l'illustrer en nous servant de l'œuvre du philosophe et critique littéraire allemand Walter Benjamin (1892-1940). L'éclectisme et la multidisciplinarité de la pensée benjaminienne, située au carrefour de la littérature, de la philosophie de l'histoire, des études urbaines et de l'architecture, nous offre un terrain idéal pour débusquer l'ennui dans sa plénitude. Pour ce faire, il s'agira de procéder dans un premier temps à une « archéologie » conceptuelle de l'ennui comme une humeur caractéristique de la modernité, porteuse d'un sens — ou de l'absence de sens — qui différerait de toutes les autres afflictions « existentielles » l'ayant précédée. Par la suite, la thématique de l'ennui sera abordée dans son « horizon » dit temporel. Par l'entremise des écrits de Benjamin (entre autres ses écrits sur le drame baroque allemand, sur Baudelaire et sur le Paris du Second Empire), il sera possible de fournir une appréhension spécifiquement moderne du temps historique à laquelle nous pouvons lier l'ennui. Les troisième et quatrième chapitres seront, quant à eux, consacrés respectivement à un horizon spatial, mettant en scène ces lieux typiquement modernes susceptibles de laisser l'ennui se développer, et à un horizon dialectique, visant à donner un corps et une personnalité à l'ennui. Tant le Paris du Second Empire et son architecture « de fer et de verre » que la figure du flâneur seront alors portés à l'examen. Le regard de l'ennuyé, de celui qui fait l'expérience du *choc* de la modernité, suggérons-nous, serait en mesure d'offrir un regard ambivalent sur le temps historique ainsi que sur l'appréhension de la réalité urbaine en proie à la fragmentation.

Mots-clés : ennui, expérience, flânerie, histoire, image dialectique, mélancolie, modernité, oisiveté, répétition, ville, Walter Benjamin.

## INTRODUCTION

*Qu'advient-il, lorsque, loin de nous détourner de l'angoisse, la société la distille à petites doses, lorsque le divertissement devient encore plus ennuyeux et effroyable que le vide existentiel qu'il est censé faire oublier?*

Bruce Bégout. *Pensée privée.*

La discipline sociologique — en tant que science sociale — dès son institutionnalisation dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, s'est engagée au nom de sa fonction de légitimation « doctrinale », dans un projet de reconstruction sociétale de la modernité contre la tradition<sup>1</sup>. Plus précisément, on retrouve dans la sociologie classique (chez Émile Durkheim et Max Weber) ce souci normatif de contrer le danger réel que laissait planer le mode de production capitaliste naissant. Le mot d'ordre de la discipline sociologique fut de valoriser l'intégration devant une menace de dissolution de l'individu. Aujourd'hui, tant les diverses manifestations de l'anomie que le lieu stratégique de son déploiement — incarné plus qu'ailleurs dans les densités urbaines — tendent à se transfigurer. Si l'instauration de l'État Providence durant le XX<sup>e</sup> siècle a su procurer un certain rempart devant la misère que pouvait provoquer le mode de production capitaliste, il a parallèlement offert une stabilisation du conflit social de classe. Devant cette paix et ce confort relatif que pouvait procurer l'État Providence, le plus grand danger qui guettait les individus ne fut plus tellement la peur de succomber à l'excès de travail, à la faim ou encore à la maladie, mais peut-être davantage celle de succomber à un ennui profond. L'extension du monde de production capitaliste à la sphère culturelle prouva non seulement l'incroyable capacité d'adaptation du capitalisme, mais aussi qu'il avait en lui-même les capacités de résorber ses propres contradictions. Devant les populations en proie à l'ennui, le capitalisme

---

<sup>1</sup> Michel Freitag, « Les sciences sociales contemporaines et le problème de la normativité », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XIX, n° 2, 1987, p. 28.

sut inonder le marché de nouveaux besoins et stimuler les désirs des individus à travers une création *ad infinitum* de marchandises. Si ce « privilège » de consommation fut d'abord réservé aux classes aisées, il fut néanmoins élargi aux classes dites moyennes de l'ensemble des pays développés. Ce goût frivole pour la nouveauté représentait peut-être cette solution qui était censée nous empêcher de nous endormir dans un ennui grisonnant. L'ennui représenterait ce délicat monstre à supprimer par tous les moyens nécessaires. Ou peut-être pas. Le présent travail vise à exprimer un sentiment contraire, c'est-à-dire que ce renouveau incessant de marchandises et de besoins couplé à la tangente spectaculaire que prend notre consommation ainsi que notre quotidien en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, ne serait en fait qu'un enrobage, qu'une couverture colorée et scintillante, camouflant sous son duvet un ennui toujours plus gris et morne. Du reste, qu'advient-il de cette équation alors que la libéralisation de l'économie et le déclin de l'État Providence — amorcé depuis les années 1980 dans les pays développés — compromettraient cette stabilisation du conflit de classe? Est-ce que l'étanchéité de cette couverture serait mise à l'épreuve?

Mais encore, si les manifestations de cette étrange sensation de vide devant la stimulation fantasmagorique marchande ont mué tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, dans le présent travail, il sera plutôt question de retracer l'origine de ce malaise que représente l'ennui. D'emblée, nous pouvons situer l'émergence et la prégnance de cette humeur dans un contexte qui lui est propre et qui chevaucherait en quelque sorte le destin de la modernité<sup>2</sup>. L'expérience de l'ennui issue du procès de modernisation, comme champ d'investigation à part entière, a donc en quelque sorte intéressé la sociologie depuis son origine. On retrouverait déjà chez Émile Durkheim certaines références à l'ennui comme « ce tourment des esprits cultivés »<sup>3</sup> propre aux peuples les plus civilisés, ainsi qu'à travers sa typification des divers types de suicide. Parallèlement, Max Weber et Georg Simmel avaient respectivement entrevu les effets du « désenchantement du monde » sur les affects individuels, ainsi que sur la transformation de l'expérience quotidienne dans les sociétés modernes soumises à une « intensification des stimulations nerveuses », amenant les citadins des métropoles à adopter une attitude blasée devant cette surstimulation<sup>4</sup>. Le fait que l'ennui

---

<sup>2</sup> Cette idée sera davantage développée tout au long du premier chapitre.

<sup>3</sup> Émile Durkheim, *De la division du travail social*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 1998, p. 221.

<sup>4</sup> Voir Max Weber, *Le savant et le politique*. Paris, 10/18, 1963, 221 pages et Georg Simmel,

émerge de la désintégration des valeurs traditionnelles semble alors avoir été problématique dès l'institutionnalisation de la discipline sociologique. Hormis peut-être Georg Simmel — qu'il nous serait d'ailleurs impossible de classer unilatéralement et strictement comme un « sociologue », dû la transdisciplinarité de son œuvre —, nous ne pouvons cependant alléguer que la sociologie de la fin du XIX<sup>e</sup> et du tout début du XX<sup>e</sup> siècle a thématiquement adéquaté la problématique de l'ennui ou encore, qu'elle est même parvenue à en tracer une trame de fond convenable à sa pleine compréhension. Aucun des précurseurs ou des fondateurs de la sociologie ne s'est consacré à une étude sérieuse de ce « phénomène », peut-être en raison de son caractère pouvant sembler, au premier abord, relativement trivial<sup>5</sup>. Pour ces raisons, c'est sur la dimension contextuelle de l'ennui dans la modernité que nous nous devons de revenir avant tout. La tentative la plus complète d'encadrer l'ennui en des lieux spécifiques à la modernité demeure — peut-être à ce jour encore — celle de Walter Benjamin (1892-1940). Comme nul autre penseur, Benjamin s'intéressa à l'espace constituant de la modernité, c'est-à-dire la ville, au point de rendre ces deux points complètement indissociables l'un de l'autre. Comme le note Philippe Simay, pour Benjamin il y a une véritable équivalence entre métropole et modernité, octroyant à la grande ville le statut de « laboratoire de la modernité<sup>6</sup> ». Il y aurait donc chez Benjamin une tentative exhaustive de donner à l'ennui une sphère d'intelligibilité qui lui soit propre, c'est-à-dire la ville moderne.

Si l'on s'attarde à ce que Benjamin a écrit exclusivement sur le sujet de l'ennui, nous réalisons vite qu'il ne s'agit que d'une vingtaine de pages, soit un cahier de son *Livre des passages*<sup>7</sup> regroupant maintes citations et notes allant de Balzac à Nietzsche en passant par Blanqui. Malgré le caractère éclectique de cette section nommée « L'ennui, l'éternel retour », elle demeure à notre égard, non pas une simple section parmi tant d'autres dans le projet de

---

« Métropoles et mentalité », dans *L'école de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, sous la direction de Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, Paris, Aubier, 1984, pp. 61-77.

<sup>5</sup> En revanche, on notera l'existence d'une obscure monographie parue en 1903 sous la plume d'Émile Tardieu, où ce dernier se livre à une classification des différents types d'ennui. Cet essai de psychologie est l'un des rares écrits de l'époque traitant de l'ennui de façon « systématique ». Voir Émile Tardieu, *De l'ennui. Étude psychologique. Deuxième édition*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1913, 283 pages.

<sup>6</sup> Philippe Simay, « Walter Benjamin, d'une ville à l'autre », dans *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, sous la direction de Philippe Simay, Paris, Éditions de l'éclat, coll. Philosophie imaginaire, 2005, p. 9.

<sup>7</sup> « L'ennui, éternel retour », *L.P.*, pp. 126-144.

Benjamin, mais bien une section centrale où l'on retrouve une des clefs interprétatives de l'ensemble de la modernité. C'est bien ceci qu'il s'agit de démontrer, c'est-à-dire que l'ennui benjaminien ne peut se saisir qu'à travers l'ensemble de son *Livre des passages* et d'aucune façon, ne peut être saisi de façon isolée<sup>8</sup>. Plus encore, nous retrouvons à l'intérieur de cette section beaucoup plus qu'une simple thématique chère à Walter Benjamin, mais bien, en quelque sorte, un des fils conducteur de l'œuvre de Benjamin, et ce, de son *Trauerspiel* jusqu'aux *Thèses sur l'histoire*<sup>9</sup>. Beaucoup plus qu'une simple section, l'ennui chez Benjamin doit donc se saisir à travers l'ensemble de son œuvre. Car après tout, l'ennui benjaminien se situe entre une conception toute particulière de la temporalité (du temps historique) et de l'espace propre à la modernité; entre la répétition d'un présent éternel et un refus du temps historique rédempteur. Entre une quotidienneté ordinaire citadine et une certaine *utopie*, qui par moment, s'avérerait davantage être une *uchronie*. En bref, l'ennui, chez Benjamin, reste enraciné dans des considérations éminemment sociales et politiques. En ce sens, le présent mémoire vise à éclaircir ces points précis, c'est-à-dire *où et comment doit-on situer le concept d'ennui dans l'œuvre de Walter Benjamin et surtout, que doit-on sauvegarder de cette thématique particulière? En bref, que représente l'ennui benjaminien et comment sa conceptualisation peut-elle nous permettre une compréhension élargie de l'ennui en tant qu'humeur spécifique dans la modernité? Quelles images de la modernité l'ennui peut-il à son tour sauvegarder?* Qui plus est, son concept d'ennui, qui lui-même, en quelque sorte, se retrouve orphelin d'une définition propre, et qui par conséquent s'anime à travers des figures qui peuvent sembler contradictoires, mérite alors de recevoir une attention toute particulière.

Une donnée importante qu'il ne faudrait échapper, est que ce « sauvetage » du concept d'ennui chez Walter Benjamin implique l'existence d'une distance nous séparant de ce dernier. Benjamin fut après tout, un penseur fortement enraciné dans son époque — époque

---

<sup>8</sup> Le *Livre des passages* — à l'image d'une construction architecturale, avec ses étages de sens et sa typographie, avec ses pièces et ses compartiments propres, nous offrant des prises de vues diverses sur le paysage d'un Paris auratique — possède sa propre unité, et ne pourrait par conséquent, être apprécié, ou vécu, qu'à travers une simple et unique pièce, ou encore démembré en section autonome et complètement indépendante.

<sup>9</sup> C'est-à-dire de la thèse (refusée) d'habilitation de Benjamin sur *l'Origine du drame baroque allemand (O.D.B.)*, jusqu'aux derniers documents écrits avant à la mort tragique de Benjamin, soit « Sur le concept d'histoire ».

marquée par ses propres tumultes et tragédies — et qui par conséquent, mérite un regard interprétatif rendant compte de la singularité de cette époque d'une part, et d'autre part, rendant compte du moment présent. Comme François Dosse le souligne : « l'histoire est donc d'abord événementialité en tant qu'inscription dans un présent qui lui confère une actualité toujours nouvelle, car située dans une configuration singulière<sup>10</sup> ». Encore une fois, c'est tout le *Livre des passages* qui est imprégné de cette tâche — que l'on pourrait qualifier avec François Dosse « d'herméneutique » — de regarder le passé comme un présent toujours vivant. Comme Benjamin le souligne lui-même : « Nous voulons retrouver dans la vie et les formes oubliées et apparemment secondaires de cette époque, la vie d'aujourd'hui, les formes d'aujourd'hui<sup>11</sup> ». Si la thématiques benjaminienne de l'ennui qui, contrairement à l'essai de Kracauer<sup>12</sup>, ne visait pas explicitement l'élucidation d'un quotidien *weimarien*, on peut néanmoins suggérer qu'implicitement, Benjamin était tout autant préoccupé par « le sommeil collectif<sup>13</sup> » qui sévissait en Allemagne à cette époque. Cette « dialectique » benjaminienne, consistant à la fois à rendre justice à la situation historique d'un objet<sup>14</sup> et à le réactualiser pour le présent, est en tout sens analogue à la tâche qui sera ici fixée. Comme Benjamin le souligne : « aborder l'Autrefois signifie donc qu'on l'étudie, non plus comme avant, de façon historique, mais de façon politique, avec des catégories politiques<sup>15</sup> ». Ce degré de conscience politique, à notre sens, prend comme matrice fondamentale l'espace matériel de la ville, et devra par conséquent aller y puiser les ressources nécessaires afin d'y confronter la thématique de l'ennui. Le regard du passé que Benjamin nous offre sur l'ennui doit donc, en ce sens, remonter jusqu'à nous pour qu'il retrouve toute son actualité. Avec l'aide de Benjamin, nous souhaitons alors être en mesure de saisir non seulement l'ennui en tant que désertification de la temporalité, mais plus encore, comme une désertification avant tout spatiale<sup>16</sup>, constat qui aujourd'hui serait encore plus d'actualité que jamais.

---

<sup>10</sup> François Dosse, « L'événementialisation contemporaine du sens », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 44 (septembre), 2007, p. 18.

<sup>11</sup> *L.P.*, [N 1, 11], p. 475.

<sup>12</sup> Siegfried Kracauer, « L'ennui », *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*. Paris, La Découverte, 2008, pp. 295-298.

<sup>13</sup> *L.P.*, [D 3, 7], p. 133.

<sup>14</sup> *Ibid.*, [K 2, 3], p. 409.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Cf. Jacques Dewitte, « Le sens ontologique de l'ornement », *Société*, n° 15/16 (été) 1996, p. 215.

\*

Pour mieux comprendre les particularités de l'ennui tel que conceptualisé par Benjamin, quatre chapitres seront ici présentés. Le premier chapitre vise donc à mettre en contexte l'émergence de l'ennui et à le lier avec le processus de modernisation des sociétés occidentales. Ce moment sera également l'occasion de lier l'ennui avec son « passé conceptuel », et par la même occasion de le distinguer de notions qui lui sont proches telles la mélancolie, l'*acedia*, la neurasthénie, etc. L'idée sous-jacente de ce chapitre sera alors de donner une tonalité à cette humeur, et de tenter de démontrer comment l'ambivalence qui la nourrit, plutôt que de constituer un problème, représenterait un atout d'une importance capitale. Ensuite, dès le deuxième chapitre, la thématique benjaminienne de l'ennui sera abordée avec un premier axe d'analyse, soit un horizon temporel. La radicalité du temps historique tel que perçu sous le regard de l'ennui sera ici analysée. Le point de départ de ce questionnement puisera dans l'œuvre de « jeunesse » de Benjamin, notamment dans ses écrits sur le romantisme et le drame baroque allemand. Ce détour jettera les bases nous permettant de concevoir la spécificité du régime historique et de l'expérience temporelle de la modernité. Respectivement, les troisièmes et quatrièmes chapitres aborderont des horizons dits spatial et dialectique. Dans le premier cas, il s'agit de lier la question du temps avec celle de l'espace et de trouver un lieu caractéristique de la modernité où l'ennui pourrait prendre son envol. L'espace privé et l'espace public du XIX<sup>e</sup>, la tension qui existe entre ces deux pôles et dont les passages parisiens fournissent l'illustration la plus probante, seront alors mis à contribution pour débusquer les manifestations de l'ennui dans un contexte particulier. L'horizon dialectique, soit le dernier chapitre, sera quant à lui le moment où l'ennui pourra « prendre vie » au travers la figure par excellence de l'ennuyé, soit celle du flâneur, qui occupe une place fondamentale dans l'œuvre de Benjamin. Le terrain de jeu de l'ennui sera ici décortiqué par le regard attentiste du flâneur.

## CHAPITRE I

### PETITE ARCHÉOLOGIE DE L'ENNUI :

#### ENTRE EXPÉRIENCE SUBJECTIVE ET SOCIÉTALE.

#### PRÉALABLES À UNE CONTEXTUALISATION DE L'ENNUI BENJAMINIEN

Tout questionnement d'ordre disciplinaire sur la thématique de l'ennui — qu'il soit sociologique, philosophique ou psychologique — se dresse devant nous comme un guet-apens. Embrasser le concept d'ennui dans sa totalité nécessiterait, pour lui rendre justice, de démêler chaque terme qui lui est relié, tant d'un point de vue historique que « symptomatique ». *L'acedia*, la tristesse, le *taedium vitae*, la mélancolie, le *spleen*, la neurasthénie, la dépression, la paresse, l'indifférence, etc., entretiennent avec l'ennui une certaine proximité. Chacun de ces termes renvoie directement ou indirectement à des humeurs spécifiques, ou encore à des troubles psychopathologiques et à des contextes tout aussi spécifiques. Collecter et unifier l'ensemble de ces sédiments, qui recouvrent l'ennui et l'ensevelissent sous diverses couches de sens accumulées à travers l'histoire, serait alors une tâche relevant de l'impossible. Sans pour autant noyer le concept d'ennui dans son passé, il faut établir les points de repère qui nous permettront de positionner et d'ancrer cette humeur qu'est l'ennui dans une époque bien précise, c'est-à-dire l'époque moderne. L'expérience de soi telle que vécue dans la modernité — et plus particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle — se rattache à un lot de plaintes et de malaises particuliers, qui trouva un fort écho dans le champ littéraire et philosophique<sup>17</sup>. Un discours articulé sur l'ennui aurait émergé grâce à une transformation significative de l'expérience individuelle, qui se détacha de façon progressive et processuelle de la tradition.

---

<sup>17</sup> Ici, à titre d'exemple, signalons les œuvres de Baudelaire, Chateaubriand, Dostoïevski, Flaubert, Huysmans, Kierkegaard, Mallarmé, Musil, Musset, Nietzsche, Proust, etc. Bref, comme un phénomène paneuropéen.



Ce ne serait donc qu'à l'époque moderne que l'ennui aurait pris concrètement forme, et que cette « humeur » se serait objectivée à travers la production culturelle et l'activité philosophique de l'époque. En bref, l'ennui se saisit sous le regard d'une *Weltanschauung*<sup>18</sup>, comprise comme une structure mentale collective particulière. On ne peut cependant pas supposer que la symptomatique propre à l'humeur de l'ennui soit exclusivement apparue lors de la modernité. On peut très bien imaginer que l'ennui, d'un certain point de vue (c'est-à-dire celui du sens commun), aurait existé tout au long de l'histoire de l'humanité sous diverses formes. Comme le mentionne Elizabeth Goodstein : « The boredom that's spreads throughout European society in the course of the nineteenth century is thus less a new feeling than a new way of feeling — or more precisely, a form of reflective distance that becomes a new attitude toward experience altogether<sup>19</sup> ». C'est bien sur ce dernier point qu'il faut à présent se concentrer, c'est-à-dire que l'ennui, comme une humeur caractéristique de la modernité, serait porteur d'un sens — ou de l'absence de sens — qui différencierait de tous les autres malaises « existentiels » l'ayant précédé. Si nous nous appuyons en partie sur l'interprétation qu'en donne Walter Benjamin dans *l'Origine du drame baroque allemand*, nous cherchons néanmoins à offrir une pluralité de perspectives théoriques et de cadres d'analyse. L'ensemble des travaux ici présentés — d'Aristote à Georg Simmel, en passant par Max Weber —, en dépit de différences fondamentales sur le plan théorique et méthodologique, nous offre une synthèse permettant d'ancrer la position adoptée par Benjamin lorsqu'il abordera le thème de l'ennui.

### 1.1 *Acedia* et mélancolie

Remonter le temps afin de mieux situer l'ennui, s'avère, dès le départ, problématique. Après tout, l'ennui — où la représentation de soi et du monde s'écroulent dans une

---

<sup>18</sup> Sur la notion de *Weltanschauung* (conception du monde), voir Martin Heidegger, « L'époque des conceptions du monde » dans *Chemins qui ne mènent nulle part*. Paris, Gallimard, coll. *Tel*, 1962, p. 122.

<sup>19</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities. Boredom and Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 3.

affirmation nihiliste d'une perte générale de signification, où plus rien n'a de sens, de valeur, d'importance — tend à écraser la perception du temps, à effacer toute trace de sa propre historicité<sup>20</sup>. La vision séculaire que le sens commun nous fournit de l'ennui dissimule en quelque sorte son passé. Les notions d'*acedia* et de mélancolie témoignent de ce passé. L'*acedia*, trouve sa racine étymologique dans le grec ancien *kedos*, que l'on pourrait traduire par « soin », et du préfixe « a - », signifiant l'absence<sup>21</sup> — ou plutôt une négligence. Si dans l'antiquité, cette notion renvoyait aux « perturbations du cœur » qui affectait les personnes solitaires<sup>22</sup>, ce ne serait qu'au Moyen-Âge, à travers la figure des Pères de l'Église, que l'*acedia* fut introduite dans la catégorie des « maladies de l'âme » affectant la vie spirituelle « des cloîtres des monastères, dans les thébaïdes des ermites, dans les trappes des reclus<sup>23</sup> ». L'*acedia*, ce *daemon meridianus*, cette incarnation démoniaque qui attaquait sauvagement les moines esseulés, constituait une offense toute particulière envers Dieu. Autrefois rangée parmi les péchés capitaux — comme cette « paresse du cœur<sup>24</sup> » qui détourne l'activité pour la plonger dans une oisiveté anxieuse —, l'*acedia* ne pourrait être considérée *stricto sensu* comme une simple humeur ou une maladie physiologique. Le moine du Moyen-Âge — enclin à succomber à ses charmes — détourné de son activité, était du même coup contraint à « une tristesse angoissée et [au] désespoir » : « à un vertigineux et craintif retrait (*recessus*) devant l'obligation faite à l'homme de se tenir face à Dieu<sup>25</sup> ». Un retrait non pas définitif, mais dialectique, comme le note Giorgio Agamben, dans la mesure où l'éloignement, *la fuite vers...*, conserve en définitive l'objet nié. Le *désespoir*<sup>26</sup> ressenti par les moines enclins à l'oisiveté, conserve Dieu comme référent pour ensuite le nier. L'*acedia*, en ce sens, demeure

---

<sup>20</sup> Barbara Dalle Pezze, «The delicate monster: modernity and boredom», dans *Essays on Boredom and Modernity*, sous la direction de Barbara Dalle Pezze et Carlo Salzani, New York, Rodopié, *Critical Studies*, Vol. 3, 2009, p. 7

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>22</sup> Sean Desmond Healy, *Boredom, Self, and Culture*. London, Associated University Presses, 1984, p. 16.

<sup>23</sup> Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 1998, p. 21.

<sup>24</sup> *O.D.B.*, p. 166. On retrouve aussi cette référence dans *L.P.*, dans la section sur Baudelaire, p. 386 [J 80a, 2].

<sup>25</sup> Giorgio Agamben, *Stanze, op. cit.*, p. 25.

<sup>26</sup> À noter que la mélancolie benjaminienne — s'il en est une — se conçoit aussi dialectiquement, non par dans une forme nihiliste, mais comme un désespoir que l'on pourrait qualifier, avec Catherine Perret, de « joyeux ». Cf. Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*. Bruxelles, Éditions de la Lettre volée, 2007, p. 142.

fondamentalement liée à une conception de la souffrance issue de la rhétorique chrétienne sur l'expérience subjective de soi<sup>27</sup>, comme l'impossibilité d'éprouver le bonheur dans l'Amour que Dieu nous offre.

Cette notion médiévale d'*acedia* — censée correspondre elle-même à une conception fondamentalement théologique de l'expérience humorale de l'apathie, de la tristesse et de la souffrance — ne se présenta jamais comme un type pur à travers ses différentes thématiques. Cette impureté, cet amalgame avec d'autres notions, dont celle de mélancolie, comme nous le verrons, fut somme toute nécessaire à la constitution du concept moderne d'ennui<sup>28</sup>. Benjamin lui-même dans son *Trauerspiel* rapproche l'*Acédia* de la Mélancolie de par les symptômes « saturniens » d'apathie et de paresse dans le service à Dieu, ou plus généralement dans « la bonne œuvre », c'est-à-dire dans les considérations du monde de l'ici-bas<sup>29</sup>. Comme l'explique Benjamin, la mélancolie qui apparaît dans le *Trauerspiel*, découle du protestantisme. Ce dernier « ôta toute valeur aux activités humaines. Il en résultait quelque chose de nouveau : un monde vide. Le calvinisme — si sombre fût-il — comprit cette impossibilité et y apporta quelques corrections. La foi luthérienne vit cette banalisation avec une méfiance hostile et s'y opposa<sup>30</sup> ». Comme le note Marc Sagnol, la théorie baroque de la *Trauer* — du deuil, de la tristesse — puise son origine dans le luthéranisme et son désintérêt pour les affaires de la « vie quotidienne<sup>31</sup> ». Les bonnes œuvres ostentatoires ne constituaient plus en soi une façon d'obtenir son salut. C'est alors dans l'existence bourgeoise que le devoir doit se réaliser, c'est-à-dire que ce serait

dans les affaires temporelles, qu'il [le devoir] constitue l'activité morale la plus haute que l'homme puisse s'assigner ici-bas [...]. L'unique moyen de vivre d'une manière agréable à Dieu n'est pas de dépasser la morale de la vie séculière par l'ascèse monastique, mais exclusivement d'accomplir dans le monde les devoirs correspondant à la place que l'existence assigne à l'individu dans la société (*Lebensstellung*), devoir qui devient ainsi sa « vocation »<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, op. cit., p. 36.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>29</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1992, p. 116.

<sup>30</sup> *O.D.B.*, p. 150.

<sup>31</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*, Paris, Cerf, 2003, p. 199.

<sup>32</sup> Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Plon, Agora (Pocket),

Si cette moralité et cette vertu bourgeoise de l'éthique de la besogne permettent au « peuple » d'accomplir la volonté de Dieu<sup>33</sup>, chez les grands, chez les *princes*, la conséquence directe qui en découle est l'adoption d'un regard mélancolique sur le monde.

Le tyran type — figure importante se retrouvant au cœur du drame baroque allemand —, soumis à une moralité sévère de la conduite<sup>34</sup>, se présente comme le paradigme du mélancolique<sup>35</sup>. Cette figure du prince — qui est au cœur du *Trauerspiel* — affecté par la mélancolie, incapable par conséquent de prendre des décisions, renvoie directement à des considérations théologico-politiques propres à l'époque baroque. Le concept de souveraineté de la Contre-Réforme forgé au XVII<sup>e</sup> siècle, visant à assoir sur un socle absolu l'autorité du souverain, s'articulait autour de la notion d'État d'exception, c'est-à-dire la capacité du souverain à décider « en cas de conflit, en quoi consistent l'intérêt public et celui de l'État, la sûreté et l'ordre public, le *salut public*<sup>36</sup> ». « Le souverain est représentant de l'histoire. Il tient le cours de l'histoire dans sa main comme un sceptre<sup>37</sup> ». Avec le *Trauerspiel*, le Prince apparaît non plus comme cette figure répondant d'une autorité divine absolue, mais comme un homme pouvant fléchir, un homme pouvant perdre espoir; bref, un homme soumis à l'ici-bas. Donc, le Prince — paresseux, contemplatif — échappant au monde de la « besogne », est alors soumis à une oisiveté « forcée » et à une existence vidée de toute signification de par son statut. Il s'agit de son privilège, de sa marque de distinction. La fuite dans le divertissement devient son échappatoire<sup>38</sup>. *L'acedia* et la mélancolie se rencontrent ici dans la

---

1967, p. 90.

<sup>33</sup> « En toutes circonstances l'accomplissement des devoirs temporels est la seule manière de vivre qui plaise à Dieu. L'accomplissement de ces devoirs, et lui seul, est la volonté de Dieu, et par conséquent tous les métiers licites ont absolument la même valeur devant Dieu. » *Ibid.*, p. 92.

<sup>34</sup> *O.D.B.*, p. 149.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>36</sup> Voir Carl Schmitt, *Théologie politique*, Paris, Gallimard, 1988, p. 16.

<sup>37</sup> *O.D.B.*, p. 65.

<sup>38</sup> Benjamin évoque Pascal : « Qu'on en fasse l'épreuve : qu'on laisse un roi tout seul, sans aucune satisfaction de sens, sans aucun soin dans l'esprit, sans compagnie, penser à lui tout à loisir; et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misères. Aussi on évite cela soigneusement et il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement à leurs affaires, et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait point de vide ». Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Librairie générale française, *le livre de poche*, 1972, p. 73, cité dans *O.D.B.*, p. 154.

figure du Prince, enclin à la paresse et à l'inertie menant ce dernier à sa propre perte : « son incapacité à prendre une décision n'est rien d'autre que l'*acedia* saturnienne<sup>39</sup> ».

On voit alors apparaître une certaine conception de la mélancolie qui détonne par elle-même avec la tradition médiévale par l'intégration de considération politique. Comme le note Wolf Lepenies, cette figure du *prince* comme prototype du mélancolique, renvoie à ce constat aristotélicien selon lequel la mélancolie affecterait les hommes d'exceptions<sup>40</sup>. En fait, la notion d'*acedia*, qui apparut au Moyen-Âge, ainsi que son amalgame avec la mélancolie, engendra une ré-interprétation de cette notion de mélancolie issue de l'antiquité, qui fut elle-même, par la suite, liquidée et réinterprétée. Benjamin fut pleinement conscient de cette ambivalence que revêt la notion de mélancolie qui « se déroule dans le cadre d'une dialectique entre l'image négative d'un tempérament maladif et l'image positive de l'être génial<sup>41</sup> ». Cette ambivalence renvoie à l'antique doctrine des quatre humeurs, schéma physiologique, qui lui-même, est soutenu par une forme cosmologique explicative du tempérament individuel. La bile noire, le flegme, la bile jaune et le sang (bile rouge), étaient considérés comme des attributs physiologiques responsables des humeurs, et selon la conception empédocléenne, variaient en fonction du temps et des saisons<sup>42</sup>. Chez Hippocrate, par exemple, chaque humeur — mise à part la bile rouge — renvoyait à des états pathologiques, à des états anormaux. La bile noire, sécrétée par la rate, aurait été à l'origine de la production de cette humeur responsable du caractère mélancolique. Le mélancolique était alors cet être « envieux, triste, cupide, avare, fourbe, craintif, [ayant] le teint terreux<sup>43</sup> ». À cette conception pathologique et négative de la mélancolie qui se présentait comme une

---

<sup>39</sup> O.D.B., p. 167. (La traduction utilisée ici est celle modifiée par Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 208.)

<sup>40</sup> Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, London, Harvard University Ganes, 1992, pp. 31-33.

<sup>41</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, op. cit., p. 209.

<sup>42</sup> Une double variance s'imposait : en fonction des saisons et des Âges de l'homme. Le sang était l'humeur du printemps, la bile jaune celle de l'été, la bile noire de l'automne et finalement, le flegme l'humeur hivernale. Ce cycle persista jusqu'à la Renaissance et était accompagné ainsi d'une croyance selon laquelle, ces humeurs pouvaient s'agencer selon l'âge, soit à l'enfance, à la jeunesse, la vieillesse, etc. Voir Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1989, p. 39.

<sup>43</sup> O.D.B., p. 156.

figure de la folie, se greffa la vision « positive » — dû à une prégnance de la bile noire non pas pathologique, mais naturelle — explicative du caractère « génial » des hommes d'exception. Dans l'extrait canonique d'Aristote des *Problemata physica XXX, 1*, ce dernier se livra à une véritable « monographie sur la bile noire<sup>44</sup> », où « il était clair que ces hommes dans le corps desquels la bile noire jouait un rôle prépondérant étaient destinés à être aussi mentalement “anormaux”, quelque forme que prît cette anomalie<sup>45</sup> ». La bile noire, une fois soumise à une limitation de sa densité ainsi qu'à une modération de sa température, se « stabiliserait » afin de permettre à sa génialité de se manifester. Aristote explique sur ce point :

La bile noire est froide par nature , [...] si elle est en excès dans le corps, elle produit des apoplexies, des torpeurs, des athymies, ou des terreurs, mais si elle est trop chaude, elle est à l'origine des états d'euthymie accompagnés de chants, des accès de folie [...]. Mais ceux chez qui la chaleur excessive s'arrête, dans sa poussée, à un état moyen, ils sont certes mélancoliques, mais ils sont plus sensés, et s'ils sont moins bizarres, en revanche, dans bien des domaines, ils sont supérieurs aux autres, les uns en ce qui concerne la culture, d'autres les arts, d'autres encore la gestion de la cité. [...] Si l'état du mélange est tout à fait concentré, ils sont mélancoliques au plus haut degré; mais si la concentration est un peu atténuée, voilà des êtres d'exception<sup>46</sup>.

À l'image de la planète Saturne — planète à la fois froide, chaude, sèche et humide —, la mélancolie joue dans les extrêmes, entre la folie et la génialité. *Acedia* et mélancolie nous offrent un regard rempli d'ambivalence sur ces malaises subjectifs ayant la réputation de causer souffrance et désespoir : comme si le désespoir lui-même pouvait devenir source de salut.

Cependant, ces deux notions, chacune à leur façon, nous apparaissent comme le revers de l'expérience religieuse dans la mesure où elles témoignent d'une contradiction s'opérant au cœur même de la reproduction sociétale. D'une part, dans l'*acedia* on assiste à une forme particulière de l'expérience religieuse comprise comme un renoncement à la foi, à une

<sup>44</sup> L'expression est de Raymond Klibansky. Cf. *Saturne et la mélancolie, op. cit.*, p. 76.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>46</sup> Aristote, *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*, Paris, Rivages poche, *Petite bibliothèque*, 2006, pp. 93-99.

souffrance issue de la rhétorique chrétienne de l'expérience subjective, tandis que dans la mélancolie baroque de la réforme luthérienne, la foi se présente comme la seule et unique façon d'atteindre le salut. Ces notions nous éloignent de l'expérience religieuse pour nous en rapprocher par la suite. Mais déjà, un procès de sécularisation commence à imbiber la mélancolie qui tend à s'éloigner de l'expérience religieuse. Pour ce qui est du cas de l'*acedia*, il y a, au final, résorption des contradictions et une conservation de Dieu comme référence transcendante, dans la mesure où la perte de l'Amour envers Dieu ne débouche pas sur une conflictualité et une remise en question radicale de la pratique sociale. En effet, nous pourrions dire — au risque d'être peut-être trop schématique — que dans le milieu clos des monastères où les moines subissent l'*acedia*, la pratique significative demeure prisonnière du cadre normatif légitimé par l'autorité des ordres religieux. L'au-delà religieux écrase, neutralise, en quelque sorte, le monde quotidien de l'ici-bas<sup>47</sup>, ou du moins, en sauvegarde l'essentiel permettant sa reproduction et la résorption de l'attitude propre à l'*acedia*. Quant à la mélancolie, comme nous allons le voir, celle-ci connaîtra un tout autre destin. Comme il vient d'être mentionné, le mélancolique demeure prisonnier de l'ici-bas. La mélancolie — et plus tard l'ennui — nous apparaît alors à ce moment-ci, comme un symptôme de contradictions beaucoup plus profondes, prenant racine dans la sécularisation et la rationalisation propre au processus de la modernité.

## 1.2 De la mélancolie à l'ennui : démocratisation des malaises subjectifs, désenchantement du monde et romantisme

Cette image antique de la mélancolie, appréhendée comme schème explicatif des humeurs et du caractère des « êtres d'exceptions », conformément à l'approche aristotélicienne, nous offre une vision qui se rapproche étonnamment — et qui paradoxalement nous éloigne en même temps — du traitement que l'on réserva à la mélancolie au cours de la modernité. Comme nous l'avons vu, la doctrine aristotélicienne des quatre humeurs tend à nous offrir un schéma que nous pourrions qualifier de « scientifique », ou plutôt médical, de la mélancolie. Au cours du Moyen-Âge, comme nous l'avons vu, le

---

<sup>47</sup> Michel Freitag, « La genèse du politique dans les sociétés traditionnelles », *Société*, Automne, n° 6, 1989, p. 69.

caractère positif relié à la génialité du mélancolique fut évacué pour n'en conserver que la dimension négative liée à l'apathie et à la souffrance, vision intimement liée à une expérience religieuse — au même titre que l'*acedia* —, en tant qu'« anomalie » de l'âme. Si au cours du Moyen-Âge, la conception aristotélicienne de la mélancolie fut réinterprétée pour n'en conserver que sa dimension négative et apolitique, l'époque baroque procéda, en quelque sorte, à la réintégration de cette idée que nous qualifions de politique, où la mélancolie se déploie comme le privilège « des classes d'exception », c'est-à-dire à une l'aristocratie soumise à l'oisiveté et a une culture du loisir. Ce n'est cependant qu'à partir de l'époque moderne que nous pouvons retrouver une conception de la mélancolie renvoyant à un diagnostic de pathologie complètement sécularisé.

L'émergence de la bourgeoisie comme classe fut en elle-même une étape charnière dans ce processus de « démocratisation de l'ennui », ou plutôt — pour emprunter à Habermas — de « publicisation de l'ennui ». L'émergence des salons littéraires en France à partir du XVII<sup>e</sup> siècle, jumelée à l'accessibilité croissante de la bourgeoisie à ce genre d'instance, contribua à sa façon au renversement et à l'« émancipation » de l'ennui hors des cercles restreints. Dans la France du XVII<sup>e</sup> siècle, en contrepartie aux instances formelles de la Cour — où la mélancolie et l'ennui étaient perçus comme une « rébellion » face au pouvoir du Roi — les salons représentaient ce lieu où afficher son ennui et sa mélancolie devenait d'une part possible, mais où, en plus, l'affichage de ses émotions intérieures pouvait échapper au contrôle. Comme le note Wolf Lepenies dans *Melancholy and Society*:

more than in the salon — where boredom was combated by writing instead of acting, where literature was made instead of war, and where « negative » emotion were collectively borne and defused in the group — at court it was necessary to get boredom under control<sup>48</sup>.

Les salons furent alors le théâtre de la rencontre entre l'aristocratie et la bourgeoisie naissante, toutes deux dépourvues d'un pouvoir politique quelconque. L'exclusion de l'aristocratie hors du champ politique provoqua cette attitude de résignation typiquement

---

<sup>48</sup> Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, *op. cit.*, p. 44.



mélancolique, de par l'incapacité de cette classe soumise à l'oisiveté à légitimer son existence<sup>49</sup>.

Selon ce qui précède, deux points doivent ici être retenus. Premièrement, l'ennui — qui ici conserve encore une grande proximité avec la mélancolie — se serait développé et « démocratisé » dans des lieux bien circonscrits, et aurait progressivement migré vers d'autres milieux. Contrairement à l'*acedia* et à la mélancolie qui se déployaient dans des lieux plutôt clos et hermétiques, l'ennui aurait trouvé dans les salons littéraires une institution où il devenait alors possible d'exprimer cette humeur et qui progressivement aurait permis de la décloisonner. Les salons, comme le souligne Habermas, « faisaient se rencontrer, pour ainsi dire sur le même pied, la noblesse et la grande bourgeoisie »<sup>50</sup>, et par conséquent, cette aristocratie urbaine et cette bourgeoisie en pleine ascension dépourvue de fonction politique, trouvaient un lieu commun pour exprimer leurs plaintes. Deuxièmement, l'accession de la bourgeoisie aux salons durant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles permit à cette classe montante d'opérer un renversement dans l'affirmation — et par conséquent dans la réception — de sa mélancolie et de ses propres malaises subjectifs. À ce propos, Lepenies note: « the class that made use of melancholy for self-affirmation and employed boredom to show disdain for the nobility was not an unsuccessful “clique” but only an ascendant class, in both the economic and social sense — namely the bourgeoisie<sup>51</sup> ». L'ennui incarné dans les salons, calqué sur l'éthique et la morale bourgeoise individuelle de la plainte de sa propre intériorité, prit alors un sens spécifiquement moderne. Cet ennui bourgeois, qui diffère de la passivité et du caractère oisif de l'ennui exprimé par l'aristocratie, vint incarner en quelque sorte, l'idéal universel tel que transmis par l'*Aufklärung*<sup>52</sup>. La bourgeoisie, soumise à un *éthos* particulier de l'accomplissement individuel par l'entremise du travail, ne put, d'un point de vue éthique, se résigner à subir l'ennui de l'inactivité :

---

<sup>49</sup> Le cas allemand est à ce niveau beaucoup moins évocateur. La bourgeoisie allemande de cette époque aurait connu une ascension beaucoup moins fulgurante. La « bonne société » allemande n'était pas aussi unifiée qu'en France, restant par conséquent relativement isolée. Voir à ce sujet Elias, Norbert. 1973. *La civilisation des mœurs*. Trad. Pierre Kamnitzer, Paris : Calmann-Lévy, pp. 11-109.

<sup>50</sup> Jurgen Habermas, *L'espace public*. Trad. Marc B. de Launay, Paris, Payot, 1978, p. 44.

<sup>51</sup> Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>52</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 88.

with the growing economic power of the bourgeoisie, the concept of labor came to be regarded as signifiant and work viewed as a palliative for melancholy. It was not until melancholy no longer appeared as the desired affective state of the bourgeoisie, because the latter had found work to be better means of self-legitimation, that it became possible for the individual to claim melancholy for himself<sup>53</sup>.

La bourgeoisie se réfugia plutôt dans la sphère intime, et non dans l'étalage public de son désœuvrement et de sa résignation. L'ennui et la mélancolie, comme marques de distinction de l'aristocratie, devinrent aux yeux de la bourgeoisie, ni plus ni moins, des objets de haine qui devaient être combattus. L'ennui ne pouvait plus être une valeur acceptable, et par conséquent, devait être contrecarré par une éthique du travail qui agirait du même coup comme source de légitimation de cette classe en pleine ascension.

Parallèlement à ce processus de publicisation de l'ennui, nous ne pouvons passer sous silence le procès de modernisation et de sécularisation des sociétés occidentales. Comme cela fut effleuré précédemment, dans le drame baroque — et plus particulièrement dans sa conception allemande telle que le soulignait Benjamin — certaines forces étaient déjà à l'œuvre. L'éthique bourgeoise issue de la Réforme protestante, appelant un retour à l'ici-bas, ébranla indéniablement tant la structure de l'Église que de l'État. Le monde ambiant dans lequel gît le *Trauerspiel*, consiste en ce monde baroque « complètement sécularisé, ne connaissant plus d'eschatologie, [qui] dépouille, évide l'au-delà de tout ce qui lui donnait vie et le transmet au monde d'ici-bas<sup>54</sup> ». Bref, un monde désacralisé et désenchanté. Cette thématique du désenchantement du monde — chère à la sociologie wébérienne —, comme rapport de tension entre la religion et le monde de l'ici-bas<sup>55</sup>, constitue une approche fondamentale à la compréhension de la diffusion des malaises subjectifs. Le paroxysme de ce processus adviendrait lorsque « le “monde” est considéré éthiquement irrationnel quand il doit être racheté par l'ascèse intra-mondaine<sup>56</sup> », c'est-à-dire lorsque la religion s'avère dans l'impossibilité d'orienter l'intégralité des pratiques individuelles ainsi que l'ensemble des sphères existentielles.

---

<sup>53</sup> Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, *op. cit.*, p. 157.

<sup>54</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 177.

<sup>55</sup> Pietro Rossi, « Rationalisation, “désenchantement” du monde, modernité », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXIII, n° 101, 1995, p. 86-87.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 88.

Le monde moderne, comme le note Max Weber, écrase l'au-delà et en substitue le fondement, notamment par le double processus d'intellectualisation et de rationalisation du monde :

Le destin de notre époque caractérisé par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du monde, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique. Elles ont trouvé refuge soit dans le royaume transcendant de la vie mystique soit dans la fraternité des relations directes et réciproques entre individus isolés. [...] à celui qui ne peut supporter avec virilité ce destin de notre époque on ne peut que donner le conseil suivant : retourne en silence, sans donner à ton geste la publicité habituelle des renégats, mais simplement sans façon dans les bras largement ouverts et pleins de miséricorde des vieilles Églises<sup>57</sup>.

Beaucoup d'éléments ici attirent notre attention, mais plus particulièrement, l'accent mis sur les deux procès de rationalisation et d'intellectualisation. La rationalisation correspondrait à ce « processus d'organisation qui introduit une relative cohérence et un certain ordre dans l'indifférenciation immédiate des phénomènes de vie<sup>58</sup> ». Ce procès constitue alors le premier pas d'une rupture avec la tradition et des différents schèmes explicatifs permettant d'orienter et de fixer l'action qui s'y rattachait. En bref, il s'agit d'insérer un niveau de cohérence permettant la stabilisation de l'existence. Quant au processus d'intellectualisation, ce dernier laisse percevoir une tangente menant vers une distanciation toujours plus prononcée entre l'humain et la réalité, c'est-à-dire vers cette prétention à pouvoir tout maîtriser, à pouvoir tout prévoir, à organiser le monde par notre capacité à intellectualiser les problèmes. Le couple de rationalisation et d'intellectualisation devient alors, en quelque sorte, le fer de lance du désenchantement du monde, libérant le monde de son mystère. Comme remarque Julien Freund, « le désenchantement se trouve préparé dans la phase préparatoire de la rationalisation, mais il n'a trouvé sa pleine expression que dans l'intellectualisation, en tant qu'elle est l'intériorisation subjective par l'être des conditions instrumentales inhérentes à la rationalisation<sup>59</sup> ». Si la rationalisation agit comme une donnée objective, s'étant « libérée » progressivement, l'intellectualisation en constituerait le pendant subjectif.

---

<sup>57</sup> Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, 10/18, 1963, p. 120.

<sup>58</sup> Julien Freund, *Études sur Max Weber*, Genève, Librairie Droz S.A., 1990, p. 73.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

Parallèlement à ce processus de désenchantement du monde qui tend à effacer le rôle que jouaient la tradition et la religion comme instances constitutives de sens, il importe de souligner l'apport du mouvement romantique dans la résistance à ce « progrès » mené par la modernité. Tenter de définir en quoi consiste formellement le mouvement romantique serait une tâche excessivement ardue dans la mesure où il regroupe un ensemble de mouvements éclectiques parfois en contradiction les uns avec les autres<sup>60</sup>. Nous pouvons néanmoins, pour l'instant, le définir comme un mouvement artistique et politique émergent à partir du XIX<sup>e</sup> siècle dans divers pays d'Europe, se présentant en opposition à la double révolution bourgeoise et industrielle. Comme le remarque Eric Hobsbawm, le mouvement romantique grandit en influence dans le monde artistique comme plainte vis-à-vis « l'élément démoniaque de l'accumulation capitaliste, la poursuite sans trêve ni limite du "toujours plus", au-delà de tout calcul rationnel ou utilitaire, le besoin de luxe effréné<sup>61</sup> ». En bref, il s'agissait ni plus ni moins d'une *Weltanschauung*, d'une structure mentale collective, qui tenta de résister au désenchantement du monde dû par la double révolution bourgeoise et industrielle. Une frange du mouvement romantique apparaît alors comme fondamentalement « critique de la modernité, c'est-à-dire de la civilisation capitaliste moderne, au nom de valeurs et d'idéaux du passé<sup>62</sup> ». La révolution bourgeoise n'ayant jamais rempli ses promesses, c'est par l'entremise de valeurs prémodernes que le mouvement romantique tenta de redonner un semblant de sens à ce qui fut liquidé avec la modernité. La nostalgie d'un monde non aliéné est alors au centre de cette vision romantique :

Dans l'optique romantique, cette critique [du monde moderne] est liée à l'expérience d'une perte; dans le réel moderne, quelque chose de précieux a été perdu, à la fois au niveau de l'individu et de l'humanité. La vision romantique se caractérise par la conviction douloureuse et mélancolique que le présent manque de certaines valeurs humaines essentielles qui ont été aliénées<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> Nous pourrions procéder à une longue énumération d'artistes, toutes disciplines et positions politiques confondues. Pour noter les plus notables, nous pouvons mentionner sans ordre particulier les noms de Stendhal, Hugo, Balzac, Poe, Dickens, Schlegel, Novalis, Goethe, Beethoven, Goya, les jeunes Dostoïevski et Tolstoï, etc.

<sup>61</sup> Eric J. Hobsbawm, *L'ère des révolutions. 1789-1848*, Paris, Fayard, 1969, p. 331.

<sup>62</sup> Michael Löwy, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Paris, Payot, 1992, p. 30.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 36.

Le regard mélancolique et ennuyé du romantique est alors imprégné de cette nostalgie d'une époque où la nature et l'humanité partageaient le même sort. L'esthétique romantique vise alors, d'une part, à réinsérer l'individu au centre des préoccupations comme rempart contre la réification de l'existence. L'individu isolé, laissé à lui-même, doit alors par l'entremise de son imaginaire, de sa liberté et de son affectivité, parvenir à élever et à dépasser les conditions aliénantes du monde moderne. « Le romantisme représente [...] la révolte de la subjectivité et de l'affectivité réprimées, canalisées et déformées<sup>64</sup> ». Bref, le réenchâtement du monde romantique doit s'opposer aux effets de la rationalisation tous azimuts de l'existence.

### 1.3 Mélancolie, Neurasthénie et Expérience moderne : entre médicalisation et spatialité de l'ennui

Dans l'optique particulière de la philosophie de l'histoire telle que la pratique Benjamin, l'ennui et la mélancolie, à leur entrée dans la modernité, prirent inévitablement une signification qui divergea de leur conception soit antique, soit médiévale, ou encore baroque. Le procès de sécularisation et de rationalisation du monde déjà à l'œuvre, couplé à cette propension à concevoir ces malaises strictement du point de vue subjectif, nous amènent donc à une conception de ces humeurs davantage tributaire de la psychologie interne de l'individu, ou encore d'ordre physiologique. Si nous retrouvons déjà chez Aristote cette idée que la mélancolie serait issue de particularités physiologiques, l'époque moderne, guidée par les lumières et de la Raison comme référence transcendante, concrétisera cette idée avec une radicalité inédite. Un double destin sera alors réservé à la mélancolie à l'aube de la modernité. D'une part, à partir du Romantisme, on la retrouve chez l'artiste, compris comme cette « figure sublime et tragique dont le malheur est à la hauteur du génie<sup>65</sup> ». Dans un deuxième temps, elle sera vidée de cette dimension géniale pour affecter l'homme ordinaire. La mélancolie est alors renvoyée au simple statut de maladie<sup>66</sup>. Comme le souligne Elizabeth Goodstein, « the democratization of skepticism went hand in hand with a medicalization of

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>66</sup> *Ibid.*

malaise<sup>67</sup> », c'est-à-dire que le procès de « démocratisation », ou de « massification » de ces humeurs à l'œuvre au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais surtout au XIX<sup>e</sup> siècle, allait de pair avec une nouvelle conception des humeurs comme psychopathologie directement héritée de la science moderne. L'ennui et la mélancolie ne demeurent plus l'apanage d'une classe en manque de reconnaissance ou encore la plainte « géniale » des lettrés, mais deviennent bel et bien un objet d'étude sérieux, préoccupant tant le monde médical que les sciences sociales naissantes. La mélancolie fut alors progressivement considérée comme une forme de psychopathologie, dont Sigmund Freud fit probablement la description la plus frappante, marquant du même coup une démarcation nette entre l'ennui et la mélancolie.

Dans son essai *Deuil et mélancolie* daté de 1917, Freud, bien conscient de la polysémie que revêt le terme de « mélancolie », définit ce concept comme « un point de vue psychique [se caractérisant] par une dépression profondément douloureuse, une suspension de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toute activité et la diminution du sentiment d'estime de soi<sup>68</sup> ». De façon analogue au processus de deuil qui se caractérise par une réaction de la libido<sup>69</sup> à la perte de l'objet aimé, la mélancolie se présente comme la perte d'un objet d'amour, « à laquelle cependant ne fait pas suite, contrairement à ce que l'on pourrait attendre, un transfert de la libido sur un nouvel objet, mais son retrait dans le moi, narcissiquement identifié à l'objet perdu<sup>70</sup> », processus qui, contrairement au deuil, se fait hors du champ de la conscience. L'objet perdu du mélancolique — objet réel ou fantasmé — libérant l'espace occupé dans la libido, se retire alors dans le moi, provoquant cette identification narcissique du moi à l'objet perdu. Si « dans le deuil le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même<sup>71</sup> », dans la mesure où il y a une

---

<sup>67</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>68</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », dans *Métapsychologie*, Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis., Paris, Gallimard, coll. *Folio essais*, 1968, p. 146-147.

<sup>69</sup> Par libido, Freud entend : « l'énergie [...] des tendances se rattachant à ce que nous résumons dans le mot *amour*. Le noyau de ce que nous appelons amour est formé naturellement par ce qui est communément connu comme amour et qui est chanté par les poètes, c'est-à-dire l'amour sexuel [...]. Mais nous n'en séparons pas toutes les autres variétés d'amour, telles que l'amour de soi-même, l'amour qu'on éprouve pour les parents et les enfants, l'amitié, l'amour des hommes en général, pas plus que nous en séparons l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites ». Voir Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 109.

<sup>70</sup> Giorgio Agamben, *Stanze*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>71</sup> Sigmund Freud, « Deuil et mélancolie », *op. cit.*, p. 150.

identification narcissique à l'objet perdu. La perte de l'objet devient la perte du moi qui se traduit par cette auto-dépréciation de soi. La mélancolie, dans cette perspective, devient une psychopathologie, tandis que l'ennui se retrouve refoulé et teinté d'une certaine trivialité propre au monde de la vie quotidienne.

Le XIX<sup>e</sup> siècle fut le théâtre de cette diffusion de la mélancolie et de l'ennui. Le double procès de sécularisation et de rationalisation fut donc couplé à deux phénomènes complémentaires, soit l'industrialisation et l'urbanisation. Sans ces deux derniers termes, l'équation explicative de la massification de ces humeurs serait restée incomplète. Ce n'est qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on assista véritablement à la diffusion, dans la sphère littéraire, d'un discours articulé sur l'ennui comme « mal du siècle ». En parallèle à ce processus, la psychologie commença à s'intéresser aux divers troubles issus de la modernisation et de l'industrialisation. Tant et si bien que, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la neurasthénie fit son apparition dans les cercles médicaux, comme cette nouvelle « maladie de la vie moderne, car elle résulte de la trépidation des temps nouveaux, de l'industrie et de la grande ville<sup>72</sup> ».

Le thème transparait aussi dans la discipline sociologie naissante, tant chez Émile Durkheim que chez Georg Simmel. Chez Durkheim, l'agitation et la nervosité de la vie moderne causeraient « un ébranlement trop fort du système nerveux<sup>73</sup> » qui affecteraient les individus les plus sensibles en les rendant incapables de résister aux stimulations externes. De façon similaire, dans son essai « Métropole et mentalité », Simmel — qui fut d'ailleurs d'une grande influence sur Benjamin quant à la thématization de l'espace urbain<sup>74</sup> — observe les conséquences du caractère effréné de cette vie moderne sur la capacité « de l'individu de maintenir l'autonomie et la singularité de son existence contre la prépondérance de la société, de l'héritage historique, de la culture et des techniques qui lui sont extérieurs<sup>75</sup> ». Analysant les effets sur la subjectivité qu'aurait engendrés l'expérience des grandes métropoles de son

---

<sup>72</sup> Alain Ehrenberg, *La fatigue d'être soi*, op. cit., p. 44.

<sup>73</sup> Émile Durkheim, *Le suicide. Étude de sociologie*, Paris, P.U.F., p. 33-34.

<sup>74</sup> Benjamin aurait notamment suivi les cours de Simmel à Berlin. Voir Rainer Roschlitz, « Présentation », dans Walter Benjamin, *Œuvre I*, p 17.

<sup>75</sup> Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », loc. cit., p. 61.

temps, Simmel tente alors de résoudre l'équation structurelle entre les métropoles et leur interférence sur les contenus de la vie individuelle et supra-individuelle, ainsi que sur la capacité des individus à s'ajuster à ces forces externes<sup>76</sup>. Le triomphe de la culture objective — c'est-à-dire de la culture matérielle « *des choses* », qui découle de l'industrialisation et du mode de production capitaliste — sur la culture subjective serait en ce sens encore plus marqué dans les métropoles, en tant qu'on noterait l'émergence d'un individualisme extrêmement prononcé en réponse à cette culture objective qui elle-même se manifesterait sous une forme radicale et inédite. Plus particulièrement, la métropole serait la base structurelle nécessaire au déploiement de la modernité<sup>77</sup>, comprise comme un mode particulier de faire l'expérience de la société<sup>78</sup>. La ville moderne devient le lieu effectif du processus d'abstraction de l'économie de marché : l'échange anonyme entre producteur et consommateur dépasse la simple métaphore et se confond avec la réalité. Simmel souligne sur ce point :

L'intérêt des deux parties y gagne une impartialité qui ne se laisse pas fléchir; leur égoïsme économique, fondé sur le calcul rationnel, n'a pas à craindre de déviation due aux impondérables des relations personnelles. [...] Personne ne peut dire si c'est d'abord cette disposition psychique intellectualiste qui a poussé à l'économie monétaire, ou bien si celle-ci a été pour celle-là le facteur déterminant. Une seule chose est sûre, le mode de vie métropolitain constitue pour ce rapport-là le sol le plus nourrissant<sup>79</sup>.

Le milieu urbain, dorénavant soumis à la rationalité économique, laisse entrevoir une métamorphose particulière de l'expérience vécue en tant que celle-ci devient dépendante de ces mêmes impératifs rationnels. La métropole, comme lieu de centralisation du couple production-consommation, est alors le théâtre d'une intensification drastique des stimulations nerveuses<sup>80</sup>. Si la mode nécessitait un flux constant autonome d'autorenouvellement, c'est

---

<sup>76</sup> « The equation which structures like the metropolis set up between the individual and the super-individual contents of life' and inquire 'how the personality accomodates itself in the adjustment of external forces ». David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1986, p. 79.

<sup>77</sup> Deena Weinstein et Michael A. Weinstein, « Simmel and the dialectic of the double boundary: the case of the Metropolis and the mental life », *Sociological Inquiry*, vol. 59, no. 1 (Février), 1989, p. 54.

<sup>78</sup> David Frisby, *Fragments of modernity, op. cit.*, p. 46.

<sup>79</sup> Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », *loc. cit.*, p. 64.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 62.



dans l'espace particulier de la ville que celle-ci pouvait le trouver. La convergence de l'hyperstimulation nerveuse avec la rationalisation de l'expérience — par le détour de l'économie monétaire — culmine alors dans la figure psychique du citoyen blasé.

Le blasé — compris en tant que sujet neurasthénique — serait alors cet individu des grandes villes incapable de réagir à de nouvelles stimulations, et pour qui « la signification et la valeur des différences entre les choses, par suite la signification et la valeur des choses elle-mêmes, sont ressenties comme vaines<sup>81</sup> ». La rationalisation et le désenchantement du monde auraient alors engendré cette attitude pathologique permettant au monde moderne de se présenter comme dépourvu de sens<sup>82</sup>. C'est donc l'émergence de la sphère de l'économie monétaire qui aurait permis à cet « état d'esprit » de se déployer, avec une importance relative, dans le cadre urbain. Les diverses formes de vie qu'offrent les grandes villes, auraient engendré cette attitude indifférente tant face à l'ensemble des hommes vivant dans une proximité toujours plus grande que face aux choses en général. Bien que cette indifférence, cette perte de sens, puisse apparaître comme une bien triste « tragédie » que nous réservent les temps modernes, le diagnostic porté par Simmel semble davantage nuancé. En effet, l'attitude blasée et réservée, qui semble *a priori* plonger notre existence dans une certaine grisaille, serait néanmoins, une adaptation, un mal nécessaire pour garantir à l'individu les conditions de possibilité lui permettant de jouir d'une certaine liberté<sup>83</sup>.

Cette réserve et son harmonique, l'aversion voilée, réapparaissent pourtant maintenant sous une forme caractéristique beaucoup plus commune de la mentalité métropolitaine. Elle octroie notamment aux individus une manière et une dimension de liberté personnelle qui sont sans équivalent dans d'autres rapports : elle retourne ainsi à une des grandes tendances du développement de la vie sociale<sup>84</sup>.

Cette condition subjective apparaît alors, pour Simmel, comme une donnée éminemment historique plutôt qu'existentielle<sup>85</sup>, et correspondrait directement une évolution dans la culture moderne. Dans le monde moderne, mettre sa personnalité en valeur nécessiterait alors le « recours à la singularisation pour séduire d'une manière quelconque la conscience du

<sup>81</sup> Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », *loc. cit.*, p. 66.

<sup>82</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 273.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>84</sup> Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », *loc. cit.*, p. 69. Souligné par nous.

<sup>85</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 275.

cercle social grâce à l'excitation de la sensibilité aux différences<sup>86</sup> ». On retrouve alors cette tension moderne entre la culture objective et la culture subjective. Dans les grandes villes modernes — où règnent la technique, la spécialisation et la division économique du travail — il serait pratiquement impossible d'arriver à synthétiser les immenses progrès de l'évolution intellectuelle de la culture. L'individu, ne pouvant plus se retrouver face à une totalité organisée faisant encore sens pour lui, doit alors se rapporter à sa propre vie personnelle pour justement lutter contre l'impersonnalité croissante du monde objectif. Cette impossibilité à se référer à l'universalité de l'homme basée sur une « conception cohérente de la personne humaine et de son autonomie<sup>87</sup> », qui elle-même renvoie à un idéal transcendantal appuyé sur une certaine *Raison universelle*, caractériserait le propre de l'individu blasé. La ville serait alors ce lieu stratégique et ambivalent où se déploierait l'individu libéré de toute contrainte historique et agissant selon sa propre existence vécue, tout en courant le risque de ne pouvoir supporter cette « liberté ». La métropole devient cet espace nécessaire à la concrétisation de l'individualisme moderne et par conséquent, se présente comme lieu effectif de l'apparition du malaise proprement moderne.

#### 1.4 L'ennui : expérience de la modernité

Le diagnostic simmélien nous rapproche alors d'une conception beaucoup plus serrée de l'ennui et qui sera déterminante dans le traitement que Benjamin réservera à l'expérience de la modernité ainsi qu'à sa thématization particulière de l'ennui. L'expérience du blasé décrite par Simmel nous offre alors un regard doublement intéressant. D'une part, Simmel s'éloigne d'une symptomatologie des malaises subjectifs conçus strictement d'un point de vue psychopathologique, en jetant les bases pour une possible entreprise sociologique visant la compréhension du caractère éminemment historique et collectif de l'ennui. D'autre part, comme le note Elizabeth Goodstein, Simmel énonce les conditions de possibilité de l'expérience subjective urbaine incarnée dans l'attitude indifférente des citoyens<sup>88</sup>. L'ennui, en

---

<sup>86</sup> Georg Simmel, « Métropoles et mentalité », *loc. cit.*, p. 73-74.

<sup>87</sup> Michel Freitag, *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*, Québec, P.U.L., 2002, p. 70

<sup>88</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 282.

plus d'être contextualisé dans l'expérience urbaine, serait lui-même tributaire de ces processus modernes d'urbanisation et d'industrialisation. L'indissociabilité du couple modernité-ennui prend ici tout son sens, c'est-à-dire dans la présence d'une contradiction entre les structures du monde objectif — la culture objective chez Simmel — et subjective. L'ennui s'infiltré dans les creux de signification amenés par la modernité. L'ennui est, comme le dit Heidegger, un hybride : en partie objectif, en partie subjectif<sup>89</sup>. Mais encore, que représente concrètement l'ennui ?

L'apparition du concept de l'ennui dans la littérature française daterait du milieu du XII<sup>e</sup> siècle et proviendrait étymologiquement du terme latin *odium*, c'est-à-dire littéralement « haine », incarnée davantage dans les expressions latines *inodiare* (être odieux) et *in odio esse* (être un objet de haine)<sup>90</sup>. Dans son acception générale, l'ennui avant le XVIII<sup>e</sup> siècle demeurait intimement lié à une douleur morale associée à la perte d'un être cher<sup>91</sup>, ou encore à une haine envers le monde ou un sujet particulier<sup>92</sup>. Bref, l'ennui fut avant cette époque fortement lié avec l'*acedia* et la mélancolie, tout en exprimant une tristesse et un chagrin d'une radicalité différente. Les langues allemande et anglaise nous offrent aussi un regard intéressant sur l'ennui. En allemand, l'ennui est donné par le terme *Langeweile*, terme apparu durant le XVIII<sup>e</sup> siècle, que l'on pourrait traduire par « longue-durée », exprimant alors explicitement la dimension et le contexte temporel immanent à l'ennui<sup>93</sup>. Dans la langue anglaise, et ce, même si nous retrouvons déjà maintes références à la *melancholy* et au *spleen*, ce n'est qu'à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on vit apparaître le terme *boredom* (*to bore*) comme terme équivalent à l'ennui « moderne », c'est-à-dire que le *boredom* revêt une dimension entièrement sécularisée<sup>94</sup>. La simple histoire du terme « ennui » nous procure un témoignage de la transformation de la signification de cette humeur, et encore plus, nous permet de saisir les métamorphoses radicales de cette humeur :

---

<sup>89</sup> Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, Paris, Gallimard, 1992, p. 138.

<sup>90</sup> Voir Barbara Dalle Pezze, «The delicate monster: modernity and boredom», *op. cit.*, p. 9.

<sup>91</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>92</sup> Barbara Dalle Pezze, «The delicate monster: modernity and boredom», *op. cit.*, p. 9.

<sup>93</sup> Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, *op. cit.*, p. 87

<sup>94</sup> Barbara Dalle Pezze, «The delicate monster: modernity and boredom», *op. cit.*, p. 10.

The French case vividly illustrates the cultural and philosophical significance of the evolution of the discourse on boredom. During the nineteenth century, amidst the upheavals of urbanization and industrialization, even as state of and society modernized, a new language of reflection on subjective experience emerged, a language in which the philosophical materialism of Enlightenment mingles with technological materialism of second industrial revolution<sup>95</sup>.

L'ennui témoignerait tant du procès d'industrialisation et d'urbanisation que du « désenchantement du monde », alors que les conséquences sociales de ces divers procès provoquèrent une transformation singulière de l'expérience traditionnelle, en la détachant de ses assises, de ses anciennes bases, transformant l'expérience que l'on pouvait faire de l'espace et de la temporalité, et les significations qui s'y rattachaient directement.

Autrement dit, au cours de la modernité, l'expérience traditionnelle du temps et de l'espace devint obsolète et c'est de cette désarticulation des repères expérientiels qu'émane la valeur distinctive du concept d'ennui. L'ennui nous apparaît alors comme une perte de sens, et comme notre petite « archéologie » a tenté de le démontrer, l'ennui comme malaise subjectif spécifique, se doit d'être conceptualisé dans ce « creux de la modernité », dans cette fragilisation symbolique occasionnée par le processus de modernisation. Si l'expérience de l'*acedia* demeurait ancrée dans une conception du monde marquée du sceau de la religion, on retrouvait alors déjà dans la mélancolie —, et ce, depuis l'époque baroque — une désaffection de la religion et de sa capacité à cimenter le lien social, à produire du sens. La Raison triomphante d'un côté — comme pôle objectif et transcendantal — et la subjectivité libérée des contraintes institutionnelles traditionnelles de l'autre; voilà les conditions préalables à l'expérience de l'ennui. Encore une fois, pour reprendre les propos d'Elizabeth Goodstein : « If rationality is the sustaining myth of modernity, boredom, as an everyday experience of universal skepticism, constitutes its existential reality<sup>96</sup> ». En ce sens, la modernité elle-même se présenterait comme productrice d'une mythologie particulière, et l'ennui en serait le corrélat existentiel. La conceptualisation de l'ennui comme médicalisation des malaises subjectifs — et strictement subjectifs — propre à la psychologie interne de l'individu, tel que la « science » ou la psychologie moderne l'ont envisagé, nous apparaît

---

<sup>95</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, op. cit., p. 109.

<sup>96</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, op. cit., p. 3-4.

alors ici comme extrêmement problématique; cette conceptualisation retombe dans une mythologie « raisonnée ».

C'est dans cette perspective que l'ennui doit être saisi et contextualisé, c'est-à-dire dans une *Weltanschauung* spécifique. « Sans doute les Temps Modernes, nous dit Martin Heidegger, ont-ils, par suite de l'émancipation de l'homme, amené le règne d'un subjectivisme et d'un individualisme<sup>97</sup> ». Ce subjectivisme, ou plutôt cette individualité — dépouillée des contraintes du passé — comme prétendu centre de référence absolue, guidée par la Raison universelle, devient ni plus ni moins une fin en soi et pour soi-même. L'ennui serait en quelque sorte l'arrière-plan de l'échec des aspirations individuelles — comme seules fins en soi —, échec contingent issu en partie de l'idéologie des Lumières<sup>98</sup>. L'individu désemparé, en lui-même, ne peut cependant nous offrir un regard adéquat sur l'ennui; et précisément, faire l'histoire de l'ennui, c'est tenter de démontrer l'impossibilité de le saisir hors de son contexte. Plus encore, comme le souligne justement Andrew Benjamin, l'ennui se doit d'être considéré comme une humeur, à la fois externe à l'individu et pourtant vécue et éprouvée par ce dernier<sup>99</sup>. L'expérience individuelle est insuffisante, le contexte importe; pour parler d'ennui, il faut parler de contexte. Il ne peut y avoir d'ennui « pur » que l'on pourrait décontextualiser, conserver dans la simple enveloppe subjective factuelle : la matérialité de l'ennui importe<sup>100</sup>.

L'ennui comme humeur, ou de façon plus précise comme *Stimmung*<sup>101</sup>, consiste précisément en une expérience organisée, exprimant une situation du monde bien précise, n'étant pas le fruit d'un état arbitraire ou d'un hasard historique<sup>102</sup>. Voir l'ennui comme une

---

<sup>97</sup> Martin Heidegger, « L'époque des conceptions du monde », *op. cit.*, p. 115.

<sup>98</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>100</sup> Ben Anderson, « Time-stilled space-slowed: how boredom matters », *Geoforum*, vol. 35 (6), 2004, p. 740.

<sup>101</sup> Terme allemand plutôt intraduisible en français. Pour être davantage juste, en plus de parler d'humeur, il faudrait de surcroît, parler de tonalité affective. Chez Heidegger, la *Stimmung* répond généralement à cette conception, à cette tonalité affective comprise comme ambiance ou comme atmosphère. Pour éviter davantage de confusion, nous allons retenir le terme plus général d'humeur. (Emmanuel Martineau traduit *Stimmung* par tonalité. Voir Martin Heidegger, *Être et temps*. Traduction par Emmanuel Martineau, Authentica, Édition numérique hors-commerce.)

<sup>102</sup> Andrew Benjamin, « Ennui et distraction : les humeurs de la modernité », *loc. cit.*, p. 130.

humeur, c'est alors accepter son caractère sociohistorique, accepter qu'elle puisse apparaître comme l'humeur fondamentale, la *Grundstimmung*, de la modernité. Il s'agit du pari fait par Heidegger, de présenter l'ennui comme tonalité fondamentale de la modernité. Bien qu'entrer dans les détails de l'analyse « phénoménologique » heideggerienne de l'ennui serait ici hors propos et nous éloignerait des tâches que nous nous sommes fixées, il importe de mentionner que l'ennui, pour ce dernier, se présente comme un médium, comme une tonalité pouvant opérer une médiation entre la pensée et l'action<sup>103</sup>, et par conséquent servir de base à une « mise en action et de *possibilité de mise en action de l'activité philosophante*<sup>104</sup> ». Mais plus fondamentalement, considérer les humeurs — de l'ennui dans ce cas-ci — signifie être en mesure de faire la lumière sur la « façon d'envisager la relation entre la présence physique et l'action du temps historique<sup>105</sup> », c'est-à-dire de démêler ce qui appartient au sujet, au monde, au temps historique. C'est cette perspective que nous emprunterons pour saisir en quoi consiste l'ennui chez Walter Benjamin.

\*

Le destin commun que connaissent l'ennui, l'*acedia* et la mélancolie est de se présenter sous le même signe existentiel, c'est-à-dire celui des malaises subjectifs. Mais au-delà de ce qui rapproche ces diverses notions esquissées tout au long de ce chapitre, nous sommes maintenant en droit de nous questionner sur ce qui constitue la nature particulière de l'ennui. Contrairement à l'*acedia*, l'ennui ne saurait représenter une « paresse du cœur » menant à la négation (et la conservation) de Dieu, un malaise issu d'une expérience religieuse du monde et de soi. Même s'il partage une histoire commune avec la mélancolie, l'ennui ne pourrait non plus se comprendre en tant que psychopathologie, ou encore comme plainte

---

<sup>103</sup> Martin Heidegger, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique*, op. cit., p. 110.

<sup>104</sup> C'est donc en saisissant l'ennui comme humeur, collectivement et historiquement partagée, qu'Heidegger tente de donner une nouvelle impulsion à la philosophie, au questionner. L'ennui, comme *Grundstimmung*, en tant que tonalité qui se doit d'être éveillée, constituerait alors le premier geste pour un renouveau d'une interrogation métaphysique de par la mise à nu du sujet devant lui-même. *Ibid.*, p. 233.

<sup>105</sup> Andrew Benjamin, « Ennui et distraction : les humeurs de la modernité », *loc. cit.*, p. 130.

nostalgique et géniale issue du courant romantique. L'ennui pour nous demeure une indétermination, un état de latence mettant en scène une représentation de la temporalité inédite et radicale. Et c'est justement sur ce point qu'il doit se distinguer des diverses notions qui le précèdent : comme une expérience du temps en rupture radicale d'avec l'ordre traditionnel. L'ennui fragmente le temps. Et comme le présent chapitre a tenté de le démontrer, il participe à une conception du monde catalysée par le projet de la modernité. Cet ennui moderne est celui résultant d'une expérience du vide sécularisé issue de cette impossibilité à réconcilier monde moderne et aspirations personnelles. Tout moment sous le regard de l'ennuyé ne peut qu'apparaître comme une succession de moments vides sans signification à proprement parler, dépourvus d'intérêt et ne pouvant déboucher sur une quelconque action significative. Il exprime alors — à l'instar de la mélancolie — l'absence et la douleur de la perte de signification, mais dans un vocable qui diffère. Il est le fruit du désenchantement du monde, de la standardisation, de la rationalisation de l'existence et de l'impossible expérience du présent face à l'accélération de l'histoire projetée vers l'infini et vers l'inconnu<sup>106</sup>. L'ennui devient la face cachée du progrès promis par l'*Aufklärung*.

---

<sup>106</sup> Elizabeth S. Goodstein, *Experience Without Qualities*, *op. cit.*, et Andrew Benjamin, « Ennui et distraction : les humeurs de la modernité », *op. cit.*, p. 123.

## CHAPITRE II

### HORIZON TEMPOREL :

#### L'ENNUI COMME EXPÉRIENCE TEMPORELLE ET HISTORIQUE DU VIDE?

*Avoir l'heure m'a toujours paru quelque chose de ridicule, de fondamentalement mensonger, peut-être parce qu'une nécessité interne que je n'ai jamais moi-même réussi à comprendre m'a toujours fait regimber contre le pouvoir du temps et me tenir à l'écart de ce qu'on a coutume d'appeler l'actualité, dans l'espoir, me dis-je aujourd'hui [...] que le temps ne passe pas, ne soit point révolu, que je puisse revenir en arrière et lui courir après, que là-bas tout soit alors comme avant ou, plus précisément, que tous les moments existent simultanément, auquel cas rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai, rien de ce qui s'est produit ne s'est encore produit mais au contraire se produit juste à l'instant où nous le pensons, ce qui d'un autre côté ouvre naturellement sur la perspective désespérante d'une détresse perpétuelle et d'un tourment sans fin.*

W.G. Sebald, *Austerlitz*.

*L'attente seule donne l'attention. Le temps vide, sans projet, est l'attente qui donne l'attention.*

Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*.

Si jusqu'à présent l'ennui fut considéré comme une humeur structurante de la modernité, il s'agira de procéder à une contextualisation davantage précise de l'ennui dans l'œuvre de Benjamin. Comme il fut déjà mentionné, l'ennui chez Benjamin serait en quelque



sorte orphelin d'une définition en bonne et due forme, et c'est précisément ce qui en constitue sa richesse heuristique, c'est-à-dire que l'ennui demeure un prétexte, une latence, un tremplin vers autre chose, un moment en attente d'être « dépassé ». En ce sens, Benjamin ne s'est intéressé à l'ennui qu'à travers sa contextualisation, par l'entremise des « formes symboliques » dans lesquelles il trouve refuge. Il s'agira alors d'offrir un panorama des écrits de Benjamin et de voir comment sa propre conceptualisation de l'ennui s'enracine dans le monde moderne. Pour ce faire, trois sections distinctes, chevauchant plus ou moins chronologiquement les écrits de Benjamin, seront abordées. Le parcours proposé implique alors une tentative de retrouver dans les écrits de jeunesse portant sur le drame baroque allemand, une clef de lecture, une anticipation thématique, qui se transposera dans ses écrits ultérieurs portant sur la modernité esthétique. En parallèle, avec ce retour vers les écrits esthétiques de Benjamin, nous poserons des questions propres aux écrits tardifs et à la philosophie de l'histoire et nous tenterons d'élucider la relation qu'entretient l'ennui avec le temps historique.

## 2.1 Le *Trauerspiel* comme origine du problème de l'ennui dans l'œuvre de Benjamin

À l'image de la ville moderne, l'œuvre de Walter Benjamin se présente comme un véritable labyrinthe. *L'origine du drame baroque allemand* — ouvrage d'une complexité frappante — déjà abordée sommairement dans le premier chapitre, nous offre les prémisses qui nous permettront de débusquer l'ennui dans la constellation benjaminienne de la connaissance, de faire sortir cette *humeur* de sa tanière. D'une théorie épistémologique sur le statut de l'idée-monade à une théorie originale portant sur l'allégorie, le drame baroque allemand (*Trauerspiel*) perce des brèches, crée des chemins de passage vers une appréhension tout à fait unique, ambivalente et parfois incongrue de l'ennui. Ici, le drame baroque allemand nous offre un regard révélateur sur le monde moderne, sur un monde en proie à la fragmentation.

### 2.1.1 L'Eidos et la monade : fragment et vérité

Le balancement des thèmes chers à Benjamin, que l'on pourrait synthétiser avec Stéphane Mosès à l'aide d'une triade paradigmatique jumelant la théologie, l'esthétique et le politique<sup>107</sup>, se cristallise dans ce texte exemplaire qu'est la *Préface épistémocritique*, introduction au livre sur le *Trauerspiel*. Texte dense, complexe, parfois peu convaincant, Benjamin lui-même n'hésitera pas à qualifier ce traité de « casse-cou »<sup>108</sup>. La source de cette préface découle inévitablement des écrits antérieurs de Benjamin et tente par conséquent de résoudre des impasses. On peut la voir comme un prolongement des réflexions déjà présentes dans la thèse de doctorat de Benjamin sur *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Par cette question de l'esthétique critique propre au romantisme allemand, le détour s'avère utile afin de montrer les préoccupations de Benjamin quant aux limites de cette critique, limites qui seront contournées par l'Idée goethéenne des contenus archétypiques de l'art<sup>109</sup>. Selon Benjamin, la philosophie de l'art des romantiques, notamment chez Schlegel et Novalis, puiserait ses sources dans l'idéalisme allemand : « La pensée se réfléchissant elle-même dans la conscience de soi, tel est le fait fondamental dont procèdent toutes les considérations gnoséologiques de Friedrich Schlegel, et aussi, [...] de Novalis<sup>110</sup> ». La théorie de la connaissance romantique, marquée par l'influence de Fichte, trouve son origine dans cette auto-connaissance de l'objet. La connaissance objective ne peut se saisir hors de cette auto-connaissance; « là où il n'y a pas auto-connaissance, il n'y a aucun connaître<sup>111</sup> ». Si chez Fichte toute réflexion doit se rapporter au Moi comme instance absolue d'élucidation de l'objectivité (le non-Moi)<sup>112</sup>, chez les romantiques, la réflexion se

---

<sup>107</sup> Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Gallimard, 2006, p. 142.

<sup>108</sup> L'épigraphie originale de cette préface comportait l'extrait d'une contine populaire allemande : « *Über Stock und über Steine, / Aber brich dir nicht die Beine* » (« À travers champs, à travers lande, / Mais ne te brise pas la jambe ») Voir Irving Wohlfarth. « Hors d'œuvre », *O.D.B.*, p. 9.

<sup>109</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 65.

<sup>110</sup> C.C.E., p. 47.

<sup>111</sup> Plus loin, Benjamin résume la position romantique de Novalis quant à la possibilité d'une connaissance objective : « la connaissance d'un être par un autre se confond avec l'auto-connaissance de l'être connu, avec celle de l'être qui connaît, et avec l'être-connu de celui qui connaît par l'être qui le connaît », *Ibid.*, p. 95 à 97.

<sup>112</sup> Fichte, dans la *Doctrine de la science*, pose le Moi comme l'élément exprimant l'activité

réduit au simple penser, au soi<sup>113</sup>. La nuance permet d'introduire l'art comme centre de gravité attirant la réflexion, comme médium-de-la-réflexion. Rainer Rochlitz résume :

La réflexion romantique est mystique; d'une part, elle fait de la réflexion un processus ontologique, de l'autre, à travers la réflexion de cette réflexion elle prétend accéder à la vérité absolue. [...] La nature romantique est un être fraternel pour l'homme, l'art, la réflexion de cette nature elle-même, sans qu'aucun abîme ne sépare ces deux univers<sup>114</sup>.

La tâche de la critique esthétique romantique consiste alors en cette expérience de l'art mettant en branle la réflexion pour ensuite opérer un retour critique vers la connaissance de soi<sup>115</sup>.

Ce constat, une fois transposé à la critique esthétique, pose l'idée de l'art comme ce médium absolu de la réflexion. « L'idée de l'art est définie comme le médium-de-la-réflexion des formes. Dans ce médium, toutes les formes de présentation ne cessent de s'enchaîner, de passer l'une dans l'autre et de s'unir pour constituer la forme absolue de l'art<sup>116</sup> ». L'art, comme « germe spirituel », devient le centre névralgique du romantisme allemand, et la critique le simple « jugement de l'œuvre par elle-même [...] à travers ses propres critères immanents<sup>117</sup> ». Cette critique, immanente à l'œuvre, caractérise le romantisme par ce dépassement de la finitude immanente à l'œuvre, pour le porter vers l'infini, c'est-à-dire que l'œuvre finie doit être dissoute dans le médium qu'est la critique.

La critique est donc le médium où la limitation de l'œuvre particulière est méthodiquement rapportée et, pour finir, transférée à l'*infinitude de l'art*, puisque cela va de soi, l'art en tant que médium-de-la-réflexion est infini. [...] c'est dire que l'œuvre d'art particulière doit être dissoute dans le médium de l'art<sup>118</sup>.

---

originaire, c'est-à-dire cette « pure activité d'autoposition, qui est à la fois le sujet et l'objet de son agir ». Cet acte originaire de se dire soi-même comme « Moi », renvoie en quelque sorte au sujet transcendantal kantien capable de fixer toute connaissance objective. Il est en ce sens absolu et fondateur d'une doctrine de la science. Voir Jean Grondin, *Introduction à la métaphysique*, Montréal, Les presses de l'université de Montréal, 2004, pp. 250-252.

<sup>113</sup> C.C.E., p. 67.

<sup>114</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 68

<sup>115</sup> C.C.E., p. 107.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>117</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 70.

<sup>118</sup> C.C.E., p. 110. Souligné par nous.

Autrement dit, chez Schlegel et Novalis, la critique passe par la « réduction du monde, de la nature et de l'histoire à un processus artistique qui réduit tout contenu à des formes et en fin compte à l'Idée de l'art<sup>119</sup> ». Cette esthétique romantique — et c'est sur ce point que Benjamin va s'acharner dans sa dissertation sur « La théorie esthétique des premiers romantiques et de Goethe » — pose alors l'œuvre d'art particulière comme garante de l'universalité de l'art. C'est dans la multiplicité des œuvres d'art qu'émerge l'infinie unité de l'art<sup>120</sup>. À l'inverse, chez Goethe, l'art, avant d'être une Idée unique agissant comme médium-de-la-réflexion des formes, constituerait un Idéal. En opposition aux premiers romantiques, l'Idéal de l'art ne pourrait renvoyer directement l'unité absolue et infinie entre la réflexion, l'art et la nature. L'Idéal n'est pas un médium permettant de saisir le continuum des formes, mais c'est plutôt dans la discontinuité (*Diskontinuum*), dans la limite des contenus, que se manifeste l'idéal<sup>121</sup>. L'Idéal, en ce sens, serait en quelque sorte un *eidōs* platonicien, une idée originaire face à laquelle chaque œuvre particulière ne peut que se présenter comme étant un fragment inachevé. Goethe chercherait par l'Idéal à s'éloigner de l'Idée de l'art comme médium-de-la-réflexion qui tend à noyer les contenus particuliers des œuvres dans un absolu, pour se rapprocher des archétypes issus de l'antiquité grecque. Cela signifie que chaque contenu particulier renverrait à un Idéal anhistorique, à des archétypes constituants de « purs contenus » comme unité conceptuelle idéale ne pouvant qu'être reflétés partiellement dans les œuvres concrètes. L'œuvre d'art demeure toujours en ce sens une expression de l'Idéal, mais un idéal figé, fragmenté.

Le livre sur le *Trauerspiel* hérite donc de ces divers problèmes, de ce tiraillement entre la théorie des formes pures chez les premiers romantiques, et celle des purs contenus archétypaux chez Goethe. La solution benjaminienne, réconciliatrice, mise à l'avant-plan dans la *Préface épistémocritique*, serait alors de dépasser l'idéal figé goethéen par une certaine plasticité des formes, en élaborant « une théorie de l'histoire des formes, une "science de l'origine"<sup>122</sup> ». Reprenant à son compte l'Idée platonicienne, Benjamin tente de

---

<sup>119</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 79.

<sup>120</sup> *C.C.E.*, p. 174.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>122</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 56.

repositionner l'archétype goethéen au centre de l'histoire, permettant du même coup son activation critique. Plutôt qu'une connaissance prenant son assise inébranlable dans l'auto-connaissance telle qu'on la retrouve chez les premiers romantiques, Benjamin va chercher cette « "origine de la vérité" hors du moi. [Il] la voit mise en train dans l'art<sup>123</sup> ». « La connaissance vise le particulier, mais non immédiatement son unité. L'unité de la connaissance [...] serait plutôt un ensemble de connexions qui ne pourrait être produit de façon médiate, [...] dans l'essence de la vérité, par contre, l'unité est tout à fait immédiate<sup>124</sup> ». Les idées agissent comme un « soleil » permettant d'éclairer les choses et de les faire apparaître à leur juste lumière : elles sauvent les phénomènes. « 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<sup>125</sup> ». Constellations éternelles, tout comme les archétypes goethéens, elles constituent en plus une finitude discontinue, une connaissance « définie par une multiplicité de point de vue qui ne sont pas totalisables<sup>126</sup> ». Les phénomènes ne peuvent s'insérer en totalité dans le domaine des idées, ils ne peuvent que s'infiltrer, sans recouper la totalité de la réalité empirique. « Le chercheur organise le monde pour le disperser dans le domaine de l'idée en le divisant de l'intérieur dans le concept. Son point commun avec le philosophe, c'est l'intérêt qu'il prend à effacer la simple réalité empirique, et avec l'artiste, la tâche de la présentation<sup>127</sup> ». Ce n'est qu'une fois dispersé, fragmenté, que le phénomène peut participer à la vérité. Pour la part jouée par l'artiste, la tâche de présentation, à l'instar du travail du philosophe qui se doit d'être une présentation des idées, se concrétise autour de son concept d'origine (*Ursprung*). L'art est ce chemin qui mène vers l'origine de la vérité.

Le drame baroque allemand, qui traditionnellement fut envisagé comme un sous-genre maladroit, comme un pauvre pastiche malhabile de la tragédie, se voit rédimé, sauvé. La conception de l'art des premiers romantiques, où les œuvres particulières renverraient à une idée de l'art universelle incarnée par l'infini, se doit d'être dépassée. La catégorie d'*origine*

---

<sup>123</sup> Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », dans *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, sous la direction de Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, P.U.F., 2005, p. 152.

<sup>124</sup> *O.D.B.*, p. 26.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>126</sup> Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire*, op. cit., p. 173.

<sup>127</sup> *O.D.B.*, p. 29.

mène à terme ce rejet de la conception romantique de l'art. L'origine, plutôt que de déboucher vers une Idée unitaire et infinie de l'art; va mener à une conception de l'idée comme *constellation éternelle*<sup>128</sup>, mais une constellation prenant en compte les spécificités de l'évènement historique.

L'origine, bien qu'étant une catégorie tout à fait historique, n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. [...] Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. *Chaque fois que l'origine se manifeste, on voit se définir la figure dans laquelle une idée ne cesse de se confronter au monde historique, jusqu'à ce qu'elle se trouve achevée dans la totalité de son histoire*<sup>129</sup>.

Dans cette citation, se trouve condensée la méthode préconisée par Benjamin, et ce, jusqu'à ses derniers écrits. Retrouver et sauvegarder l'origine d'un phénomène, c'est le rédimier pour nous, pour le présent, garder ouverte et réconcilier l'Idée avec le continuum de l'histoire. L'Idée, dans cette perspective, devient une monade; elle devient la synthèse entre la pré-histoire et « le devenir des phénomènes dans leur être<sup>130</sup> ». L'idée-monade, comme Benjamin le souligne, opère une mise en réduction du monde, une sauvegarde de l'*image* du monde qui permet de saisir l'essence spirituelle d'une époque. En ce sens, pour nous, la monade constitue le principe capable de rendre compte d'une situation particulière dans le monde, de mettre en lumière cette relation entre la présence physique et le temps historique nécessaire à la saisie des humeurs. L'idée-monade, s'avère cette voie pointant vers la saisie de l'ennui comme humeur de la modernité telle que mise en situation dans l'œuvre de Benjamin. L'esthétique benjaminienne a rendez-vous avec l'histoire.

### 2.1.2 *Trauerspiel* et tragédie

Le *Trauerspiel*, le drame baroque, est une idée au sens monadologique, tout comme plus tard, les passages parisiens constitueront une monade, c'est-à-dire une idée permettant de saisir l'importance du moment historique. Mais en quoi exactement, le *Trauerspiel*

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 43-44. Souligné par nous.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 45.

anticipe-t-il la modernité? Premièrement, le *Trauerspiel*, comme cela fut effleuré dans le premier chapitre, constituerait un genre mettant en scène une *Weltanschauung* toute particulière, et c'est précisément ce que Benjamin tente de restituer, c'est-à-dire que l'Idée du *Trauerspiel* s'ancre historiquement dans un contexte bien précis et que toute tentative qui voudrait circonscrire le *Trauerspiel* comme simple pastiche de la tragédie serait nécessairement vouée à nier cette spécificité contextuelle. Saisir le *Trauerspiel*, c'est être capable d'affronter le monde sous un regard désenchanté. Deuxièmement, et c'est ce qui est à notre sens déterminant, la distinction entre *Trauerspiel* et tragédie repose sur deux régimes de temporalité différents.

Dans son essai *Trauerspiel et tragédie*<sup>131</sup>, qui se veut en quelque sorte la matrice sur laquelle reposera *L'origine du drame baroque allemand*, Benjamin met de l'avant la nécessité de juger le tragique non seulement à partir de l'art, mais aussi de l'histoire : « le tragique n'indique pas moins une *frontière* du royaume de l'art qu'une frontière du domaine de l'histoire<sup>132</sup> ». Alors, cette distinction entre tragique et *Trauerspiel*, beaucoup plus qu'une simple différence d'ordre dramatique, artistique, constituerait avant tout une distinction d'ordre philosophique et historique, bref, un problème propre à la philosophie de l'histoire<sup>133</sup>. Il y aurait, suivant Benjamin, deux régimes de temporalité nous permettant de saisir cette nuance. Premièrement, un bref regard sur l'histoire de la philosophie allemande (ou plutôt la philosophie de l'histoire allemande) nous mène vers cette idée, très kantienne, d'un temps mécanique. Chez Kant, le temps (jumelé à l'espace comme fondement *a priori* de l'expérience), comme pure intuition sensible *a priori* permettant la saisie des phénomènes, demeure le temps de la physique, et constituerait par le fait même la matrice pour saisir le temps historique. Le temps historique, en fin de compte, serait calqué sur le modèle physique, et par conséquent, la tâche de la philosophie de l'histoire serait d'en débusquer les lois naturelles<sup>134</sup>. Ce dessein naturel de l'histoire, d'un temps mécanique — qui suit son cours à

---

<sup>131</sup> Il s'agit d'un texte posthume de Benjamin daté de 1916 qui apparaît en annexe de la version française de *L'Origine du drame baroque allemand*. La version utilisée ici apparaît dans *R.C.C.*, pp. 59-63.

<sup>132</sup> *R.C.C.*, p. 59.

<sup>133</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>134</sup> Voir Emmanuel Kant, « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », dans *Opuscules sur l'histoire*. Trad. J. Gibelin. Paris : Vrin, 1990, p. 83. On y retrouve l'idée selon

l'image de l'aiguille de la montre qui parcourt la circonférence du cadran — se présentant comme « un progrès régulier » qui ne peut déroger de son fil conducteur, ne pouvait constituer aux yeux de Benjamin un programme suffisant. Si sa critique — ou sa tentative de critique — de l'ensemble de l'expérience kantienne fut présentée dans *Le programme de philosophie qui vient*<sup>135</sup>, ici, dans *Trauerspiel et tragédie*, nous retrouvons déjà une critique de cette idéologie du progrès qui sera au cœur du projet des *Passages parisiens*, mais également, une anticipation des *Thèses* sur l'histoire. Benjamin tentera de dégager la spécificité du temps historique, soit un temps *rempli* ou *possiblement rempli*. Benjamin résume :

Pour l'évènement empirique [inséré dans ce temps mécanique et vide kantien], le temps n'est qu'une forme, mais, et c'est bien plus important, une forme qui n'est pas remplie. L'évènement ne remplit pas la nature formelle du temps dans lequel il se trouve. [...] Ce temps est, bien sûr, une forme relativement vide, mais essayer de penser son remplissage ne présente aucun intérêt. Le temps de l'histoire est autre que celui de la mécanique<sup>136</sup>.

C'est donc à partir de ce deuxième régime de temporalité, le temps historique, que Benjamin va trouver la distinction entre la tragédie et le *Trauerspiel*. La spécificité temporelle du tragique serait de renvoyer à ce *temps historique* individuellement rempli, c'est-à-dire ce temps incarné par « les actions des grands individus<sup>137</sup> ». Elle repose, en ce sens, sur les épaules du héros tragique qui par son caractère exceptionnel, « sa résistance, son silence, l'ironie, la dignité qu'il retrouve dans son silence buté, [...] défie l'ordre des divinités et s'en arrache<sup>138</sup> ». Le tragique, à l'instar de la mélancolie, serait l'apanage des grands hommes. La faute du héros tragique qui repose sur un affront à l'ordre mythique, se traduisant par la mort, posséderait cette double signification de l'affaiblissement de « la loi ancienne des Olympiens, et [de] vouer le héros au dieu inconnu, comme prémices d'une moisson humaine nouvelle<sup>139</sup> ». Ce sacrifice de soi introduit une rupture de l'ordre, une interruption, une échappatoire du quotidien mythique pour mener les actions

---

laquelle l'histoire humaine reposerait sur un plan caché de la nature.

<sup>135</sup> Voir *Œuvres I*. Ceci sera davantage approfondi ultérieurement dans la section suivante. Voir le point 2.2.2.

<sup>136</sup> *R.C.C.*, p. 59-60.

<sup>137</sup> *R.C.C.*, p. 59.

<sup>138</sup> Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », *loc. cit.*, p. 158.

<sup>139</sup> *O.D.B.*, p. 113.



« extraordinaires » du héros à coïncider avec l'histoire, à remplir le temps. « Dans la tragédie, le héros meurt parce que personne n'est capable de vivre dans le temps rempli. Il meurt d'immortalité. La mort est une immortalité ironique : c'est l'origine de l'ironie tragique<sup>140</sup> ». L'immortalité, l'inscription des actions dans l'histoire, s'inscrit dans le souvenir, dans la mémoire collective. Si la faute tragique, qui crée cette brèche temporelle, libère le héros du mythe pour le mettre face à ce destin nécessaire et catastrophique, le *Trauerspiel* quant à lui, réintroduirait — d'une certaine façon — la mythologie<sup>141</sup>.

Si le temps tragique est ce temps historiquement rempli, le temps du *Trauerspiel* serait alors ce temps historique non rempli par l'action individuelle héroïque. La spécificité du *Trauerspiel* joue sur un registre historique et temporel complètement différent :

La mort du *Trauerspiel* ne repose pas sur cette détermination extrême qu'impose le temps individuel à l'évènement. Elle n'est pas une conclusion, mais, sans certitude quant à une vie supérieure et sans ironie, elle est la *metabasis* de toute vie *eis allo génos* (un rite de passage dans un autre genre). [...] La loi d'une vie supérieure régit l'espace limité de l'existence terrestre et tous les hommes y jouent jusqu'à ce que la mort mette fin au jeu (*spiel*) et qu'ils soient emportés dans un autre monde pour une grande répétition du même jeu. C'est sur la répétition que repose la loi du *Trauerspiel*<sup>142</sup>.

Cette mort, à la différence de la mort tragique du héros, ne découle pas d'une fatalité qui impose au destin individuel ce rendez-vous avec l'histoire. Le mutisme héroïque de la tragédie — où « le héros rompt les ponts qui le relie à Dieu et au monde<sup>143</sup> » — devient un jeu de dialogue. Benjamin reprend alors le constat du jeune Nietzsche selon lequel la tragédie — du moins la tragédie grecque — serait arrivée à un terme avec la mort de Socrate. Pour Nietzsche, Socrate représente le début de la décadence et du déclin de la tragédie : « *Socrate mourant* devint l'idéal nouveau, insoupçonné jusque-là, de la noble jeunesse grecque<sup>144</sup> », il devint un martyr pour ses disciples. Socrate regarde la mort en face avec une vertu ironique;

---

<sup>140</sup> R.C.C., p. 60.

<sup>141</sup> Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », *loc. cit.*, p. 158.

<sup>142</sup> R.C.C., p. 62.

<sup>143</sup> Franz Rosenzweig, *L'étoile de la rédemption*, Paris, 1982. Cité dans Marc Sagnol, « Les passages comme *Trauerspiel* », dans *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heinz Wismann, Paris, Cerf, 1986, p. 646.

<sup>144</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie ou l'Hellénisme et pessimisme*, Trad. de Jean Marnold et Jacques Morland, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 112.

son silence, contrairement à celui du héros tragique, est conscient : « Socrate ne propose pas le sacrifice du héros, mais celui du pédagogue<sup>145</sup> », celui professant auprès de ses disciples. Autrement dit, pour Benjamin, le coup fatal sera porté par l'entremise des dialogues socratiques, par le dialogue de la conscience se manifestant après la mort de Socrate qui permit la naissance d'une nouvelle forme de tragédie, soit une tragédie philosophique du martyr, donnant du même coup la structure aux formes modernes qui lui succédèrent. Le *Trauerspiel*, comme « tragédie moderne », hérita de cette forme socratique. « Avec la mort de Socrate, le temps de la tragédie est révolu. C'est avec Socrate que commence l'histoire du *Trauerspiel*<sup>146</sup> ».

Dans le *Trauerspiel*, à l'instar du « socratisme », c'est le dialogue qui est en jeu et ceci se transpose dans son rapport particulier au temps historique. Le temps n'y est pas individuellement rempli, ni complètement vidé comme dans le temps mécanique, mais se trouve simplement non rempli, c'est-à-dire qu'il est susceptible d'être rempli par la parole, par le dialogue. Mais de façon encore plus fondamentale, la différence entre la tragédie et le *Trauerspiel* se situerait dans ce procès de sécularisation et de désenchantement du monde — et de l'histoire — tel que notre premier chapitre s'est efforcé d'en faire la démonstration. L'esquisse préalablement développée échoit ici dans la vision baroque du monde et son « pessimisme historique [qui] caractérise tout autant la philosophie de la Contre-Réforme que celle de la contre-révolution. [...] Comme la contre-révolution, la Contre-Réforme considère l'histoire comme un labyrinthe dont l'homme ne connaît pas l'issue. L'histoire se réduit à la répétition des mêmes thèmes. L'histoire pour l'époque baroque est un *Trauerspiel*<sup>147</sup> ». L'histoire, qui comme nous l'avons vu échoit entre les mains du souverain qui la tient avec fermeté comme un sceptre, ne peut devenir tristesse que si celui-ci est incapable — affligé par les syndromes saturniens — d'appliquer l'état d'exception. La position occupée par le monarque ne se rattache plus à une conflictualité fermée entre Dieu, le destin et l'antique passé originel, mais repose plutôt sur « la consécration des vertus des princes, la présentation de leurs vices, [...] et la pratique de toute machination politique<sup>148</sup> ». Tantôt tyrans, tantôt

---

<sup>145</sup> *O.D.B.*, p. 125.

<sup>146</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 193.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 174, 175.

<sup>148</sup> *O.D.B.*, p. 63.

martyrs, les princes semblent en symbiose avec les divinités, devenant eux-mêmes l'objet d'un processus de divinisation<sup>149</sup>. Pour Benjamin, cette tristesse, ce désespoir du souverain, condamnerait l'histoire à ce cycle de répétition où « la grâce, la rédemption sont exclues, puisque l'état d'exception n'est pas à l'ordre du jour, puisque les hommes ne sont que de viles créatures<sup>150</sup> ». La perception de l'histoire propre à l'époque baroque serait elle-même un *Trauerspiel*, enfermée dans un éternel retour des mêmes événements, excluant toute rédemption ou illusion héroïque.

Le drame baroque suit alors le chemin inverse de la tragédie. Si pour la tragédie l'action héroïque libère du mythe pour s'inscrire dans le temps historique, le *Trauerspiel* procéderait à sa réinsertion. L'histoire dans le *Trauerspiel*, condamnée à l'éternel retour des mêmes événements, se fige et se présente comme un destin inéluctable :

Tout sujet historique devient [...] une suite infinie de scènes qui se succèdent comme une tentative impuissante pour rendre la mobilité de l'histoire au lieu de viser à rendre celle de la nature, une nature sous la forme de laquelle des choses historiques attestées sont également devenues, en tant que faits accomplis, le véritable sujet de l'écrivain. Cette suite présente la facticité accomplie des choses historiques comme destin. C'est dans le destin que réside la résistance latente contre le cours infini du devenir historique. Là où il y a destin, un morceau de l'histoire est devenu nature<sup>151</sup>.

Dans cet extrait, nous voyons apparaître la conception benjaminienne de l'histoire-nature, où l'histoire se fige en une nature morte, où le destin se présente comme une mortification de l'histoire, dans la naturalisation du cours des événements dans un destin fatal. La chute du prince découle de ce destin figé par une conception mythique<sup>152</sup> de l'histoire, lui donnant son apparence archaïque et prémoderne. C'est alors cette vision figée, naturalisée, mythique, séculière et vide qui caractérisait l'histoire du *Trauerspiel*, tout en lui proposant ce regard déchu, triste et mélancolique. La mélancolie, ici, qui paradoxalement s'inscrivait dans un procès de sécularisation, finirait, sous le signe de l'histoire-nature, par replonger dans le mythe. Le dépouillement mélancolique du monde émerge — encore une fois — comme une

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>150</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 178.

<sup>151</sup> « *Le plus grand monstre, la jalousie de Calderon* », dans *R.C.C.*, p. 73.

<sup>152</sup> Adorno, suggéra de traduire cette conception de « l'histoire-nature » par « le mythique ». Voir Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 181.

position ambivalente. « La tristesse (*Trauer*) est la disposition d'esprit dans laquelle le sentiment donne une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux<sup>153</sup> ».

### 2.1.3 Procédé allégorique

L'histoire-nature, comme regard figé et déchu de l'histoire, trouverait son corrélat expressif dans l'allégorie. Si l'esthétique benjaminienne s'est, jusqu'à présent, déployée sous le signe de l'idée-monade comme procédé permettant de remonter et de sauvegarder l'origine du phénomène, autorisant du même coup sa représentation, le procédé allégorique quant à lui, serait ce substrat susceptible d'apporter « la promesse d'une science de l'écriture et le paradigme d'une théorie de la représentation, d'une critique de la représentation<sup>154</sup> ». Cette critique, qui part d'une démarche proche de la critique esthétique du romantisme, finirait par aboutir dans le champ de l'histoire. Car c'est bien ici l'enjeu que Benjamin se fixe, sauvegarder le geste allégorique comme possibilité d'une critique de l'expression de la mise en abîme du sens (historique) tel que le monde baroque le conçoit; conception qui constituerait pour Benjamin une anticipation de la modernité.

Au départ, réhabiliter l'allégorie signifie lui redonner son potentiel de représentation qui lui fut arraché. Depuis le mouvement romantique, l'allégorie apparaissait comme une « simple technique ludique de figuration imagée<sup>155</sup> », comme une mauvaise métaphore. Bref, elle était perçue comme un genre populaire, inférieur au *symbole* qui lui renverrait à cette représentation de l'universel dans le particulier en tant que « l'universel *soit* totalement le particulier et, de même que le particulier soit intégralement l'universel, au lieu de se borner à le signifier<sup>156</sup> ». Pour le romantisme allemand, le symbole posséderait à l'inverse de l'allégorie, ce privilège de faire concorder l'idée avec sa manifestation, alors que l'allégorie

---

<sup>153</sup> O.D.B., p. 150.

<sup>154</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin, op. cit.*, p. 59.

<sup>155</sup> O.D.B., 175.

<sup>156</sup> Schelling, cité dans Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 94.

serait plutôt l'absence d'un accord entre ces deux termes<sup>157</sup>. Dans le symbole, le monde des idées rencontre le monde des phénomènes dans une adéquation immanente et transcendante. Conception qui ne peut rendre justice à ses prétentions : « Le paradoxe du symbole philosophique, nous dit Benjamin, c'est-à-dire l'unité de l'objet sensible et de l'objet métaphysique, devient une relation caricaturale entre le phénomène et l'essence<sup>158</sup> ». Autrement dit, pareillement à *l'eidos* platonicien qui ne pourrait saisir l'entièreté du phénomène, le symbole échoue dans sa tentative de résorber le hiatus existant entre l'Idée et le monde des phénomènes. Le symbole romantique constituerait alors cette expression d'une lutte contre le désenchantement du monde en tant qu'il tente d'éliminer, par une impulsion nostalgique, le fossé qui sépare l'Idée du phénomène : « le beau comme construction symbolique, doit passer sans hiatus au plan divin<sup>159</sup> ». Il serait en tout point conforme à cette idée romantique de l'esthétisme où le procédé symbolique incarnerait cette expérience de l'art comme mise en forme, comme médium de la réflexion et comme libre activité de symbolisation de l'esprit<sup>160</sup>.

Citant Friedrich Creuzer, Benjamin résume cette distinction entre symbole et allégorie :

La « différence entre la présentation symbolique et la présentation allégorique est la suivante » : « Celle-ci ne signifie qu'un concept universel, ou une idée distincte d'elle; celle-là est l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible. Là, une chose en représente une autre [...] ici, ce concept lui-même est descendu dans ce monde des corps, et c'est lui que nous voyons immédiatement dans l'image. » [...] « Il faut donc situer la différence entre ces deux modes d'instantanéité, qui fait défaut à l'allégorie [...] Là » — dans le symbole —, « il y a une totalité instantanée; ici, une série progressive de moments. C'est pourquoi l'allégorie, à la différence du symbole, comprend le mythe »<sup>161</sup>.

Le symbole est pour Benjamin régi par cette temporalité fixe, immédiate, alors que dans l'allégorie, l'histoire s'ouvre vers une progression incarnant un monde en mouvement, « progressant de manière successive, s'écoulant avec le temps, animée d'un mouvement

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>158</sup> *O.D.B.*, p. 172.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>161</sup> *O.D.B.*, p. 177.

dramatique semblable à un fleuve<sup>162</sup> ». L'allégorie rend compte d'un monde n'étant plus caractérisé par sa permanence, mais bien par son caractère transitoire. C'est précisément en cela que consiste sa vérité : il s'agit d'une expérience du monde qui — contrairement au symbole qui offre une prétendue représentation de la totalité — se veut fuyante et fragmentée. Mais ce monde en mouvement, fuyant et mouvant, se solde finalement par un déclin de l'histoire, par la mortification de l'histoire. L'allégorie transmet cette « *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme paysage primitif pétrifié. [...] C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence<sup>163</sup> ». L'unité métaphysique du symbole est ici déconstruite, fragmentée sous le regard de l'artiste allégoriste qui aperçoit l'histoire comme désolée, comme une ruine. Le geste allégorique demeure ici l'apanage de l'artiste « génial », mélancolique, exprimant sa complainte face à la perte d'unité du monde. « Le savoir de la mélancolie est par là même impénétrable, abyssal, indéfini... et aristocratique, accessible seulement aux gens cultivés<sup>164</sup> ».

Le procès de désenchantement du monde, issu du manque provoqué par le déclin et la « désagrégation de la vision religieuse du monde<sup>165</sup> », mène vers une vision du monde endeuillée, où « la nature tout entière est personnifiée, [...] pour être privée de son âme<sup>166</sup> ». La nature déchue, triste et muette, privée de son âme et de sa parole, sous le regard de l'allégoriste, voit ce deuil se transformer en mélancolie en tant que le processus normal de transfert libidinal — pour le dire comme Freud — ne s'effectue pas pleinement et reste par conséquent enfermé dans l'ici-bas. Si le monde dépouillé de sa signification religieuse et « magique » se vivait sous le signe du deuil, le regard allégorique s'avère une tentative de sauvegarder un semblant de sens : « la connaissance du caractère éphémère des choses, et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>164</sup> Guy Petitdemange, « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* », *loc. cit.*, p. 167.

<sup>165</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>166</sup> *O.D.B.*, p. 201.

l'allégorie<sup>167</sup> ». Ici, le deuil ne suit pas son cours normal et s'efforce à produire du sens à travers des figures déjà mortes. Sur ce, Benjamin continue : « plus la nature et l'Antiquité étaient ressenties comme chargée de culpabilité, plus leur interprétation allégorique s'imposait obligatoirement comme le seul salut qui puisse être envisagé malgré tout<sup>168</sup> ». Le drame baroque allemand, comme il a été vu précédemment, puise sa spécificité dans le mouvement protestant et dans la banalisation des activités de la vie quotidienne. L'action est rabrouée par le savoir. Pour Benjamin, la conception baroque de l'allégorie découle de la théorie chrétienne de la faute et du péché originel tel qu'héritée du Moyen Âge, en tant que l'allégoriste « trahit le monde pour l'amour du savoir. [...] Le mode d'existence par excellence du mal, c'est le savoir, et non l'action<sup>169</sup> ». L'allégorie dépouille l'héritage et l'unité métaphysique du symbole classique et reprend en son sein ces choses qui sont morcelées, mortes et dispersées<sup>170</sup>. La réconciliation entre la nature originaire et les images produites par l'allégoriste aboutit à une impasse, dans une production de sens qui s'effondre dans l'arbitraire.

Stéphane Mosès résume cette perspective élaborée par Benjamin :

L'allégorie baroque, par la profusion et l'arbitraire qui la caractérisent, témoigne précisément de l'impuissance d'une humanité déchue à retrouver le sens originel du monde [...]. Vision radicalement pessimiste, non seulement parce que l'humanité y paraît coupée de sa vérité (et ceci non par défaut, mais par excès de signification), mais surtout parce qu'elle est condamnée à rester à tout jamais prisonnière de sa finitude : la chute est définitive<sup>171</sup>.

Deux éléments à retenir de cette citation : premièrement, dans l'allégorie comprise comme dispositif visuel, le sens se trouve porté en abîme, dans un arbitraire qui se doit d'être systématiquement interprété et réinterprété. Par conséquent, tout comme dans l'ennui et la mélancolie, on retrouve dans l'allégorie cette même capacité à dénuder le réel, à mettre en abîme le sens, l'histoire. Benjamin nous dira justement que sous le regard de la mélancolie,

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 242-243.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 242-248.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 251 et Marc Sagnol, *Tragique et tristesse, op. cit.*, p. 217.

<sup>171</sup> Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire, op. cit.*, p. 198.

un objet devient allégorique<sup>172</sup>, c'est-à-dire que les mondes de l'allégoriste et du mélancolique échouent tous deux et s'enferment dans l'impossibilité de produire du sens. La signification que l'on retrouve dans l'allégorie est morcelée, fragmentée. Dans un deuxième temps, l'allégorie dénuce l'histoire en tant qu'elle ne la présente que comme un immense chantier de ruines qui ne peut que mener vers une chute inévitable. Cette conception triste d'une histoire déchuée, qui pointe vers un catastrophisme, anticipe la face négative de la modernité.

## 2.2 Allégorie et fragmentation de l'expérience dans la modernité

Si la mélancolie du *Trauerspiel* provient expressément de ce regard désenchanté sur le monde, l'ennui, comme versant moderne de cette expérience qui dénuce le réel, sera analysé par Benjamin sous le signe de l'annonce d'une catastrophe à venir. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le *Trauerspiel* comme une anticipation de la modernité, en tant qu'il exprime une transformation radicale du cours de l'expérience historique. L'allégorie, comme armature de l'expérience baroque de la mélancolie, trouve son corrélat dans le *spleen*, dans l'ennui, comme symptôme particulier de l'expérience moderne qui comporte une vision nouvelle de la catastrophe. Il importe ici, à travers les écrits de Benjamin sur Baudelaire et sur le Paris du Second Empire, de saisir cette transformation de l'expérience et la faculté d'en témoigner qui l'accompagne.

### 2.2.1 Allégorie et modernité dans les fragments de *Zentralpark*

Si le drame baroque allemand comme genre — comme idée monadologique — pouvait concentrer en son sein la *Stimmung* particulière d'une époque comme incarnation du désenchantement du monde, nous pouvons de façon analogue affirmer avec l'aide de Benjamin, que le lyrisme propre à la poésie de Charles Baudelaire serait en mesure de percer le cœur même de la modernité. Le *spleen* de Baudelaire offre à son tour cette cristallisation

---

<sup>172</sup> « L'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie », *O.D.B.*, p. 197.



d'une époque, de cette situation dans le monde vacillant entre l'absence et l'incertitude du sens caractérisant l'époque moderne. Dans les fragments nommés *Zentralpark, fragments sur Baudelaire*<sup>173</sup>, Benjamin dira des *Fleurs du mal* que cette œuvre, en vertu sa structure, serait elle-même monadologique en tant que Baudelaire a été en mesure de bien saisir la spécificité de sa douleur, de son *spleen*, de son *taedium vitae*, comme une expérience originale à part entière<sup>174</sup>. L'anticipation de la modernité par le *Trauerspiel* allemand trouve sa satisfaction dans l'œuvre poétique de Baudelaire, en tant que celle-ci s'insère directement dans un paradigme esthétique moderne. Si dans le baroque, l'allégorie se présentait comme une tentative antimoderne de redonner du sens à un monde endeuillé par le processus du désenchantement, l'allégorie baudelairienne s'inscrirait quant à elle dans un paradigme esthétique cherchant

précisément à vaincre dans le médium du langage l'abstraction vide qui résulte du processus historique, constitutif de la modernité *sociale*, de désacralisation et de rationalisation. Mais elle est en même temps solidaire de ce mouvement par sa tendance au *désenchantement*, c'est-à-dire dans la mesure où elle est opposée au mythe et à la belle apparence harmonieuse qui occultent la nature véritable de la vie historique<sup>175</sup>.

La dimension pathogène de la société moderne est ici pleinement assumée et décryptée. Plus fondamentalement, cette conception de l'allégorie dépasse la simple mortification de la nature et de l'histoire, pour affronter la marchandisation propre au mode de production capitaliste alors en pleine expansion.

Parenthèse. Au cœur de la théorie marxienne, réside cette tension dans le mode de production capitaliste entre le travail réel effectué par une subjectivité vivante et le travail abstrait compris comme une simple valeur d'échange « uniforme, indifférenciée, simple<sup>176</sup> ». Ces deux notions sont ici centrales pour comprendre le processus d'aliénation au centre de l'économie capitaliste qui procède par la substitution du travail réel par une entité autre, susceptible de s'échanger à sa place. C'est par l'entremise de cet intermédiaire qui est autre, qui l'aliène, qui lui donne une forme différente, que le travail réel est substitué, par un effort

---

<sup>173</sup> C.B., pp. 211-251.

<sup>174</sup> C.B., p. 212.

<sup>175</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art, op. cit.*, p. 258.

<sup>176</sup> Michel Henry, *Marx II. Une philosophie de l'économie*, Paris, Gallimard, p. 157.

d'abstraction, en travail abstrait. « *L'aliénation, comme identique à l'abstraction, est l'acte proto-fondateur de l'économie et, précisément sa genèse transcendante*<sup>177</sup> ». Cette possibilité principielle de l'économie dépend donc de cette abstraction selon laquelle la marchandise échangeable est considérée comme étant le produit du travail. Mais encore plus radicalement, cette disparition de la valeur d'usage au profit de la valeur d'échange renvoie à une inversion de la « téléologie de la vie<sup>178</sup> » où la valeur d'usage ne sert plus de médiation à la vie. Cette téléologie de la vie, selon Michel Henry, ne consisterait pas seulement en une aliénation du produit du travail, mais bien en une aliénation de l'activité effectivement accomplie par la subjectivité. Elle se définit alors par l'affectivité : par une « tonalité spécifique de la vie en tant que celle-ci vit dans la souffrance, [...] ce qu'elle ne fait plus à partir d'elle-même et de son vouloir le plus intérieur<sup>179</sup> ». En quelque sorte, c'est par l'aliénation de la *praxis* comme détermination immanente de la vie, en tant qu'elle devient pure abstraction, qu'Henry saisit la notion d'aliénation dans l'œuvre de Marx.

En parallèle à ce procédé d'abstraction de l'économie capitaliste qui nie et « mortifie » la subjectivité réelle, l'allégorie chez Baudelaire cherche à « arracher les choses à leurs corrélations habituelles<sup>180</sup> ». L'allégorie baroque échouait déjà dans un arbitraire de l'interprétation et de la réinterprétation. Mais ici, Benjamin tente de donner à l'allégorie un rôle qui est tout autre :

Le monde des objets qui entoure l'homme prend de façon toujours plus brutale l'expression de la marchandise. En même temps, la publicité tend à effacer le caractère marchand des choses. *La défiguration des choses, qui les transforme en quelque chose d'allégorique, s'oppose à la transformation trompeuse du monde des marchandises.* La marchandise cherche à se voir elle-même en face. Elle célèbre son humanisation dans la prostituée. Il faut montrer la transformation de la fonction de l'allégorie dans l'économie marchande. L'entreprise de Baudelaire consista à mettre en évidence dans la marchandise l'aura qui lui appartient en propre. Il a cherché à humaniser la marchandise de façon héroïque<sup>181</sup>.

L'aliénation inhérente au mode de production capitaliste, qui nie la valeur du travail

---

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>178</sup> L'expression est de Michel Henry. *Ibid.*, p. 84.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>180</sup> *C.B.*, p. 227.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p. 228. Souligné par nous.

réellement effectué ainsi que la valeur d'usage des marchandises, se voit contrecarrée par le geste allégorique qui lui aussi défigure et rend abstraite la teneur phénoménale du monde des choses, mais dans une perspective visant la démystification des illusions marchandes. L'œuvre de Baudelaire se présente sous le signe de la marchandise, lui-même était pleinement conscient de l'impossibilité de son lyrisme à connaître un quelconque succès commercial. Baudelaire, aidé par sa nature excentrique, se mit lui-même en vente comme marchandise, dira Benjamin<sup>182</sup>. C'est ici que réside son héroïsme, c'est-à-dire dans cette acceptation des « transformations radicales des conditions de la production artistique » qui consiste « en ce que la forme-marchandise se manifestait dans l'œuvre d'art, et la forme masse dans son public, avec une franchise et une véhémence jadis inconnue<sup>183</sup> ». L'inversion téléologique de la vie, comme dirait Michel Henry, se doit alors d'être envisagée chez Baudelaire côte à côte avec ce procédé allégorique de « destruction de l'organique et du vivant<sup>184</sup> ». Si l'allégorie baroque « ne voit que le cadavre de l'extérieur<sup>185</sup> », chez Baudelaire, l'allégorie retourne vers l'intérieur, vers le dépouillement catastrophique d'une expérience vécue ne pouvant se réconcilier avec l'histoire passée. Plutôt qu'une vaine tentative de faire coïncider un sens perdu face à une expérience qui a subi de singulières transformations, Baudelaire n'accomplit jamais le deuil de l'expérience. L'expérience de la modernité se désagrège et se perd pour finalement retomber dans le *spleen*, dans l'ennui<sup>186</sup>. « Le spleen fait résonner en lui le glas de ce qui est perdu à jamais, de ce temps béni du culte où s'abolissait le temps. La mort n'est plus devant lui mais en lui<sup>187</sup> ». Le *spleen* est donc cet indicateur de l'atrophie de l'expérience moderne. « L'homme enseveli est le "sujet transcendantal" de la conscience historique<sup>188</sup> ». Dépouiller de la tradition comme médiation entre le passé et le présent, ce sujet du *spleen* est plongé dans l'histoire comme dans un profond sommeil : le temps historique de la modernité est en discontinuité avec son passé, elle se résigne dans son

---

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>186</sup> Benjamin semble traiter du *spleen* dans l'œuvre de Baudelaire de façon indifférenciée avec le terme « d'ennui ». Une note du *Passagenwerk* nous donne un éclaircissement : « Baudelaire comme poète du "*Spleen de Paris*". Un des caractères essentiels de cette poésie, en effet, c'est l'ennui dans la brume, ennui et brouillard mêlés (brouillard des villes); en un mot, c'est le spleen. » François Porché, *La vie douloureuse de Charles Baudelaire*, Paris, 1926, p. 184, cité dans *L.P.*, [D 1,4], p. 127.

<sup>187</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, *op. cit.*, p. 113.

<sup>188</sup> *C.B.*, p. 221.

sentiment de catastrophe. Rainer Rochlitz dira précisément que le rôle de l'allégorie dans l'œuvre de Baudelaire sert à mettre la modernité à distance, à transformer sous le signe du *spleen* « tout présent en antiquité<sup>189</sup> ». « Résigne toi, mon cœur; dors ton sommeil de brute<sup>190</sup> », conclurait Baudelaire.

### 2.2.2 La question de l'expérience chez Benjamin

Le *spleen* dans l'œuvre de Baudelaire nous interpelle à ce moment-ci comme un cri désespéré devant la mortification de l'expérience moderne. Ce que le drame baroque allemand avait anticipé, Baudelaire l'a exprimé avec force. L'expérience du monde au sens traditionnel fut liquidée et ce triple procès de rationalisation, d'urbanisation et d'industrialisation y est pour beaucoup. Dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin nous dira que « depuis la fin du siècle dernier, nous avons connu toute une série de tentatives pour ressaisir la "véritable expérience", par opposition à celle qui se dépose, comme un précipité, dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation<sup>191</sup> ». Cette perte d'une expérience au profit d'une autre, se trouve au centre de nos considérations en tant que l'ennui apparaît précisément dans ce dépouillement des ancrages traditionnels de l'expérience. Ce questionnement sur la dégradation de l'expérience apparaît très tôt dans les écrits de Benjamin et demeurera au cœur de ses réflexions jusqu'à sa mort.

Dans *Sur le programme de la philosophie qui vient*, daté de 1917, Benjamin pose une critique de la conception kantienne de l'expérience qui aurait comme principal défaut de se calquer sur la *Weltanschauung* des Lumières<sup>192</sup>. Cette conception du monde aurait négligé tant la religion que l'histoire, pour épouser le « paradigme de connaissance propre au temps moderne, qui était celui de la physique newtonienne<sup>193</sup> ». Les prémisses de l'esthétique

<sup>189</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 235.

<sup>190</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Bordas, 1966, p. 106.

<sup>191</sup> C.B., p. 151.

<sup>192</sup> « Sur le programme de la philosophie qui vient », *Œuvres I*, p. 181.

<sup>193</sup> Patricia Lavelle, « Religion et histoire : sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin », *Revue de l'histoire des religions*, n° 1, 2005, p. 91.

transcendantale kantienne avaient comme principal défaut de partir d'une expérience du temps et de l'espace fondée sur le modèle des sciences physique et mathématique. C'est donc dire que cette expérience moderne liquidait la partition traditionnelle entre ce qui relève de la science, de l'expérience proprement humaine et du Divin<sup>194</sup>. La tâche que se fixe Benjamin dans ce programme est donc la réinsertion dans le cadre de la philosophie de « cette expérience [qui] enveloppe aussi la religion, [...] la vraie religion, celle où ni Dieu ni l'homme ne sont sujet ou objet de l'expérience, mais où cette expérience repose sur la connaissance pure, dont seule la philosophie doit penser Dieu comme le contenu essentiel<sup>195</sup> ». La théologie devient alors cette voie pour retrouver ce qui fut liquidé dans la conception moderne de l'expérience, c'est-à-dire cette « condition pré-paradisique de pureté et de communion qui s'était désagrégée au cours du continuum "déchu" de l'histoire<sup>196</sup> ». Benjamin reproche principalement à Kant de concevoir l'expérience en des termes naïfs relevant d'une certaine métaphysique ou mythologie moderne, l'isolant du même coup dans une « individualité physico-intellectuelle de l'homme et à sa conscience, au lieu d'être conçu comme une spécification systématique de la connaissance<sup>197</sup> ». En ce sens, la religion sera convoquée — paradoxalement — dans une perspective de démythologisation. Lorsque la religion entretenait encore des liens étroits avec la philosophie — c'est-à-dire dans la philosophie prémoderne, d'avant les Lumières —, il persistait encore cette référence à une « totalité concrète de l'expérience<sup>198</sup> ». La volonté de Benjamin est ici claire : il désire rattacher le concept d'expérience à la continuité sociohistorique qui échapperait à cette stérilisation effectuée par la philosophie des Lumières. Il s'agit de reprendre radicalement le sens du mot religion compris comme *relegere*, comme ce qui assemble, ce qui relie. En ce sens, « la religion ne peut être saisie que dans l'histoire<sup>199</sup> ».

Si ce « programme » philosophique visant en quelque sorte à sauvegarder et à dépasser

---

<sup>194</sup> Voir Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002, p. 35.

<sup>195</sup> « Sur le programme de la philosophie qui vient », *Œuvres I*, p. 187.

<sup>196</sup> Richard Wolin, « Expérience et matérialisme dans le Passagen-Werk de Benjamin », dans *Walter Benjamin et Paris, op.cit.*, p. 670.

<sup>197</sup> *Œuvres I*, p. 186.

<sup>198</sup> *Œuvres I*, p. 197.

<sup>199</sup> Patricia Lavelle, « Religion et histoire : sur le concept d'expérience chez Walter Benjamin », *loc. cit.*, p. 112.

le système kantien ne fut jamais à proprement parler achevé, il n'en demeure pas moins qu'il donne les premières indications thématiques de ce qui constituera les bases conceptuelles du traitement réservé à la question de l'expérience dans les écrits postérieurs de Benjamin. Dans ce questionnement d'ordre philosophique sur l'insuffisance de la « doctrine » kantienne quant à la thématique de l'expérience, il importe d'y voir un problème fondamental de la modernité, soit celui d'un déclin, ou d'une dégradation de l'expérience. Dans *Le conteur*<sup>200</sup> et dans *Expérience et pauvreté*<sup>201</sup>, Benjamin pose le constat suivant : depuis la Première Guerre mondiale, notre faculté à échanger et à communiquer des histoires, tend à se désagréger, à décliner et à dépouiller l'humanité de son patrimoine. « Notre pauvreté en expérience n'est qu'un aspect de cette grande pauvreté qui a de nouveau trouvé un visage [...]. Que vaut en effet tout notre patrimoine culturel, si nous n'y tenons pas, justement, par les liens de l'expérience<sup>202</sup> ? » Le transfert et la communicabilité de l'expérience autrefois, dans les sociétés précapitalistes, s'effectuaient à travers la parole, à travers notamment les contes et récits populaires issus du monde des artisans. Le monde bourgeois avec les instances de diffusions de l'information incarnées dans la presse, substitua à cet art de raconter des histoires, une forme de communication qui annonça le déclin des formes traditionnelles de récits. L'information remplaça la communication, et l'extraordinaire fit place à l'exactitude des faits. Benjamin dira que « si l'art de conter est devenu chose rare, cela tient avant tout au progrès de l'information. Chaque matin, on nous informe des derniers événements survenus à la surface du globe. Et pourtant nous sommes pauvres en histoires remarquables. [...] Autrement dit : dans ce qui se produit presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information<sup>203</sup> ». C'est cette possibilité même de la transmission des histoires qui se trouve rudement mise à l'épreuve par le monde bourgeois. La participation des récits à la mémoire collective, leurs capacités à être intégrés pour ensuite être racontés tend à se dissiper — ou du moins à se transfigurer — de par la non-disponibilité à la réception de ce processus de transmission des savoirs.

Pour que les histoires intègrent de façon durable la mémoire, il importe selon

---

<sup>200</sup> « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». *Œuvres III*, p. 114-151.

<sup>201</sup> « Expérience et pauvreté ». *Œuvres II*, pp. 364-372.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 366.

<sup>203</sup> « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov ». *Œuvres III*, p. 123.

Benjamin d'être en mesure de se positionner dans un état de réceptivité déterminé par la nécessité d'un « état de détente qui devient de plus en plus rare<sup>204</sup> ». Cette condition, qui autrefois était largement répandue, semble se faire de plus en plus rare dans ce monde bourgeois soumis à l'accélération des rythmes de vie. Benjamin désigne alors l'ennui comme une condition structurante de la possibilité de cette réceptivité :

Si le sommeil représente le point culminant de la détente corporelle, c'est dans l'ennui que l'esprit se relâche le plus complètement. L'ennui est l'oiseau de rêve qui couve l'œuf de l'expérience. Au moindre bruit dans le feuillage, l'oiseau s'envole. Dans les villes — où il n'est plus d'activités qui soient intimement liées à l'ennui —, il ne trouve déjà plus aucun endroit pour faire son nid et, même à la campagne, il lui est de plus en plus difficile de s'établir. Ainsi se perd le don de prêter l'oreille, et de ceux qui prêtent l'oreille la communauté disparaît<sup>205</sup>.

Cette citation étonnante, qui peut sembler en contradiction avec le traitement que Benjamin réservera à l'ennui dans le *Passagenwerk* ainsi que dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, s'avère intéressante principalement pour deux raisons. Premièrement, l'ennui nous apparaît dans toute son ambivalence comme une humeur capable de participer à la transmission et à la réception de récits et d'histoire. L'ennui, décrit ici comme un relâchement de l'esprit, agit comme un état de sommeil qui couve l'expérience et qui potentiellement mène vers une disposition à prêter l'oreille. Deuxièmement, Benjamin semble vouloir traiter de l'ennui comme une humeur qui excéderait le cadre historique de la modernité. Il y aurait donc, du moins dans cette citation, la présence d'un ennui « prémoderne », qui lui-même serait en voie de disparition et qui nous éloignerait de cette disposition à conserver les expériences passées dans la mémoire. Comme le résume Carlo Salzani : « in pre-modern times, experience presented a connectedness and durability which implied a relation to memory and community<sup>206</sup> ». Cette expérience comprise au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire comme *Erfahrung*, tend à se raréfier, à chuter, et être remplacée par l'expérience vécue : l'*Erlebnis*. Si l'ennui prémoderne se présente comme une nécessité à la transmission de l'*Erfahrung*, qu'advient-il de l'ennui lorsque cette catégorie de l'expérience subit un déclin dans le monde

---

<sup>204</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>205</sup> *Ibid.*

<sup>206</sup> Carlos Salzani, « The atrophy of experience: Walter Benjamin and Boredom », dans *Essays on Boredom and Modernity*, op. cit., p. 129.

moderne? Que reste-t-il alors de cette capacité à raconter?

### 2.2.3 *Erlebnis, modernité et ennui*

Jusqu'à présent, le questionnement sur l'enchevêtrement de l'expérience et de la mémoire nous a rapprochés d'une conception de l'ennui peu habituelle, nous forçant à quitter le terrain de la modernité, et à concevoir cette humeur comme condition préalable à l'expérience du temps dans les sociétés dites — au sens large — traditionnelles. La modernité portera alors une conception de l'ennui qui héritera de cette désarticulation entre la mémoire et la communauté et qui, par conséquent, sera portée par ce concept proprement moderne d'*Erlebnis*. Sans effectuer l'étymologie complexe du terme, notons néanmoins l'introduction du terme d'*Erlebnis* par l'idéalisme allemand en opposition au rationalisme ambiant des Lumières. Chez Schleiermacher, ce terme renvoie à « tout acte [...], comme un instant de vie, lié à l'infinité de la vie qui se manifeste en lui<sup>207</sup> ». C'est dans cette même perspective que pour Wilhelm Dilthey, « toute connaissance s'enracine dans la compréhension qui, elle, s'enracine dans le vécu<sup>208</sup> ». L'*Erlebnis* devient en quelque sorte le fondement de « la structure d'ensemble de la vie psychique<sup>209</sup> », la structure qui englobe chacun de nos jugements de valeur et de nos représentations. Contre la désaffection du rationalisme et l'émergence des forces industrielles portées par le mode de production capitaliste alors en pleine extension, l'*Erlebnis* prend tout son sens dans ce sentiment de détachement de l'ensemble de la conscience historique face à la tradition; comme si le processus d'industrialisation menant vers une étrangéisation de la nature s'était manifesté de façon analogue dans le domaine des sciences de l'esprit. Pour Dilthey, en effet, les sciences de l'esprit se trouvèrent détachées des productions et des expressions culturelles du passé. Par la triade constituée de l'*Erlebnis*, de la compréhension et de l'expression, Dilthey tente alors de redéployer le noyau central des sciences humaines à travers un mouvement autoréflexif, c'est-à-dire de « remonter de ce qui est exprimé vers une intériorité, [...] vers l'autoréflexion

---

<sup>207</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 81.

<sup>208</sup> Leszek Brogowski, *Dilthey. Conscience et Histoire*, Paris, P.U.F., 1997. p. 28.

<sup>209</sup> Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften*, Tome VII, 1982, p. 80. Cité dans Jean Grondin, *L'universalité de l'herméneutique*, Paris, P.U.F., coll. *Épiméthée*, 1993, p. 121.



qui se donne à connaître à travers l'expression qui nous rejoint<sup>210</sup> ». Comme le souligne Gadamer, le concept d'*Erlebnis* aurait été forgé dans l'optique de redonner une certaine forme d'authenticité aux diverses « formations sensées que nous rencontrons dans les sciences de l'esprit<sup>211</sup> », en attribuant aux « expériences vécues » le rôle d'un fondement irréductible aux actes de conscience. L'*Erlebnis* n'a donc pas le statut d'une simple perception ou représentation, elle rejoint une conception beaucoup plus fondamentale dans la mesure où elle représente « une partie du cours de la vie prise dans sa réalité totale<sup>212</sup> ».

Si cette dimension vitaliste — où le sujet est appelé intropathiquement et immédiatement à effectuer la saisie de ce principe de vie comme « la forme d'une unité préreflexive entre le sujet et le monde<sup>213</sup> » — semblait largement partagée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>214</sup>, c'est bien dans une optique diamétralement opposée que Benjamin va se « méfier » de cette propension du vitalisme à substituer *ipso facto* le vécu de l'*Erlebnis* à l'*Erfahrung*<sup>215</sup>. L'utilisation du concept d'*Erlebnis* est donc, en quelque sorte, portée contre le vitalisme propre à la philosophie diltheyenne. Chez Benjamin, l'*Erlebnis* — comprise comme expérience vécue individuelle confrontée à l'expérience du « choc » (*Chockerlebnis*) et de la surstimulation de la vie industrielle des métropoles modernes — devient ce substitut réifié de l'*Erfahrung* où la mémoire collective ne peut jouer un rôle prépondérant.

La question de la mémoire — et par extension de l'oubli — sera ici primordiale. Le déclin de l'*Erfahrung*, dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, sera analysé à la triple lueur de l'œuvre d'Henri Bergson, de Marcel Proust et de Freud. Benjamin trouve chez Bergson une riche tentative de théorisation de « la structure de la mémoire comme un élément décisif pour une description de l'expérience. Effectivement, l'expérience appartient à l'ordre de la

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 122-123.

<sup>211</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 82.

<sup>212</sup> Wilhelm Dilthey, « L' *Erlebnis* », *Sociétés*, n° 64, 1999, p. 10.

<sup>213</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>214</sup> On a qu'à penser à Simmel pour qui « le "vécu", la vie, le plus intransitif des concepts de tous les concepts, est placé dans une connexion fonctionnelle immédiate avec l'objectivité ». Georg Simmel, *La forme de l'histoire et autres essais*, Paris, Gallimard, 2004, p. 90.

<sup>215</sup> Voir Romo Bodei, « L'expérience et les formes. Le Paris de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer », dans *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 36.

tradition, dans la vie collective comme dans la vie privée<sup>216</sup> ». La mémoire se voit donc octroyer les privilèges, d'une part d'enregistrer et d'emmagasiner intégralement sous forme d'image-souvenir les divers événements de la vie quotidienne, et d'autre part, de littéralement « mettre en scène » ces images conservées pour les intégrer à l'action<sup>217</sup>. La rétention par la conscience de l'image se transpose alors dans les habitudes sensori-motrices par la répétition. Dans la mémoire se recourent alors plusieurs contenus temporels issus de l'expérience, qui « se rassemblent en elle à l'encontre de la chronologie, grâce à la saisie intensive d'un temps hétérogène, par la combinaison d'instantanés se répétant le long d'une même échelle de temporalité jusqu'à ce que le passé se cristallise<sup>218</sup> ». Cette cristallisation du temps en une unité du passé subjectivement saisissable se concrétise par l'attitude contemplative d'intuitionner sa propre durée, son propre élan vital. L'expérience, en ce sens, demeure une expérience vécue et non pas une expérience historique de la temporalité. La mémoire pure bergsonienne — qui agit comme ce lieu « où notre esprit conserve dans tous ses détails le tableau de notre vie écoulée<sup>219</sup> » — sera récupérée, voir rectifiée, par Benjamin, qui y juxtaposera un autre type de mémoire, cher à Proust, c'est-à-dire la mémoire involontaire.

Selon Benjamin, *À la recherche du temps perdu* de Proust, constituerait « l'essai d'une synthèse portant, dans les conditions sociales actuelles, sur l'expérience telle que l'entendait Bergson<sup>220</sup> ». La mémoire pure de Bergson devient alors mémoire volontaire. En opposition à la mémoire volontaire, qui dépend de l'intelligence et de la conscience, Proust va traiter la mémoire involontaire comme cette mémoire inconsciente susceptible de refaire surface :

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont peine inutile. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hasard que nous rencontrions avant de mourir, ou que nous ne rencontrions pas<sup>221</sup>.

---

<sup>216</sup> C.B., p. 151.

<sup>217</sup> Voir Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (8e édition), Paris, P.U.F., *Quadrige*, 1939, p. 86-87.

<sup>218</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, op. cit., p. 104.

<sup>219</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, op. cit., p. 272.

<sup>220</sup> C.B., p. 152.

<sup>221</sup> Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard,

Pour Benjamin, le fait que la mémoire involontaire refasse surface par un pur hasard, ne constitue pas un fait anodin. En effet, « les évènements de notre vie intérieure ne possèdent point par nature ce caractère inéluctablement privé. Ils ne l'acquièrent que dans la mesure où les chances diminuent de voir les évènements extérieurs s'assimiler à notre expérience<sup>222</sup> ». En ce sens, la mémoire volontaire — ou la mémoire pure de Bergson — ne peut que ramener de vagues et limites souvenirs (*Andenken*) qui se rattachent comme complément à l'*Erlebnis*. À l'opposé, la démarche proustienne de la mémoire involontaire constitue l'exact contraire, c'est-à-dire que la remémoration (*Eingedenken*) renvoie à ce qui « lie dans l'expérience (*Erfahrung*) mémoire collective et mémoire individuelle<sup>223</sup> ». Dans une société où l'*Erfahrung* se raréfie, les intentions privée et subjective ne peuvent rencontrer l'extérieur que par le pur fruit du hasard, par la remémoration. L'expérience de la modernité n'obéit plus à des règles préétablies, mais bien au hasard.

Afin de peaufiner la question de la mémoire involontaire, Benjamin mobilisera ici Freud pour interpréter ce rapport entre la mémoire et la conscience. « La mémoire [pour Freud], a pour fonction de protéger les impressions. Le souvenir vise à les désintégrer. La mémoire est essentiellement conservatrice, le souvenir destructeur. [...] La conscience naîtrait là où s'arrête la trace mnésique<sup>224</sup> ». Autrement dit, pour Freud, la conscience agit comme une couche protectrice face aux stimulations extérieures, comme cette « surface extérieure qui se trouve différenciée du fait même de son orientation et sert d'organe à recevoir les excitations<sup>225</sup> ». La conscience devient ici la structure capable de rendre supportables les expériences de choc (*Chockerlebnis*) du vécu quotidien et traumatisant du monde moderne; elle absorbe les chocs et banalise ce qui est expérimenté. Par conséquent, la mémoire involontaire ne peut se nourrir de ce qui a préalablement été vécu par le sujet. Le choc constitue en ce sens ce qui n'a pas été « enregistré » par la mémoire, cette expérience

---

1988, p. 44.

<sup>222</sup> C.B., p. 153.

<sup>223</sup> Voir la note du traducteur Jean Lacoste dans C.B., p. 271.

<sup>224</sup> Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1968, p. 31. Cité aussi dans C.B., p. 156.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 32. Cité aussi dans Michel Ratté, *L'expressivité de l'oubli. Essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*, Bruxelles, La lettre volée, 1999, p. 123.

qui est en fait non vécue<sup>226</sup>. L'expérience vécue pour Benjamin est déjà advenue, elle a déjà été vécue et par conséquent, se trouve enfermée dans sa propre finitude événementielle. La remémoration en revanche, est sans limites<sup>227</sup>. L'inconscient sauvegardera alors ce qui aura été laissé pour compte par la conscience, ce qui passe sous son radar comme les stimulations olfactives et gustatives : c'est la bouchée de la petite madeleine chez Proust qui ravive les souvenirs ensommeillés. Dans la mémoire involontaire, se rencontre alors le bonheur imprévu de l'illumination du sujet ayant *oublié* avec le sentiment ambivalent du deuil, ce signal du « il est trop tard » (« *ce n'est pas là* »<sup>228</sup>), « de ce qui précisément n'a pu être vécu, n'a pu advenir à la conscience<sup>229</sup> ». Dans la mémoire involontaire, ce n'est plus la nature qui se trouve endeuillée comme dans l'allégorie baroque, mais bien la subjectivité elle-même qui se trouve ruinée, incapable de remplir « l'abîme irrémédiable entre l'expérience et la mémoire<sup>230</sup> ». Ce « il est trop tard » constitutif de la mémoire involontaire rejoint alors, comme le dira Lepenies, cette tentative mélancolique de retrouver l'objet perdu, mais qui demeure pourtant introuvable<sup>231</sup>.

La temporalité spécifique de cette mémoire involontaire se traduit par une temporalité impersonnelle où :

L'expérience est, pour ainsi dire, soustraite à la conscience, le temps perdu se replie sur sa figure mythique [...] Proust rompt bien avec la représentation de la conscience et de la mémoire comme *continuum*, il ne résorbe pas la coexistence du passé et du présent dans la construction d'un unique présent synthétique, celui de la durée [comme chez Bergson], puisque le signe n'apparaît que de façon imprévisible et intermittente. Mais cette intermittence même, et le hasard qu'elle met en jeu, est comme une façon perverse de le soustraire du temps. La Recherche demeure tout entière dominée par cette fuite hors d'un temps qu'elle a reconnu cependant pour ce qu'il est<sup>232</sup>.

<sup>226</sup> Pierre-Damien Huyghe, « Choc et conscience à l'époque de la diffusion », dans *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la direction de Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, Paris, Éditions de l'éclat, 2008, p. 219.

<sup>227</sup> « L'image proustienne », *Œuvres II*, p. 137.

<sup>228</sup> Voir la lettre de Benjamin à Adorno du 7 mai 1940, dans, Theodor Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance. 1928-1940*, Paris, Gallimard, 2006, p. 377.

<sup>229</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, op. cit., p. 107.

<sup>230</sup> Michel Ratté, *L'expressivité de l'oubli*, op. cit., p. 131.

<sup>231</sup> Wolf Lepenies, *Melancholy and Society*, op. cit., p. 113.

<sup>232</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, op. cit., p. 109

Cette temporalité demeure ici teintée d'une ambivalence primordiale. La soustraction temporelle, hors du temps de l'histoire, propre à la mémoire involontaire rejoint dans une drôle d'hybridation la temporalité de l'ennui, du spleen. Benjamin dira : « Pour l'être en proie au spleen, le temps s'est réifié; les minutes englobent l'homme comme des flocons. Ce temps est hors de l'Histoire, comme la mémoire involontaire. Le spleen pourtant aiguise la perception du temps de façon surnaturelle<sup>233</sup> ». L'ennui et l'imprévisibilité de la résurgence de la mémoire involontaire se situent côte à côte comme « fragments disjoints d'une véritable expérience historique<sup>234</sup> ». Cependant, pour le premier, le temps s'est réifié; il demeure l'apanage de la mémoire volontaire et dénude du même coup l'*Erlebnis* : celle d'un monde coupé de la tradition où la mémoire et l'expérience sont scindées. L'ennuyé, soumis aux chocs et aux artifices du monde moderne, sommeille enroulé dans « une étoffe grise et chaude [...] et quand il se réveille et veut raconter ce à quoi il a rêvé, il ne fait que partager le plus souvent que cet ennui<sup>235</sup> ». L'ennuyé n'est pas encore totalement accablé par la destruction de l'expérience, il tente encore de raconter ses rêves, mais il n'exprime par le fait même qu'une vision d'un monde qui apparaît comme un « instantané », un monde caractérisé par une crise de la perception, par le déclin de l'*aura*<sup>236</sup>.

En revanche, la mémoire involontaire — à travers la remémoration comme processus intermittent — a conservé ce pouvoir de « lever les yeux », de sauver l'image comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il<sup>237</sup> » et de l'arracher au continuum du temps homogène et vide. L'ennui devient en quelque sorte la face externe de l'inconscient<sup>238</sup>, de la mémoire involontaire. La temporalité de cette mémoire, qui tout comme l'ennui se trouve hors du temps, agit comme inconscient de l'histoire susceptible de réapparaître par intermittence. Pour Benjamin, la mémoire involontaire est alors cette « réconciliation épiphanique de l'expérience et de la mémoire en ruine *dans l'histoire*<sup>239</sup> ». Si l'ennui constitue

---

<sup>233</sup> C.B., p. 194.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>235</sup> L.P., [D 2a, 1], p. 130.

<sup>236</sup> Cette question de l'*aura* — largement traitée par les commentateurs de l'œuvre de Benjamin — sera abordée ultérieurement au chapitre IV.

<sup>237</sup> « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvre III*, p. 278.

<sup>238</sup> L.P., [D 2a, 2], p. 131.

<sup>239</sup> Michel Ratté, *L'expressivité de l'oubli, op. cit.*, p. 124.

cette humeur indiciaire d'un sommeil collectivement partagé<sup>240</sup>, la remémoration devient cette technique de réveil, « une tentative pour prendre acte de la révolution copernicienne, dialectique, de la remémoration<sup>241</sup> ». Tâche qui précisément sera au cœur du livre des *Passages parisiens*. L'ennui, pour Benjamin, doit être saisi à travers son opposé dialectique, c'est-à-dire par le réveil permettant la remémoration de l'expérience perdue, comme celle du « combat des générations vaincues (les victimes du progrès) et, plus loin dans le passé, [celle du] “Paradis perdu” [...] c'est-à-dire l'expérience des sociétés sans classes de la pré-histoire<sup>242</sup> ».

### 2.3 L'ennui et l'éternel retour : expérience de la répétition, temporalité messianique et historicisme

Le projet inachevé des *Passages parisiens* élaboré par Benjamin entre les années 1927 et 1940, constitue notre point de mire pour encercler l'ennui et le cristalliser dans ce qui constituerait le cœur du XIX<sup>e</sup> siècle. La construction de cet ouvrage donna lieu à l'ajout d'une succession de « formes symboliques », offrant une véritable tentative de « constituer rien de moins qu'une philosophie matérielle de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>243</sup> ». Cette tentative, restée inachevée — et qui probablement, était vouée à ne jamais être complètement consommée —, réserva néanmoins une place toute particulière à l'ennui. Celui-ci, au côté d'autres formes telles que l'oisiveté, la flânerie, l'architecture, le rêve, la mode, le collectionneur, etc., nous offrent alors un riche terreau de réflexion, qui mérite d'être sauvegardé ainsi que dépassé. Ici, la question de l'ennui comme « éternel retour » sera traitée conjointement à une théorie de la connaissance permettant la saisie de l'expérience historique comme une tentative de dynamitage de la conscience mythique<sup>244</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle et des diverses fantasmagories qui traversèrent cette époque.

<sup>240</sup> *L.P.*, [D 3, 7], p. 133.

<sup>241</sup> *L.P.*, [K 1, 1], p. 405.

<sup>242</sup> Michael Lowy, « Walter Benjamin critique du progrès : à la recherche de l'expérience perdue », dans *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 635.

<sup>243</sup> Rolf Tiedemann, « Introduction », dans *L.P.*, p. 11.

<sup>244</sup> Voir Norbert Bolz, « Des conditions de possibilité de l'expérience historique », dans *Walter Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 470.

### 2.3.1 Temporalité de la répétition et l'éternel retour : clarification sur la temporalité de l'ennui dans la modernité

Le *Trauerspiel* nous a offert ce présage d'un temps historique constitué par la répétition éternelle des mêmes événements menant vers un affaissement désespéré et mélancolique excluant du même coup toute rédemption. En revanche, dans l'œuvre de Baudelaire, la mortification spleenétique du cours de l'histoire nous a permis de nous rapprocher d'un fondement permettant la saisie — ambivalente — de la rupture opérée par la modernité avec le régime de temporalité traditionnel, où la « cyclicité des expériences, [...] conférait une exemplarité aux événements d'autrefois<sup>245</sup> ». Le régime moderne d'historicité subit en ce sens un morcèlement de l'histoire à travers les diverses *Erlebnisse* incapables de se rattacher à un passé, une tradition, une mémoire. Le temps devient cette répétition inlassable de moments déconnectés les uns aux autres, sans buts, vidés de toute signification. Le *Trauerspiel* est alors télescopé dans la modernité, et l'affaissement mélancolique du cours de l'histoire trouve son corrélat dans l'ennui comme réification du sujet de l'histoire soumis à l'éternel retour du même<sup>246</sup>. La répétition se présente sous deux visages distincts : d'une part, en tant que « châtiment d'une modernité se soumettant aveuglément au "temps homogène et vide" propre aux récits archéologique et téléologiques et d'autre part la libération d'un contretemps capable de "faire éclater le continuum de l'histoire"<sup>247</sup> ».

Contexte historique particulier, le XIX<sup>e</sup> siècle soumis à l'analyse dans le *Passagenwerk* se caractérise par cette prépondérance des bouleversements tant dans le domaine de la vie quotidienne, par l'entremise de la technique et par l'industrialisation, que par cette grande instabilité politique qui marqua cette époque. Si en France — comme le note Benjamin — « l'ennui commença à se répandre comme une épidémie dans les années 1840<sup>248</sup> », il ne

---

<sup>245</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 36.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>247</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>248</sup> *L.P.*, [D 3a, 4], p. 133.

s'agit pas seulement du fruit du hasard. Si le double procès d'industrialisation et d'urbanisation joint au triomphe de la technique y est pour quelque chose, l'instabilité politique et la naissance du Second Empire sous Napoléon III y contribuent aussi à leur façon. Baudelaire, comme témoin privilégié de cette époque, aura su transposer par le *spleen* « son sentiment de la catastrophe permanente [qui] érige le coup d'État de Napoléon III en normes du cours du monde<sup>249</sup> ». La Monarchie de Juillet, la Seconde République et le Second Empire apparaissent comme cette répétition perpétuelle et ennuyante d'une histoire sans événement<sup>250</sup>. Comme Marx le résuma dans *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* :

Passion sans vérité, vérité sans passion; héros sans héroïsme, histoire sans événement; développement dont la seule force motrice semble être le calendrier, fatiguant par la répétition constante des mêmes tensions et des mêmes détentes; antagonismes qui ne semblent s'aiguiser périodiquement d'eux-mêmes que pour pouvoir s'émousser et s'écrouler sans se résoudre; efforts prétentieusement étalés et craintes bourgeoises devant le danger de la fin du monde, les intrigues et les comédies de cours les plus mesquines, dont le « laisser-aller » rappelle moins l'époque actuelle que les temps de la Fronde; tout le génie officiel de la France condamné au néant par l'imbécilité astucieuse d'un seul individu, la volonté de la nation, chaque fois qu'elle se manifeste dans le suffrage universel, cherchant son expression adéquate chez les ennemis invétérés des intérêts des masses, jusqu'à ce qu'elle la trouve enfin dans la volonté d'un flibustier. Si jamais période historique fut peinte en grisaille, c'est bien celle-ci. Hommes et événements paraissent comme des Schlemihl à rebours. Comme des ombres qui ont perdu leur corps<sup>251</sup>.

Symptôme d'une mémoire pathologique, la période historique dans laquelle la Monarchie de Juillet fut instaurée se caractérisait par cette obsession pour un passé mortifié, faisant appel à un régime fantomatique du passé. La Seconde République de 1848 tomba, quant à elle, dans cette même résurrection des spectres passés de la révolution de 1789 et de l'Empire napoléonien, mobilisant ce retour au passé non pas comme un « investissement dans l'actualité la plus brûlante, mais [comme] l'asservissement des forces historique à ce que nous pourrions appeler le capital de l'histoire<sup>252</sup> ». La tradition du passé refait surface en prenant tout le poids des « générations mortes », en répétant, sous le déguisement uniforme

---

<sup>249</sup> Norbert Bolz, « Des conditions de possibilité de l'expérience historique », *op. cit.*, p. 469.

<sup>250</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>251</sup> Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, Paris, Milles et une nuits, 2005, p. 53-54.

<sup>252</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, *op. cit.*, p. 117.



de la nouveauté<sup>253</sup>, l'Histoire passée. « C'est ainsi que Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la révolution de 1789 à 1814 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis celui de l'Empire romain, et que la révolution de 1848 ne sut rien faire de mieux que de parodier [...] 1789<sup>254</sup> ». Le Second Empire, quant à lui, parodia la restauration impériale<sup>255</sup>. L'histoire se répète dira Marx : « la première fois comme tragédie, la seconde fois comme farce<sup>256</sup> ». Le Second Empire devient cet « état d'exception » où le souverain — en l'occurrence Napoléon III —, censé nous éloigner de la catastrophe, ne fait en réalité que répéter les mêmes événements passés en se dissimulant sous le couvert de la nouveauté<sup>257</sup>. Si les deux décennies du Second Empire furent marquées par une relative stabilisation des acquis de la bourgeoisie, par une croissance et une prospérité tant culturelle qu'économique, c'est précisément ce qui, aux yeux de Benjamin, constitua une véritable fantasmagorie prenant la forme de l'éternel retour. Cette doctrine de l'éternel retour constitue « une tentative pour réunir les tendances contradictoires du plaisir; celle de la répétition et de l'éternité<sup>258</sup> ». L'ennui apparaît alors dans le revers de cette recherche du plaisir, comme fuite dans le divertissement<sup>259</sup> pour oublier cette représentation de l'histoire confinée à la répétition des mêmes événements.

Chez Benjamin, cette crise de la répétition de l'histoire couplée à la crise de l'expérience, se conjugue à travers Baudelaire, Blanqui et Nietzsche et la thématique de *L'éternel retour*. Benjamin y consacra d'ailleurs une partie de son cahier D du *Livre des passages*, intitulé *L'ennui : Éternel retour*. Auguste Blanqui est ici positionné au côté du *spleen* baudelairien comme figure du révolutionnaire déchu assistant à cette « crise de l'expérience provoquant à la fois une mélancolie tournée vers le devenir des communautés

---

<sup>253</sup> L'expression est de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p. 345.

<sup>254</sup> Karl Marx, *Le 18 brumaire de Louis Bonaparte*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>257</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>258</sup> *L.P.*, [D 9,2], p. 141.

<sup>259</sup> L'importance des Expositions Universelles de cette époque couplée aux rôles de la publicité et des grands magasins comme diffusion de la fantasmagorie propre à la grande industrie et à la marchandise, donne probablement la meilleure illustration de cette fantasmagorie qui venait d'une part ensevelir l'ennui, le camoufler, mais qui d'autre part, le renforçait de par l'impossibilité d'y fixer une quelconque signification capable de donner du sens à un monde préalablement vidé de toute référence à son passé.

traditionnelles et la reconnaissance endeuillée d'une rupture de la tradition rendant la critique de la philosophie de l'histoire téléologique<sup>260</sup> ». Dans *L'éternité par les astres* — ouvrage rédigé pendant la Commune de Paris alors que Blanqui est emprisonné au fort du Taureau — Blanqui expose selon Benjamin une dernière fantasmagorie à caractère cosmique et infernale<sup>261</sup>. L'histoire, à l'image des astres, est confinée à la répétition de son existence :

Tout astre a toujours existé, existera toujours [...] dans une série infinie de personnalité semblable, qui se reproduisent à travers les siècles. [...] Tous les astres sont des répétitions d'une combinaison originale au type. [...] Il est et restera le même jusqu'à la fin des choses qui ne peuvent pas plus finir de commencer. Éternité des types actuels dans le passé comme dans le futur et pas un astre qui ne soit un type répété à l'infini, dans le temps et dans l'espace, telle est la réalité. Notre terre, ainsi que les autres corps célestes, est la *répétition* d'une combinaison *primordiale*, qui se reproduit toujours la même<sup>262</sup>.

À l'image du tableau périodique, le monde est perçu comme une combinaison infinie d'éléments récurrents. Pour Blanqui, notre destinée partage celle des planètes, c'est-à-dire que nous partageons leur existence, nous évoluons avec elles, parmi elles, sur elles : elles sont nos mères nourricières<sup>263</sup>. Cette vision cosmique du monde, qui emprunte aux données de la physique mécaniste, constitue pour Benjamin une vision d'enfer<sup>264</sup> : l'humanité y fait figure de damné :

Et puis, jusqu'ici, le passé pour nous représentait la barbarie, et l'avenir signifiait progrès, science, bonheur. Illusions! Ce passé a vu sur tous nos globes-sosies les plus brillantes civilisations disparaître, sans laisser de trace, et elles disparaîtront encore sans laisser en laisser davantage. L'avenir reverra sur des milliards de terres les ignorances, les sottises, les cruautés de nos vieux âges! [...] L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations<sup>265</sup>.

À première vue, cette charge contre les schèmes propres à l'*Aufklärung*, constitue une « résignation sans espoir<sup>266</sup> » devant la bourgeoisie ainsi qu'une abdication devant

<sup>260</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 72.

<sup>261</sup> « Exposé de 1939 », *L.P.*, p. 58.

<sup>262</sup> Auguste Blanqui, *Instruction pour la prise d'armes. L'éternité par les astres*, Paris, Sens & Tonka, 2000, pp. 320-321.

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>264</sup> *L.P.*, [D 5a, 6], p. 137.

<sup>265</sup> Auguste Blanqui, *Instruction pour la prise d'armes. L'éternité par les astres. Op. cit.*, p. 344.

<sup>266</sup> « Exposé de 1939 », *L.P.*, p. 59.

l'impossibilité du moment présent de se détacher et de faire irruption dans le cours de l'histoire. Si en même temps, dira Benjamin, Blanqui s'agenouille devant la société bourgeoise, il le fait avec « une telle violence que son trône en est ébranlé<sup>267</sup> ». La répétition des événements historiques opère ce « renversement critique de l'idéologie du progrès<sup>268</sup> », c'est-à-dire que derrière cet éternel retour des mêmes événements, derrière cette résignation mélancolique et désespérée du cours du monde, Blanqui détruit cette fantasmagorie qu'est la croyance en une histoire suivant la mince ligne d'un progrès inéluctable. À sa façon, il fait irruption dans le cours de l'histoire tout comme le héros tragique faisait interruption dans l'ordre mythique. Avec la « tragédie » de l'éternel retour des mêmes événements se présente une entorse à l'expérience continue du temps, présentant la possibilité de la dynamique révolutionnaire. Blanqui « opposerait à l'éternel retour mythique d'une société soumise à ses propres fantasmagories, le retour éternel de l'évènement révolutionnaire comme effet de la discontinuité du temps historique<sup>269</sup> ». Une tension persiste alors dans l'interprétation de Benjamin entre la possibilité de l'action révolutionnaire comprise comme *réveil* et la résignation *spleenétique*.

Juxtaposée à ce thème de la répétition, Benjamin invoque la « doctrine » nietzschéenne de l'éternel retour comme parachèvement de cette temporalité infernale. « L'idée de l'éternel retour du même, dans *Zarathoustra* est, selon sa vraie nature, une stylisation de la conception du monde qu'on retrouve chez Blanqui, où elle a encore tous ses traits infernaux. C'est une stylisation de l'existence jusque dans les plus petits fragments de son déroulement temporel<sup>270</sup> ». L'état du monde soumis au déroulement temporel de l'éternel retour rejoint cette temporalité caractéristique de l'ennui, c'est-à-dire celle d'un monde vidé de toute finalité téléologique, d'un but, d'un état final<sup>271</sup>, mais qui laisse entrevoir un dépassement, une libération ultérieure. Le monde moderne telescope ici la temporalité catastrophique

<sup>267</sup> L.P., [D 5a, 2], p. 136.

<sup>268</sup> Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire*, op. cit., p. 72.

<sup>269</sup> *Ibid.*

<sup>270</sup> L.P., [S 8,3], p. 573.

<sup>271</sup> « Admettons que l'on revienne sur ses pas. Si le monde avait un *but*, il devrait être atteint. S'il existait pour lui un *état final* (non intentionnel), il faudrait également qu'il soit atteint. » Friedrich Nietzsche, *Fragments posthumes sur l'éternel retour. 1880-1888*. Trad. Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2006, p. 34. Voir aussi L.P., [D 8,3], p. 140.

propre au *Trauerspiel*, où une fois campé dans l'ici-bas, la recherche de la nouveauté médiatisée par les grandes industries se présente comme remède à ce désespoir. C'est bien ici que l'ennui apparaît, c'est-à-dire « dans le processus de production avec l'accélération de celui-ci (par les machines)<sup>272</sup> ». L'ennui tire alors toute sa pertinence qu'une fois mis en opposition avec son contraire, c'est-à-dire dans le retournement des fantasmagories du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ennuyé, « l'homme en proie au spleen<sup>273</sup> », soumis à rythme incessant de production et de consommation de marchandises, de « nouveautés<sup>274</sup> », ne fait par conséquent que représenter concrètement, mais à petite échelle, ce qui se passe sur le plan historique; phénomène que Benjamin caractérisera comme une transformation de l'histoire en article de masse.

La pensée de l'éternel retour transforme l'évènement historique lui-même en article de masse. Mais cette conception porte aussi à un autre point de vue — on pourrait dire à son revers — la trace des circonstances économique auxquelles elle doit sa soudaine actualité. Celle-ci se manifeste au moment où la stabilité des conditions de vie fut considérablement réduite par la succession accélérée des crises. La pensée de l'éternel retour tint son éclat du fait qu'il n'est plus possible d'escompter revoir en toute circonstance le retour de certaines situations dans des délais plus courts que ceux offerts par l'éternité. De façon très progressive, les constellations quotidiennes commencèrent à devenir moins quotidiennes. Leur retour devint de façon très progressive un peu plus rare et c'est ainsi qu'a pu naître l'obscur pressentiment qu'il faudrait désormais se contenter de constellation cosmique. Bref, l'habitude se disposa à céder quelques-un de ses droits. Nietzsche dit : « J'aime les habitudes courtes » et Baudelaire déjà fut incapable de sa vie durant de prendre des habitudes stables. *Les habitudes sont l'armature de l'expérience (Erfahrung) et les expériences vécues (Erlebnisse) les désagrègent*<sup>275</sup>.

Si, dans un premier temps, l'éternel retour devient cette réification incarnée, il contribue aussi à l'amincissement du cours de l'expérience en enfermant l'histoire dans un ordre temporel porté vers l'éternité, où la mort — comme césure dans le temps — ne s'avère plus possible. Le mode de production capitaliste ne peut offrir que du nouveau à perpétuité, camouflé sous une empreinte mythique. C'est le propre du temps infernal. Dans cette

---

<sup>272</sup> C.B., p. 238.

<sup>273</sup> L.P., [S 8a, 4], p. 574.

<sup>274</sup> « La dialectique de la production des marchandises à l'apogée du capitalisme : la nouveauté du produit acquiert une importance jusqu'ici inconnue, dans la mesure où elle sert à stimuler la demande. En même temps, l'éternel retour du même prend une forme concrète avec la production de masse. » L.P., [J 56a, 10], p. 344.

<sup>275</sup> L.P., [J 62a, 2], p. 355. Souligné par nous.

temporalité du « toujours nouveau », l'habitude perd de sa capacité à sédimenter le cours de l'expérience. Nous retrouvons ici le cas de figure de l'*Erlebnis* qui ne manifeste que l'évènement individuel détaché de l'arrière-plan commun<sup>276</sup>, incapable de se réconcilier avec ce qui est semblable dans l'immédiat pour le projeter vers une éternité. Le retour de la tradition se perd dans l'ordre cosmique.

### 2.3.2 *Ennui et temps de la rédemption*

L'*Erlebnis* — et par extension le regard historique désespéré de l'ennui —, tel qu'envisagé par Benjamin, finit par succomber à la répétition et à cette temporalité de l'éternité transmise par les fantasmagories du mode de production capitaliste, portant simultanément un rude coup à la croyance dans le progrès de l'histoire. Deux mythologies s'affrontent, celle du retour mythique des mêmes évènements et celle de « l'idée de la continuité historique [...] comme une illusion entretenue par la mythologie des vainqueurs afin de pouvoir effacer toute trace de l'histoire des vaincus<sup>277</sup> ». Ou encore, pour le dire comme Benjamin : « le collectif qui rêve ignore l'histoire. Pour lui, les évènements se déroulent selon un cours toujours identique et toujours nouveau. La sensation du tout nouveau, du tout-à-fait moderne, est une forme du devenir tout aussi onirique que l'éternel retour du même<sup>278</sup> ». L'ennui comme nous l'avons vu, représente cette forme latente du sommeil collectif qui sévissait d'une façon tout à fait radicale au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, plongeant cette époque dans une attente dépourvue d'objet : « nous éprouvons de l'ennui lorsque nous ne savons pas ce que nous attendons<sup>279</sup> ». Ici, Benjamin prête à l'ennui une temporalité toute spécifique et primordiale : une temporalité de l'attente qui se situe dans le temps présent. La croyance en une continuité historique qui se cache sous le signe de la nouveauté — une nouveauté toujours semblable — représente cette fausse réponse à l'objet de l'attente. L'ennui ne peut pas être contrecarré par un remplissage d'images futures, tel que

---

<sup>276</sup> Sur le processus d'habituation, voir Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005, p. 353. (Un parallèle intéressant serait à tracer entre les synthèses passives de Husserl et la question de l'*Erlebnis* chez Benjamin).

<sup>277</sup> Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire*, op. cit., p. 219.

<sup>278</sup> *L.P.*, [S 2, 1], p. 563.

<sup>279</sup> *L.P.*, [D 2, 7], p. 130.

la prédictibilité historiciste s'est par exemple proposé de faire. Comme Andrew Benjamin le souligne, l'ennui constitue le seuil des grandes entreprises<sup>280</sup>.

L'ennui fonctionne comme un seuil précisément dans la mesure où l'arrachement à l'ennui fait partie de lui comme potentialité. La potentialité se tient dans le présent. Il ne s'agit pas du présent entendu comme moment inscrit dans le passage du temps chronologique. Le moment présent doit être plutôt entendu comme l'évènement qui se produit comme le « maintenant de la reconnaissabilité »<sup>281</sup>.

Dans cette temporalité propre à l'ennui, comprise comme ce temps de l'attente, réside une potentialité de *réveil*. Cette possibilité se tient alors entre la grisaille de l'éternel retour des mêmes évènements et le scintillement coloré de la nouveauté. C'est dans cette perspective que « la croyance au progrès [...] et la représentation de l'éternel retour sont complémentaires<sup>282</sup> ». Mais plus encore, le projet des *Passages parisiens*, propose cette méthode de réveil, cette voie qui pointe vers les potentialités de rédemption permettant de saisir dans le présent — dans l'à-présent (*Jetztzeit*), dans le temps de l'*Aujourd'hui* — l'urgence du moment. Cette temporalité nécessite alors de mettre en conflit le principe de répétition avec celui de l'irruption de la nouveauté<sup>283</sup>. Nous y reviendrons.

Si l'ennui nous apparaissait au premier regard comme cette humeur structurante représentant les malaises subjectifs propres à l'époque moderne, nous pressentons aussi qu'il puisse contenir le germe de son propre dépassement. Tout comme l'éternel retour du même interrompait la mythologie du progrès continu de l'histoire, l'ennui, dirons-nous, effrite ces croyances factices, ces objets factices de l'attente, nous offrant la promesse de l'interruption du cours du monde. Comme le note justement Joe Moran : « Boredom's revolutionary promise lies in its capacity to dispense with often mistaken convictions and assumptions which give meaning to our lives, and require us to face the fundamental question : how should we actually spend our time<sup>284</sup> ». Tant l'éternel retour du même que la quête insatiable de la nouveauté peuvent être brisés par cette temporalité de l'ennui qui démystifie le réel. L'ennui désenchanté et fragmente le monde dans une radicalité pouvant inclure en son sein

---

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> Andrew Benjamin, « Ennui et distraction : les humeurs de la modernité », *op. cit.*, p. 147.

<sup>282</sup> *L.P.*, [D 10a, 5], p. 144.

<sup>283</sup> Voir Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire*, *op. cit.*, pp. 214-215.

<sup>284</sup> Joe Moran, « Benjamin and boredom », *Critical Quarterly*, vol. 45, n° 1-2, 2003, p. 179.

une potentialité critique. L'ennui, comme dirait Kracauer, peut nous offrir ce sentiment que nous nous appartenons encore, un sentiment de présence, tandis que toute tentative de camoufler ou de fuir cet ennui finirait inévitablement par y replonger. « L'ennui est la seule occupation qui convienne, car il offre dans une certaine mesure la garantie qu'on dispose encore pour ainsi dire de sa propre existence. Si on ne s'ennuyait pas, on ne serait probablement pas du tout présent<sup>285</sup> ».

L'ennui, pouvons-nous alors dire, par son confinement dans une temporalité du moment présent, du *hic et nunc*, qui peut sembler *a priori* sans issue, contient ce potentiel, cette promesse de dépassement. Ceci ne va pas de soi. « Comment, se questionne Benjamin, *cet être-maintenant* [...] peut-il, en lui-même, représenter déjà une concrétion plus haute?<sup>286</sup> » Pour y voir plus clair, la « philosophie de l'histoire » développée par Benjamin nous fournira certains éclaircissements. La méthode préconisée par Benjamin doit être perçue comme « une méthode dialectique de la science historique se [présentant] comme l'art de voir le présent comme un monde éveillé auquel ce rêve que nous appelons l'Autrefois se rapporte en vérité. Refaire l'Autrefois dans le ressouvenir du rêve!<sup>287</sup> ». En d'autres mots, il s'agit de « brosser l'histoire à rebrousse-poil<sup>288</sup> » en plaçant le présent au cœur de la vérité historique. L'interruption — la césure, le *Diskontinuum* que l'on retrouvait dans l'Idéal goethéen<sup>289</sup> —, celle-là même que l'ennui provoque, se transpose dans le prolongement de l'idée-monade, comprise dorénavant par Benjamin comme une « image dialectique ». C'est précisément ce que les notes portant sur la théorie de la connaissance dans le *Livre des passages* stipulent : « Pour qu'un fragment de passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité entre eux<sup>290</sup> ». L'image dialectique, tout comme l'ennui, interrompt le cours de l'histoire.

Ce concept d'image dialectique, constituerait peut-être l'aboutissement de tout le

<sup>285</sup> Siegfried Kracauer, *L'ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 297.

<sup>286</sup> « Premières notes », *L.P.*, p. 853.

<sup>287</sup> *L.P.*, [K 1,3], p. 406.

<sup>288</sup> « Sur le concept d'histoire. Thèse VII », *Œuvres III*, p. 433.

<sup>289</sup> Voir *L.P.*, [N 9a, 4], p. 491. « L'image dialectique est cette forme de l'objet historique qui satisfait aux exigences de Goethe concernant l'objet d'une analyse : révéler une synthèse authentique ».

<sup>290</sup> *L.P.*, [N 7,7], p. 487.

cheminement « méthodologique » benjaminien et doit correspondre à ce « *devenir-image du concept*, comme le réveil du phénomène réifié<sup>291</sup> ». C'est dans ce type d'image qu'échoit la nécessité de synthèse d'interrompre les rêves collectifs et de les dialectiser.

L'immobilisation des pensées fait, autant que leur mouvement, partie de la pensée. Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tension, apparaît l'image dialectique. C'est la césure dans le mouvement de la pensée. [...] [L'image dialectique] est identique à l'objet historique, elle justifie qu'il ait été arraché par une explosion au continuum de l'histoire<sup>292</sup>.

Ce temps immobile, qui prévaut dans l'ennui, devient, par conséquent, un moment nécessaire au processus de saisie dialectique du temps historique. La fragmentation de l'expérience vécue du sujet moderne, peut alors être dépassée par le biais d'images dialectiques, c'est-à-dire d'images issues de l'interruption du déroulement linéaire de l'histoire qui surgissent comme une étincelle, en un instant, qui tout comme la mémoire involontaire, opère cette soustraction temporelle hors du temps de l'histoire. « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance<sup>293</sup> », dira Benjamin dans la cinquième thèse sur l'histoire. Seul le présent serait capable de réparer et de remettre en cause le passé. Le « temps du maintenant », ou l'« à-présent » (*Jetztzeit*), est ce temps précis qui convoque l'Autrefois, non pas dans une incantation répétitive du passé qui tournerait inévitablement à la farce, comme Marx l'entendait, mais plutôt comme ce temps permettant de « désigner ce présent qui, en répondant à l'appel du passé, se libérerait en même temps de ce passé et, alors seulement, accéderait à lui-même, au réel<sup>294</sup> ».

La saisie du *Jetztzeit* par le biais de l'image dialectique sera l'instrument d'une perspective adoptée par Benjamin ancrée dans le politique. Ce désir d'opérer un sauvetage du passé et de rompre avec le temps homogène et linéaire de l'historicisme se concrétise pour Benjamin par l'adoption d'une perspective dite « matérialiste historique », chose qui détonne radicalement d'avec son œuvre de jeunesse. « Le moment critique, ou destructeur dans

<sup>291</sup> Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Paris, Acte Sud, 2009, p. 804.

<sup>292</sup> *L.P.*, [N 10a, 3], p. 494.

<sup>293</sup> « Sur le concept d'histoire. Thèse V », *Œuvres III*, p. 430.

<sup>294</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin, op. cit.*, p. 130.



l'historiographie matérialiste se manifeste par la désintégration de la continuité historique. [...] [II] doit être compris comme une réaction à une constellation de périls qui menace aussi bien ce qui est transmis par la tradition que celui qui recueille cette tradition<sup>295</sup> ». La sauvegarde de l'Autrefois nécessite alors le dépassement de cette « inertie grâce à laquelle se perpétuent les injustices passées<sup>296</sup> ». Ce geste offre de rédimmer le passé par la pleine prise de possession par l'humanité de son passé<sup>297</sup>. Comme l'indique la deuxième thèse sur l'histoire, la remémoration est ici suivie d'une attente de la rédemption :

Le passé est marqué d'un indice secret, qui le renvoie à la rédemption. Ne sentons-nous pas nous-mêmes un faible souffle de l'air dans lequel vivaient les hommes d'hier? Les voix auxquelles nous prêtons l'oreille n'apportent-elles pas un écho de voix désormais éteintes? Les femmes que nous courtisons n'ont-elles pas des sœurs qu'elles n'ont pas connues? S'il en est ainsi, alors il existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre. Nous avons été attendus sur la terre. À nous, comme à chaque génération précédente, fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention, il est juste de ne point la repousser. L'historien matérialiste en a conscience<sup>298</sup>.

Théologie et matérialisme historique se rejoignent ici dans cette tâche de remémoration, et précisément, c'est dans le *Jetztzeit* que l'on retrouve la formation d'un temps qualitatif qui intervient contre la temporalité homogène et quantitative de l'histoire. Le temps du présent introduit des éclats du messianisme. Il impose cette interdiction de prévenir l'avenir, chose en tout point analogue à la tradition messianique juive. Benjamin conclut ses thèses sur l'histoire avec ce dernier point : « On sait qu'il était interdit aux Juifs de sonder l'avenir. La Torah et la prière, en revanche, leur enseignaient la remémoration. [...] Mais l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le messie pouvait entrer<sup>299</sup> ». La temporalité propre au *tragique* fait ici irruption dans le *Jetztzeit*. Le temps du tragique, compris comme ce temps

<sup>295</sup> L.P., [N 10a, 1] et [N 10a, 2], p. 493.

<sup>296</sup> Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire*, op. cit., p. 215.

<sup>297</sup> « Sur le concept d'histoire. Thèse III », *Œuvres III*, p. 429 et Giorgio Agamben, « Walter Benjamin et le démonique. Bonheur et rédemption historique dans la pensée de Benjamin », dans *La puissance de la pensée. Essais et conférences*, Paris, Rivages, 2006, p. 193.

<sup>298</sup> « Sur le concept d'histoire. Thèse II », *Œuvres III*, p. 428-429.

<sup>299</sup> « Sur le concept d'histoire. Thèse B », *Œuvres III*, p. 443. Traduction légèrement modifiée. M. de Gandillac traduit *Eingedecken* par « commémoration », plutôt que « remémoration ». Voir Michael Lowy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, P.U.F., 2001, p. 120.

qui se trouve rempli par l'action héroïque, se traduit dans le *Jetztzeit* par l'action révolutionnaire ainsi que par la réaffirmation du « véritable état d'exception<sup>300</sup> » portée par la tradition des opprimés. Si « la vision du monde tragique de Benjamin constitue le lien entre sa pensée messianique et sa pensée révolutionnaire<sup>301</sup> », la vision catastrophiste et damnée du *Trauerspiel* renverrait, quant à elle, à la résignation. L'espoir de la rédemption du messie rejoint alors cette conception de l'attente propre au regard de l'ennuyé. L'ennuyé s'abstient de toute prospection sur l'avenir, ce qui lui permet du même coup d'éviter de tomber dans une attente passive d'un futur pré-déterminé par les conjectures causales de l'historicité. L'opposé dialectique de l'ennui incarné dans la nécessité du réveil est ici encore plus clair : il ne consiste pas seulement dans l'attente du messie, il se doit d'être provoqué par l'activité de remémoration d'une *Erfahrung* passée qui se synthétise dans le moment présent et qui pose « un raccourci de toute l'histoire de la lutte des opprimés<sup>302</sup> ». Le sursaut du réveil se produisant dans ce présent actuel ne pointe pas vers l'avenir, mais bien vers le passé. Comme Bergson l'avait saisi avec sa conceptualisation de la mémoire comme pure hétéronomie temporelle, le passé n'est pas postérieur au présent. Passé et présent se constituent de façon interreliée. Le travail de l'historien matérialiste sera alors le suivant : procéder au montage du passé à travers le moment présent, c'est-à-dire arrêter l'histoire et résister à ce progrès qui ne fait que nous rapprocher de la catastrophe. Mais dans l'image dialectique, rien n'est perdu à tout jamais. Tout peut encore surgir en un éclair, élevant du même coup cette chute de l'expérience à la dignité<sup>303</sup>.

---

<sup>300</sup> « La tradition des opprimés nous enseigne que l'« état d'exception » dans lequel nous vivons est la règle. Nous devons parvenir une conception de l'histoire qui rende compte de cette situation. Nous découvrirons alors que notre tâche consiste à instaurer le véritable état d'exception; et nous consoliderons ainsi notre position dans la lutte contre le fascisme ». « Sur le concept d'histoire. Thèse VIII », *Œuvres III*, p. 433.

<sup>301</sup> Marc Sagnol, *Tragique et tristesse*, *op. cit.*, p. 230.

<sup>302</sup> Michael Lowy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>303</sup> Voir à ce sujet Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p. 109.

\*

Peut-être faudrait-il se remémorer nos considérations de départ. Nous cherchions premièrement à saisir la spécificité de l'ennui comme humeur se situant au cœur d'un régime temporel et historique spécifique. Dans un deuxième temps, il s'agissait de situer la thématique de l'ennui dans l'œuvre de Walter Benjamin, et de trouver un fil directeur qui nous permettrait de tisser des liens entre les différents écrits tant « esthétiques » que « politiques » de Benjamin. Ces deux questions sont intrinsèquement liées. Le détour effectué par la critique esthétique du romantisme allemand et la question du *Trauerspiel*, nous a non seulement donné un filon méthodologique — qui part de l'idée-monade pour culminer dans l'image dialectique —, mais nous a offert une substance permettant la confrontation de l'ennui comme supposée « expérience historique du vide », à la mélancolie, à cette autre humeur qui le précède. La temporalité propre à la mélancolie du *Trauerspiel* nous apparaît ici complètement différente de celle de l'ennui. Premièrement, dans le temps du *Trauerspiel* il n'y a pas de rédemption possible. Dans l'ennui, dirons-nous, existe ce potentiel rédempteur. L'ennui n'est pas calfeutré dans une nostalgie passée comme l'était la mélancolie de l'époque baroque. Sa temporalité propre est celle du présent. Ce point est primordial et donne du même coup toute sa spécificité à l'ennui, car dans ce présent, dans ce *Jetztzeit*, la rédemption peut survenir. L'histoire ne pourrait être condamnée à effectuer et répéter les événements passés. L'ennui met le temps à l'arrêt. Il interrompt les mythologies issues du passé ainsi que celles du monde moderne bourgeois, insufflées par le mode de production capitaliste. Si l'ennui renvoie à la lassitude et à la passivité, sa face externe peut être créatrice et prolifique. Ce temps de l'attente se situe dans le présent et non dans un passé mythique et fantasmé, pouvant à tout moment sortir de sa torpeur pour effectuer ce dépassement de l'affaissement mélancolique de l'histoire; comme si l'ennui interrompait la plainte nostalgique de la mélancolie. L'ennui — dans sa dimension temporelle et historique — serait plutôt le dépassement du constat mélancolique du monde. Tout n'est pas perdu dans l'ennui. On ne fait qu'attendre. Les ruines du monde moderne, une fois sauvegardées, peuvent être utilisées pour court-circuiter la rationalisation du monde. Mais encore il s'agit d'une potentialité restant « à activée ». À l'ambivalence de l'ennui se juxtapose une ambivalence des

mythologies. Le temps mythique du *Trauerspiel*, une fois interrompu et dépassé dans la temporalité vide de la modernité, conduirait vers une autre forme de mythologie prenant forme dans d'autres lieux. Ces lieux mythologiques de la modernité, matérialisée entre autres dans la culture marchande du XIX<sup>e</sup> siècle, restent à être décryptés pour en révéler le potentiel rédempteur.

## CHAPITRE III

### HORIZON SPATIAL :

#### LA VILLE COMME LIEU STRATÉGIQUE DE L'ENNUI

*Avec quel plaisir luxurieux [...] et transcendant, me promenant parfois, la nuit, dans les rues de la ville et examinant, du dedans de l'âme, les lignes des édifices les différents style de construction, les détails minutieux de leur architecture, la lumière à certaines fenêtres, les pots de fleurs dessinant des saillies sur les balcons — en contemplant tout cela, disais-je, avec quelle volupté de l'intuition montait aux lèvres de ma conscience ce cri rédempteur : mais rien de tout cela n'est réel!*

Fernando Pessoa, *Le livre de l'intranquillité*.

Si les deux premiers chapitres nous invitaient à un éclaircissement du thème de l'ennui, nous conviant ainsi à porter un regard particulier sur la tentative benjaminienne plus ou moins explicite de construire une véritable « théorie de la modernité<sup>304</sup> » mettant en jeu une saisie radicale du temps historique, il importe maintenant de trouver un certain support « spatial » où cette humeur moderne pourrait prendre vie. Comme il fut déjà mentionné, l'indissociabilité de l'ennui et de la modernité impliquerait aussi l'émergence de nouvelles entités spatiales, c'est-à-dire l'apparition d'espaces — urbains dans ce cas-ci — susceptibles d'offrir un « laboratoire » à la modernité. C'est notamment ce que laisse entendre Françoise

---

<sup>304</sup> Voir David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1986, p. 187.

Proust, commentant la philosophie de l'histoire de Benjamin, sur le fait que « dans la modernité, à l'époque de l'industrialisation, de l'urbanisation et de la massification, les lieux de l'Histoire sont les villes<sup>305</sup> ». Mais plus encore, la trame de fond que constitue la ville serait peut-être, comme le souligne Philippe Simay, le « centre de gravité<sup>306</sup> » donnant un semblant de cohésion à l'état fragmentaire de l'œuvre de Benjamin. L'ennui benjaminien, qui se constitue autour de matériaux fragmentés, ne pourrait donc échapper à cette « règle », et puiserait tout son sens qu'une fois mesuré à la question de la ville. La somnolence de l'ennuyé serait alors emmitouflée dans le tissu onirique qu'est la ville. Mais pas n'importe quelle ville. Ce n'est que dans la métropole que l'expérience moderne peut être considérée comme un véritable choc. Conservant la perspective élaborée dans les deux chapitres précédents, la ville, le terrain de jeu de l'ennuyé, doit être appréhendée avec nuance. Le regard de l'ennuyé peut-il constituer un premier pas vers la démystification des divers lieux participants aux mythologies modernes et marchandes?

Le défi consiste alors à parcourir cette ville, cette « capitale de la modernité » qu'est le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, comme entité productrice de fantasmagories particulières, nous permettant d'aborder l'ennui typiquement moderne dans sa manifestation spatiale. La ville, plutôt qu'une entité rationnelle, froide et désenchantée, serait davantage ce lieu de production de nouvelles fantasmagories. Ce point est essentiel. L'architecture, donnée omniprésente dans le *Livre des passages*, occupe une place remarquablement importante dans l'œuvre de Benjamin. Les passages parisiens — compris comme une idée-monade — en seront la manifestation la plus forte, capable à eux-mêmes d'opérer la synthèse de l'époque. Une dimension onirique s'empare des bâtiments; des bâtiments de rêve — dans une ville de rêve — se présentent comme les lieux où l'ennui est susceptible de se manifester. Benjamin entendait par maisons de rêves (*Traumhäuser*) ces bâtiments issus de nouvelles techniques architecturale et de l'expansion des masses urbaine, ainsi que de l'*haussmannisation*<sup>307</sup> du vieux Paris, son embellissement stratégique. Mais avant tout, la ville occupe une place privilégiée dans l'œuvre de Benjamin et c'est précisément par le décryptage de ses artefacts

---

<sup>305</sup> Françoise Proust, *L'histoire à contre-temps*, Paris, Cerf, coll. *Passages*, 1994, p. 22.

<sup>306</sup> Philippe Simay, « Walter Benjamin, d'une ville à l'autre », *op. cit.*, p. 8.

<sup>307</sup> Le baron Haussmann, préfet sous Napoléon III, fut le grand « architecte » de la transformation de Paris durant le Second Empire.

qu'il tentera de créer des chemins de traverse entre le passé et le présent.

### 3.1 Berlin, métropole de la mémoire

La thématique de la ville dans les écrits de Benjamin constitue bien plus qu'un simple thème isolé. La ville est enchevêtrée dans le « fouillis » temporel et historique de la modernité et se présente un peu à l'image d'un dépotoir de fragments, lesquels se doivent d'être sauvegardés pour la mémoire. Tant la méthodologie benjaminienne que les considérations sur la question du temps historique esquissées au chapitre précédent constitueraient les *a priori* nécessaires pour déchiffrer la ville. Sans entrer dans les détails biographiques, Benjamin cumule de multiples expériences sur le fait urbain, réservant à partir du milieu des années vingt, nombre d'écrits sur les villes. Outre les villes de Berlin et Paris, Benjamin a laissé des écrits notamment sur les villes de Moscou, Weimar, Marseille, San Gimignano et Naples. L'ennui et la mélancolie s'animent alors dans des lieux spécifiques caractérisant la modernité. Le cas de Berlin, la ville de son enfance, apparaît comme un présage du traitement réservé à l'ennui comme humeur « urbaine » dans le livre des *Passages. Enfance berlinoise* et *Sens unique*<sup>308</sup>, constituent les deux écrits principaux de Benjamin traitant de la ville de Berlin, mais suivraient essentiellement deux démarches bien distinctes.

La démarche empruntée dans le recueil *Enfance berlinoise* finit par entrecouper un double questionnement portant sur le statut de la mémoire et de l'expérience vécue sous le joug de l'enfance. Si ces écrits se veulent en partie autobiographiques, Benjamin déroge néanmoins à cette forme en transposant le Berlin de son enfance, compris comme une expérience de la ville passée, dans le présent de sa vie adulte. Le procédé utilisé — s'il rappelle sans aucun doute la démarche de remémoration chère à Proust<sup>309</sup> — se veut une convocation fragmentaire et temporellement discontinuée d'un passé éprouvé par l'enfance, visant à reconstituer une approche « mythologique » de la ville. Les digressions et les divagations propres à l'imagination de l'enfance deviennent en quelque sorte cette

---

<sup>308</sup> Voir *S.U.*

<sup>309</sup> Voir le point 2.2.3 *Erlebnis*, modernité et ennui.

préhistoire, cette *origine*, de l'expérience adulte. Benjamin donne à l'enfance ce potentiel permettant de retrouver une expérience authentique, un « instant inaugural<sup>310</sup> ». En bref, un retour à l'origine prenant la forme d'une topographie du souvenir qui rattacherait l'expérience avec les traces des habitudes que l'on croyait pourtant perdues.

Jamais plus nous ne pouvons recouvrer tout à fait ce qui est passé. Et c'est peut-être une bonne chose. Le choc de la retrouvaille serait si destructeur qu'il nous faudrait cesser sur le champ de comprendre notre nostalgie. Mais c'est ainsi que nous comprenons, et d'autant mieux que le passé et plus profondément ancré en nous. 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 d'habitudes disparues dans lesquelles nous ne pourrions plus nous retrouver. *La manière dont ce passé est combiné aux grains de poussière de notre demeure en ruine est peut-être le secret qui explique sa survie*<sup>311</sup>.

Dans les fragments de notre passé *ruiné*, remémoré au travers les yeux de l'enfance, le monde phénoménal, objectal, est susceptible de retrouver toute sa force. L'enfance, par sa curiosité, par son imagination, accomplit alors quelque chose d'important : elle permet de dépasser « la vieille atmosphère d'horreur préhistorique<sup>312</sup> » de la génération qui nous a précédés — marquée par la tradition, la famille et l'Église —, et de « reconstruire bien plus vite un univers familier<sup>313</sup> ». Si l'habitude était l'armature de l'expérience, elle s'incarne dans l'enfance comme cette méthode de réveil travestissant le triomphe de la technique et l'expérience du choc<sup>314</sup>. Face aux grandes villes modernes qui deviennent de plus en plus étrangères au regard des citoyens qui y résident, le regard de l'enfant, rempli de naïveté, réinsère le symbole, une certaine mythologie, dans les nouveaux phénomènes techniques. La nouveauté, plutôt qu'être un déracinement, rejoint une *Erfahrung* passée.

Le ressouvenir de l'enfance est susceptible de nous offrir ce regard nouveau sur la ville, d'offrir cette impression de contempler la ville comme s'il s'agissait du premier coup d'œil porté à son endroit. L'enfance, son regard naïf et impuissant, permet l'appréhension des

---

<sup>310</sup> Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art*, op. cit., p. 214.

<sup>311</sup> *E.B.*, p. 77 (souligné par nous).

<sup>312</sup> *L.P.*, [N 2a, 2], p. 478.

<sup>313</sup> *Ibid.*

<sup>314</sup> Voir sur cette question *L.P.*, [N 2a, 1], p. 478.



villes sous une perspective historique. Ce qui pour l'adulte restait enfoui dans les profondeurs de sa mémoire se retrouve sauvegardé, rédimé pour le dire ainsi, par la remémoration et la recomposition de l'enfant. Comme l'historien se doit d'exhumer le passé pour le confronter au *Jetztzeit*, les souvenirs de l'enfance prennent la forme de petits éclats fragmentaires, capables de redonner une image de la ville remplie de promesses et de mystères. Si cette activité de remémoration comporte d'une part un potentiel utopique, elle permet aussi d'entrevoir « l'espace d'un éclair une "expérience" nouvelle, un nouveau rapport avec les choses et les êtres, avec la nature, qui est perdu avec la maîtrise de l'habitude<sup>315</sup> ». Plus qu'une simple mise en perspective historique de la mémoire, l'activité de remémoration prend place dans l'espace urbain, se déploie à travers ces lieux « mythiques » d'une enfance vécue dans la bourgeoisie berlinoise. L'interpénétration de l'espace avec la mémoire est alors en jeu. Comme Graeme Gilloch le souligne : « In his writings on Berlin, Benjamin seeks to map out his early life, to chart his childhood experiences in the urban setting. He gives memory and his past life (the temporal, the historical) spatial representation. Memory itself is represented as "city-like"<sup>316</sup> ».

Dans *Enfance berlinoise*, le retour des souvenirs de l'enfance remémorés pose un rapport mélancolique se jouant sur deux registres. Dans un premier temps, il s'agit d'une mémoire se déroulant dans la sphère interne et privée de l'existence bourgeoise. Elle prend pour scène ces lieux issus des souvenirs isolés d'une enfance se déroulant dans la sphère intérieure de la solitude, à l'image du mollusque qui habite dans sa coquille<sup>317</sup>. Le garde-manger, les armoires, les tiroirs de commodes, les pièces de l'appartement de la *Blumeshofstrasse* prennent vie à travers l'imagination de l'enfant, et deviennent autant de lieux propices au déploiement de l'aventure et du mystère.

---

<sup>315</sup> Jean Lacoste, « Préface », dans *E.B.*

<sup>316</sup> Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*, Cambridge, Polity, 1997, p. 67.

<sup>317</sup> « J'habitais le XIXe siècle comme un mollusque habite sa coquille, et ce siècle maintenant se trouve devant moi, creux comme une coquille vide. » *E.B.*, p. 69.

La traînée de lumière sous la porte de la chambre, la veille au soir, lorsque les autres étaient encore debout — n'était-ce pas le premier signal du voyage? Ne pénétrait-elle pas dans la nuit enfantine chargée d'attente comme plus tard dans la nuit d'un public la traînée de lumière sous le rideau de scène. Je pense que le navire du rêve qui venait jadis nous chercher a souvent flotté immobile devant nos lits sur le bruit des vagues de la conversation et l'écume du cliquetis des assiettes, et, au petit matin il nous a déposés, fiévreux comme si avions déjà derrière nous le voyage que nous devions entreprendre seulement<sup>318</sup>.

Les souvenirs, qui se rattachent à ce refuge sécuritaire et habituel que constitue la maison bourgeoise, prennent vie dans cette tâche de remémoration. Pour le dire comme Gaston Bachelard, sans l'espace, le souvenir ne resterait qu'une enveloppe vide : « l'espace est tout, car le temps n'anime plus la mémoire. La mémoire — chose étrange! — n'enregistre pas la durée concrète, la durée au sens bergsonien. On ne peut revivre des durées abolies<sup>319</sup> ». Ces maisons de nos souvenirs de jeunesse; la relation intime que nous entretenons avec elles en vertu du fait qu'elles ont abrité le déploiement de l'imagination de l'enfant oisif et esseulé, conserve cette aura de possibilité onirique et utopique. Cette demeure, comme « centre d'ennui, centre de solitude, centres de rêveries se groupent pour constituer la maison onirique plus durable que les souvenirs dispersés dans la maison natale<sup>320</sup> ». Comme le note l'historienne Michelle Perrot, la maison natale — bourgeoise — devient l'abri des habitudes : « Théâtre de la vie privée et des apprentissages les plus personnels, topique des souvenirs d'enfance, la maison est le lieu d'une mémoire fondamentale que notre imaginaire habite à jamais<sup>321</sup> ».

Dans un deuxième temps, la mélancolie et l'ennui se déplacent vers l'extérieur, vers ces lieux oniriques urbains. À la sécurité de l'habitation bourgeoise, s'ajoutent les fragments de l'expérience urbaine, passant du Tiergarten et sa Colonne de la victoire, au Panorama Impérial, au marché de la place de Magdebourg, comme nombres de fragments se rattachant à cette unité qu'est le labyrinthe berlinois. Lieu d'égarement, cerné par des monuments

---

<sup>318</sup> E.B., p. 43.

<sup>319</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 1957, p. 28.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>321</sup> Michelle Perrot, « Manières d'habiter », dans *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la révolution à la Grande Guerre*, sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby, Paris, Seuil, 1987, p. 321.

mythiques qui témoignent du passé brutal et cruel d'une Allemagne impériale<sup>322</sup>, Berlin, sous le regard attendri de l'enfance, subit une altération. Face aux monuments culturels — qui se présentent en même temps comme un « témoignage de barbarie<sup>323</sup> » —, l'enfant saisit les artefacts urbains comme autant d'images fragmentaires et discontinues permettant de rédimmer les objets du passé. Il persiste alors une tension entre cet intérieur bourgeois qui permet d'échapper au chaos de la réalité urbaine tout comme, inversement, ce même chaos, cette perception de la ville comme lieu mythique, finit par retourner entre les murs de l'appartement bourgeois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. La ville devient ce lieu qui permet d'échapper à l'ennui des appartements bourgeois. L'enfant transforme la sphère intérieure en une ville miniaturisée y important son potentiel onirique<sup>324</sup>. L'acte de remémoration de l'enfant se rendant au Panorama Impérial, pour y voir défiler des images « d'une mélancolique atmosphère d'adieu<sup>325</sup> », ne révèle pas seulement un passé enfoui, mais le transforme dans le présent de la vie adulte, comme si les ruines du passé agissaient comme prémonition du présent. Les ruines, ces lieux témoins d'une époque révolue, deviennent des images dialectiques. L'acte de remémoration convoquant ces images du passé, fragmentaires et intermittentes, sauvegardant pour le présent ces lieux que l'on croyait pourtant réifiés. « Les images d'une enfance dans une grande ville [sont] peut-être habilitées à préformer en leur sein l'expérience historique ultérieure<sup>326</sup> ». Cette mélancolie des lieux urbains de l'enfance prend place au sein de la vie adulte. Pour éprouver la mélancolie des villes, Benjamin dira qu'« il faut y avoir été un enfant<sup>327</sup> ». Et c'est précisément par ces artefacts de la ville, scrutés sous le microscope de l'enfant, que se crée cette brèche permettant d'unir le passé et le présent, de réveiller pour le présent des images que l'on croyait pourtant éteintes.

La démarche de *Sens unique* réitère, bien que dans un style et dans une forme qui diffère, cet entrelacement entre la mémoire et la ville. Les présages des paysages urbains

<sup>322</sup> Voir Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis*, op. cit., p. 74-75.

<sup>323</sup> « Sur le concept d'histoire. Thèse VII », *Œuvres III*, p. 433.

<sup>324</sup> Graeme Gilloch, *Myth and Metropolis*, op. cit., p. 85.

<sup>325</sup> *E.B.*, p. 34.

<sup>326</sup> Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*. Manuscrit dactylographié, Bibl. Nat., fonds Benjamin, 1938, cité dans Bernd Witte, « Paris – Berlin – Paris. Des corrélations entre l'expérience individuelle, littéraire et sociale dans les dernières œuvres de Benjamin », dans *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 51.

<sup>327</sup> « Marseille », dans *P.U.*, p. 295.

ruinés sauvegardés par l'œil distrait de l'enfant sont ici transposés, réactualisés, dans le contexte « hyperinflationniste » de l'existence adulte, prenant comme trame de fond la République de Weimar. Le choc et le chaos ambiant sont décryptés par des aphorismes mettant en scène la réalité urbaine : publicité, journaux et lieux institutionnels s'entremêlent avec le monde onirique des marchandises, d'objets et de lieux étranges, fantasmés et rêvés<sup>328</sup>. Reprenant certains lieux préalablement visités dans *Enfance berlinoise*, Benjamin présente Berlin sous un regard désenchanté, un peu comme s'il tentait d'élaborer la chronique d'une catastrophe annoncée. Comme si Benjamin, anticipant les horreurs à venir, tentait de mettre le temps à l'arrêt, pour offrir un regard figé et mortifié de la réalité weimarienne. Le Panorama impérial ne représente plus ce lieu où l'enfant venait, candidement, voir défiler des images aux vertus oniriques; il incarne, dans *Sens unique*, l'éclatement des espoirs aux yeux de l'adulte. Le rêve devient catastrophe :

Les peuples d'Europe centrale vivent comme les habitants d'une ville encerclée à qui les vivres et la poudre commencent à manquer et qui d'après toute conjecture humaine n'ont plus de salut à attendre. [...] Aussi ne reste-t-il plus autre issue que de tourner exclusivement ses regards, dans l'attente incessante de l'assaut final, vers l'extraordinaire qui peut encore apporter le salut<sup>329</sup>.

Les rêves présents dans *Enfance berlinoise* s'estompent. Ces lieux rédimés par les yeux de l'enfant, une fois sauvegardés et filtrés par le regard de l'adulte, prennent un autre sens. La ville, plutôt qu'un théâtre de rêves, se dévoile sous le regard du moment historique : « L'insécurité même des quartiers animés plonge totalement le citoyen dans cette situation opaque et, au plus haut degré, atroce, dans laquelle il doit chaque jour subir le spectacle des produits avortés de l'architecture urbaine sous les intempéries de la plaine déserte<sup>330</sup> ».

La démarche rejoint ici à bien des égards, tant par le fond que par la forme, la démarche du mouvement surréaliste qui, comme personne auparavant, n'avait saisi la misère sociale, architecturale ainsi que celle du monde objectal avec un tel potentiel politique. Le mouvement surréaliste aurait eu ce potentiel de convertir

---

<sup>328</sup> Même la forme des aphorismes de *Sens unique* rappelle le slogan publicitaire. Voir Rainer Rochlitz, *Le désenchantement de l'art, op. cit.*, p.138.

<sup>329</sup> « Panorama impérial » dans *S.U.*, p. 154.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 160.

en expérience révolutionnaire tout ce que nous avons appris, au cours de tristes voyages en train (les chemins de fer commencent à vieillir), par de désespérants dimanches après-midi dans les quartiers ouvriers des grandes villes, dès le premier regard lancé à travers la fenêtre mouillée de pluie d'un appartement neuf. Ils font exploser la puissante charge d'« atmosphère » que recèlent ces objets<sup>331</sup>.

Les images passées de la ville sont ainsi politisées et nous permettent de retrouver le même souci éminemment politique des écrits de Benjamin, visant à trouver une méthode de réveil susceptible d'interrompre le cours du monde. La ville nous apparaît alors comme véritable terrain ambivalent doublement structurant de l'humeur de l'ennui. La misère, le désespoir inhérent au monde urbain et mis côte à côte avec son potentiel rédempteur. C'est précisément l'objectif qui sera poursuivi par Benjamin dans son *Livre des passages*.

### 3.2 Intérieur bourgeois : refuge du mélancolique

L'intérieur bourgeois mis en scène dans *Enfance berlinoise* et *Sens unique*, possède une *origine* que Benjamin tentera de restituer dans le *Livre des passages*. Plus qu'une simple caractéristique marquant l'époque, l'habitation (*das Wohnen*) renverrait aux yeux de Benjamin à cette forme extrême du mode d'existence du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>332</sup>. L'habitation, qui déjà constitue le lieu par excellence pour laisser libre cours à la rêverie de l'enfant, prend pour l'existence adulte bourgeoise une autre connotation. L'espace privé intérieur devient en quelque sorte le refuge, le lieu stabilisateur et sécurisant où l'individu peut affirmer son individualité. Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, on pouvait clairement identifier un processus de renforcement de l'espace intérieur. Comme Habermas le souligne, l'« espace intérieur [devient] le lieu d'une émancipation psychologique qui correspond à l'émancipation économique et politique<sup>333</sup> », c'est-à-dire au lieu privilégié de la constitution de la conscience

---

<sup>331</sup> « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne » dans *Œuvres II*, p. 120.

<sup>332</sup> « L'intérieur, la trace » dans *L.P.*, [I 4, 4], p. 239.

<sup>333</sup> Jürgen Habermas, *L'espace public, op. cit.*, p. 56.

de la famille bourgeoise. Cet univers autonome du particulier fut en quelque sorte une compensation pour le bourgeois incapable de laisser sa marque dans la grande ville. Comme Benjamin le souligne, « on perçoit depuis Louis-Philippe dans la bourgeoisie un effort pour se dédommager du peu de traces que laisse la vie privée dans la grande ville. Elle cherche ce dédommagement entre ses quatre murs<sup>334</sup> ». Si pour le bourgeois du Moyen-Âge « l'air de la ville [rendait] libre<sup>335</sup> », pour le bourgeois de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est dans son espace domestique, habillé de velours, de peluches — cette matière « dans laquelle des traces s'impriment particulièrement<sup>336</sup> » —, d'objets collectionnés vidés de leurs valeurs d'usage, qu'il acquiert son autonomie. La décoration intérieure devient une forme de résistance devant l'architecture froide du fer et du verre<sup>337</sup>, en même temps qu'elle incarne cette nécessité de distinction de la bourgeoisie qui cherche par tous les moyens « de ne pas laisser les murs nus, ni le plancher, ni le carrelage, comme chez les pauvres<sup>338</sup> ». L'espace intérieur réaffirme la pauvreté d'une existence enfermée dans la sphère privée qui « oblige l'habitant à adopter autant d'habitudes que possible, des habitudes qui traduisent moins le souci de sa propre personne que celui de son cadre domestique<sup>339</sup> ».

L'intérieur bourgeois, l'attention particulière portée envers ce « déguisement de l'espace », serait le corrélat matériel des fantasmagories de l'histoire. Autrement dit, dans le fétichisme ambiant de l'intérieur bourgeois, on retrouverait la réification même de l'histoire. À l'accumulation des ruines de l'histoire, s'ajoute l'accumulation des ruines des produits de consommation du mode de production capitaliste.

---

<sup>334</sup> C.B., p. 72.

<sup>335</sup> Richard Sennett souligne que « les bourgeois du moyen âge écrivirent au-dessus des portes de plusieurs villes hanséatiques leur devise : *Stadtluft macht frei* — “L'air de la ville rend libre”. » Richard Sennett, *La ville à vue d'oeil. Urbanisme et société*, Paris, Plon, 1992, p. 170.

<sup>336</sup> L.P., [I 5, 2], p. 241.

<sup>337</sup> Charles Rice, « Immersion et rupture. L'espace domestique de Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité, op. cit.*, p. 152.

<sup>338</sup> Michelle Perrot, « Manières d'habiter », *op. cit.*, p. 335.

<sup>339</sup> « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, p. 370.

Le petit-bourgeois satisfait et repu veut avoir la sensation que pourrait avoir eu lieu dans la pièce à côté aussi bien le couronnement de l'empereur Charlemagne que l'assassinat d'Henri IV, aussi bien la signature du traité de Verdun que les noces d'Otto et de Théophano. Les choses ne sont plus finalement que des mannequins et même les grands moments de l'histoire universelle ne sont plus que des costumes dans lesquels elles échangent des regards de connivence avec le néant, le trivial, et le banal. [...] Y vivre, c'était chercher refuge au centre d'une toile d'araignée serrée qu'on avait soi-même filée et tissée et à laquelle étaient accrochés les événements de l'histoire universelle, éparpillés comme autant de dépouilles d'insectes vidées de leur substance<sup>340</sup>.

L'espace intérieur devient la trame onirique de l'existence privée et individuelle bourgeoise. L'intérieur du Second Empire aurait été une sorte de revers onirique, agissant comme un antidote à cette répétition perpétuelle et ennuyante d'une histoire sans événement. L'individu bourgeois serait alors un *homme meublé*, un *homme-étui*, confronté à l'isolement et au repli sur soi-même, incapable par conséquent de trouver satisfaction à son bonheur par l'entremise du reflet d'autrui. C'est la figure kierkegaardienne du « flâneur » qui déambule dans sa propre chambre<sup>341</sup>, prenant ce point de référence comme un absolu constitutif de la réflexion philosophique. Le logis devient ce « point d'appui d'où l'on peut s'élancer<sup>342</sup> », mettre en parenthèse le monde, comme s'il s'agissait de la matérialisation d'une *époque*. Mais il n'en est pas ainsi. Reprenant l'analyse d'Adorno à son compte, Benjamin souligne le caractère éminemment « baroque » de l'approche de Kierkegaard, où « toutes les figures dans l'intérieur ne sont que de simples décorations; étrangères à la finalité qu'elles représentent, dépourvues de toute valeur d'usage propre, engendrées seulement à partir de l'appartement isolé<sup>343</sup> ». L'ameublement aux allures exotiques qui offrait à Kierkegaard un horizon propice à l'envolée de sa propre pensée constituerait plutôt une forme aliénée d'images muettes et archaïques, *ruinées*, s'affichant « comme apparence d'une nature immuable<sup>344</sup> ».

Il en va de même pour l'histoire qui demeure « elle-même dans l'apparence, esclave

---

<sup>340</sup> L.P., [I 2, 6], p. 234.

<sup>341</sup> Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Construction of the Aesthetic*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989, p. 41.

<sup>342</sup> Soren Kierkegaard, *La reprise*, Trad. Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990, p. 92.

<sup>343</sup> L.P., [I 3a], p. 238.

<sup>344</sup> *Ibid.*

de la nature<sup>345</sup> », où l'extérieur apparaît, par la médiation de la glace, dédoublé, comme s'il voulait se répéter à l'infini. Benjamin reprend cette citation de Kierkegaard qui retrouve son appartement berlinois :

On monte au premier étage d'une maison éclairé au gaz; on ouvre une petite porte; on se trouve dans l'entrée. À gauche, une porte vitrée introduit un cabinet. On va tout droit; on est dans une antichambre, où s'ouvrent deux chambres de formes absolument identiques, meublées de manière absolument identique, comme lorsqu'on voit une chambre redoublée dans un miroir. L'éclairage de la chambre du fond est d'un goût exquis. Un chandelier est posé sur un bureau, devant lequel se trouve un fauteuil dessiné avec légèreté et tendu de velours rouge. Ici, la pâle clarté de la lune se mêle à la lumière plus vive qui vient de la chambre du fond. On s'assied sur une chaise devant la fenêtre. On regarde la vaste place; on voit courir rapidement sur les murs les ombres des passants; et tout se change en décor de théâtre. Une réalité de rêve point dans l'arrière-fond de l'âme. On éprouve l'envie de se jeter un manteau sur les épaules, de se glisser le long des murs, l'œil aux aguets, attentif à chaque bruit. Mais on n'en fait rien : on se voit rajeuni et en train de le faire.<sup>346</sup>

L'espace intérieur apparaît ici dans toute sa complexité : il trouve une certaine homologie avec l'extérieur. L'apparence dédoublée de la chambre, l'éclairage de la chambre qui se mélange à la lumière de la lune, comme si elle voulait la parodier : l'extérieur apparaît comme un vague souvenir que l'on conservait de la ville et que l'on tente de se remémorer, de revivre, de répéter. Le confort de l'intérieur tamise la surstimulation de la ville, endort tranquillement le sujet empreint d'une mélancolie. L'intérieur devient l'espace tout désigné pour vivre cette expérience de la mélancolie. L'histoire est mise en abîme, le passé n'apparaît que dans une espèce d'image onirique et archaïque hors de portée. Kierkegaard devient en quelque sorte l'archétype de ce que Benjamin appellera « l'homme meublé », c'est-à-dire celui qui — enfermée dans sa propre intériorité présente — somnole et reste incapable d'opérer un véritable réveil. L'intérieur kierkegaardien est un espace de retrait où l'habitation — le fait d'habiter des lieux — se trouve en marge de l'histoire, enfermé dans un espace procédant à une fétichisation de la marchandise qui agit comme « un stimulant de l'ivresse et du rêve<sup>347</sup> ». L'extérieur apparaît, comme cette pièce de théâtre qui a déjà été jouée auquel toute participation serait vaine. *L'homme meublé* est frappé par son propre immobilisme; il

---

<sup>345</sup> L.P., [S 2a, 2], p. 564.

<sup>346</sup> Soren Kierkegaard, *La reprise*, op. cit., p. 91 et L.P., [S 2a, 2], p. 564.

<sup>347</sup> L.P., [I 2, 6], p. 234.



assiste tant aux scènes extérieures qu'à l'histoire avec passivité. « L'intériorité kierkegaardienne se voit assigner un lieu déterminé dans l'histoire et dans la société. Son modèle est l'intérieur bourgeois dans lequel se confondent des traits historiques et mythiques<sup>348</sup> ». D'une part, l'intérieur rencontre la conception mythique de l'histoire, figée, naturelle, mélancolique et vide qui caractérisait l'histoire du *Trauerspiel*. L'intérieur bourgeois, tout comme dans le régime historique du drame baroque, devient une nature morte, c'est-à-dire « une collection d'objets silencieusement réunis dans la grisaille de leurs empreintes<sup>349</sup> ». La mélancolie creuse sa tanière dans les décors intérieurs. D'autre part, l'intérieur devient ce refuge permettant la diffusion de fantasmagories et de marchandises qui cherchent à amener une ambiance confortable et chaude, mais qui en réalité, se cachant sous le couvert de la nouveauté et du « tout à fait moderne », ne seraient qu'un autre versant de cette « forme tout aussi onirique que l'éternel retour du même<sup>350</sup> ». À la perception du temps historique vécu sous le signe de l'histoire-nature, correspond alors une perception de l'espace qui lui serait en tout point analogue. Et encore une fois, cet espace intérieur *ruiné*, se saisit chez Benjamin comme une figure morcelée et allégorique. Morcellement ambivalent, l'intérieur réunit à la fois les traces évanescences d'une individualité recluse, et la puissance latente et mythologique de la trace. Poussière et empreintes apparaissent dans l'habitable bourgeois comme les ruines de l'histoire qui s'amoncellent dans le temps. L'ameublement enferme le passé<sup>351</sup>.

### 3.3 Haussmann, l'artiste démolisseur

L'univers clos de l'habitable bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle qui constituait un espace propice tant à l'affirmation de l'individualité qu'au repli mélancolique sur soi-même, prend une tout autre dimension lorsque confronté à son opposé dialectique, soit au pôle extérieur. Si Benjamin donne une grande importance dans son *Livre des passages* à ces espaces extérieurs

<sup>348</sup> « Kierkegaard. La fin de l'idéalisme philosophique », *Œuvres II*, p. 357.

<sup>349</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 86.

<sup>350</sup> *L.P.*, [S 2, 1], p. 563.

<sup>351</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu, op. cit.*, p. 95.

qui semblent vouloir pasticher l'espace domestique, il n'en demeure pas moins que cette tension entre l'intérieur et l'extérieur prend place dans les transformations radicales que subira l'espace urbain tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans le *Livre des passages*, le Paris du Second Empire sera passé « au peigne fin » — à rebrousse-poil — dans la perspective de restituer ces transformations qu'aurait subi l'espace urbain et d'en dégager le matériel nécessaire à la saisie « monadologique » des caractéristiques fantasmagoriques et mythologiques de cette époque. Mais plus encore, et c'est ce qui est déterminant pour nous, le Second Empire sera le lieu susceptible de fournir à l'espace urbain une *Stimmung* digne de ce nom. Les travaux lancés sous Napoléon III, effectués par le baron Haussmann, seraient ici la pierre angulaire d'une véritable invitation à appréhender la ville sous le regard de l'ennui. À l'instar de l'intérieur bourgeois, l'urbanité en perpétuel bouleversement du XIX<sup>e</sup> siècle serait ce lieu permettant d'affirmer, d'un côté, son individualité, sa personnalité, et de l'autre, de la dissoudre à travers l'ennui et le repli présentéiste que celui-ci implique<sup>352</sup>.

Les travaux amorcés par le baron Haussmann entre les années 1860 et 1870 venaient répondre à un double impératif. Premièrement, il s'agissait d'une part de remanier l'espace urbain en perçant de grands boulevards dans les quartiers insalubres de Paris qui constituaient les foyers insurrectionnels traditionnels. D'autre part, cette entreprise se voulait un effort de « modernisation » et d'embellissement du centre parisien. Concrètement, derrière cette volonté d'embellissement cachée par l'idéologie bourgeoise du progrès, se dissimulait bien davantage un impératif de maintien de l'ordre et d'affirmation dans l'espace urbain « de la gloire et de la puissance de l'État<sup>353</sup> ». « S'il perce des boulevards, s'il aménage des espaces vides, ce n'est pas pour la beauté des perspectives. C'est pour "peigner Paris avec les mitrailleuses" (Benjamin Péret)<sup>354</sup> ». Comme le souligne Le Corbusier, ces diverses artères percées — selon un tracé plus ou moins arbitraire — répondaient avant tout à des impératifs financiers et militaires<sup>355</sup>. Beaucoup plus qu'une simple entreprise urbanistique, les travaux entrepris sous Haussmann sont l'illustration parfaite de cette dimension primordiale de

---

<sup>352</sup> Voir sur ce sujet, Lilyane Deroche Gurcel, « La ville mélancolique. Temps rétracté et dépersonnalisation », *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, no. 25, 1998, p. 23-27.

<sup>353</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville suivi de Espace et politique*, Paris, Anthropos, 1972, p. 24.

<sup>354</sup> *Ibid.*

<sup>355</sup> « Haussmannisation, combats de barricades » dans *L.P.*, [E 2a, 1], p. 150.

l'espace urbain en tant qu'« instrument politique intentionnellement manié<sup>356</sup> ». Intentionnellement et politiquement conçus, ces grands boulevards devenaient « des voies stratégiques, perçant les foyers d'épidémies, les centres d'émeute, permettant, avec la venue d'un air vivifiant, l'arrivée de la force armée, reliant, comme la rue de Turbigo, le gouvernement aux casernes et, [...] les casernes aux faubourgs<sup>357</sup> ».

Le caractère « homogène et vide » des édifices haussmanniens typiques, qui ont forgé le paysage parisien, serait « une représentation parfaitement adéquate des principes de gouvernement de l'Empire autoritaire, auxquels le maçonnerie donne une sorte d'éternité massive<sup>358</sup> ». Il correspondrait à cette affirmation du pouvoir dans la ville, une incapacité croissante des résidents à affirmer leur individualité dans l'espace urbain. Littéralement vécu comme un déracinement, les habitants de Paris ne pouvaient éprouver un quelconque sentiment de familiarité avec ces lieux froids suintant le Second Empire napoléonien.

Paris a cessé pour toujours d'être un conglomérat de petites villes ayant leur physionomie, leur vie, où l'on naissait, où l'on mourait, où l'on aimait à vivre, qu'on ne songeait pas à quitter, où la nature et l'histoire avaient collaboré à réaliser la variété dans l'unité. La centralisation, la mégalomanie ont créé une ville artificielle où le Parisien, trait essentiel, ne se sent plus chez soi; aussi, dès qu'il le peut, il s'en va, et voici un nouveau besoin, la manie de la villégiature. À l'inverse, dans la ville désertée par ses habitants, l'étranger arrive à date fixe : c'est la « saison ». Le Parisien, dans sa ville devenue carrefour cosmopolite, fait figure de déraciné<sup>359</sup>.

Cette entreprise de démolition de Paris, que Benjamin mettra ironiquement en parallèle avec les bombardements déversés sur les quartiers populaires de Madrid par la *Luftwaffe* durant la guerre d'Espagne<sup>360</sup>, pourrait se résumer en une critique de la modernité où l'espace rejoindrait l'histoire. L'effacement et la mise en *ruine* du vieux Paris qui fut « homogénéisé » sous une « physionomie mal copiée ou mal rêvée<sup>361</sup> » qui exhale l'ennui, subiraient la même atrophie expérientielle que l'histoire. Le mépris de Haussmann pour l'expérience historique, constituerait pour Benjamin une caractéristique fondamentale de la modernité capitaliste

<sup>356</sup> Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. Cit., p. 173-174.

<sup>357</sup> *L.P.*, [E 3a, 3], p. 153.

<sup>358</sup> *L.P.*, [E 1a, 1], p. 147.

<sup>359</sup> *L.P.*, [E 3a, 6], p. 153.

<sup>360</sup> Voir Michael Lowy, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement », dans *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, op. cit., p. 30-31 et *L.P.* [E13, 2], p. 169.

<sup>361</sup> *L.P.*, [D2, 2], p. 129.

marquée par « son caractère homogénéisateur, sa répétition infinie du même, sous couleur de “nouveau”, son effacement de l’expérience collective et de la mémoire du passé<sup>362</sup> ». D’un côté, Paris devint une ville morne, déserte et désertée par ses habitants, soit réfugiés dans la sphère intérieure, soit tentés par l’envie de quitter leur ville — rendue étrangère à leurs yeux — dès que l’occasion se présente. Mais d’un autre côté, cette désertification des lieux urbains — qui fut notamment exprimée avec force dans l’œuvre photographique d’Eugène Atget qui met en scène une ville « inhabitée comme un appartement qui n’aurait pas encore trouvé de locataire<sup>363</sup> » — agrandit l’hiatus séparant l’homme de son environnement. Pour comprendre et ressaisir cette impossibilité de laisser sa trace dans son environnement immédiat, Benjamin se consacra à ces lieux urbains qui se travestissent, à ces lieux extérieurs qui se déguisent comme un intérieur, transposant ainsi l’intérieur onirique de *l’homme-étui* vers l’extérieur.

### 3.4 Le refuge de l’inconscient collectif

« Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l’homme a vécu comme la légende, là où il vit. [...] Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l’existence. Une mythologie se noue et se dénoue<sup>364</sup> ». Ces quelques mots tirés de Louis Aragon de son introduction au *Paysan de Paris* pourraient presque à eux seuls synthétiser l’arrière-plan du projet des *Passages parisiens*. L’influence des écrits d’Aragon sur le passage de l’Opéra fut certainement — comme en témoigne la correspondance avec Adorno<sup>365</sup> — une inspiration immédiate à cette entreprise de délimitation des « fantasmagories » collectives. La démarche benjaminienne demeure à ce point toujours ancrée dans cette perspective d’interruption des mythologies, dans cette entreprise d’offrir une méthode de réveil. Mythologie et rêve s’entrelacent ici dans un processus analogue dans la mesure où « tous deux procèdent selon des principes formels semblables et tous deux se

---

<sup>362</sup> Michael Lowy, « La ville, lieu stratégique de l’affrontement », *op. cit.*, p. 26.

<sup>363</sup> « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, p. 312.

<sup>364</sup> Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1953, p. 15.

<sup>365</sup> « Il y a au commencement Aragon, *Le paysan de Paris*, dont le soir au lit je ne pouvais jamais lire plus que deux ou trois pages, mon cœur battant si fort qu’il me fallait poser le livre ». Voir Theodor Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 101.

voient attribuer un caractère expressif particulièrement *profond*<sup>366</sup> ». Si pour la psychanalyse les rebuts des rêves peuvent donner cette voie d'accès privilégié à l'inconscient, Benjamin tenta de récupérer cette idée en souhaitant l'appliquer aux rêves du collectif du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette époque constituerait « un espace de temps [*Zeitraum*] (un rêve de temps, [*Zeit-traum*]), dans lequel la conscience se maintient de plus en plus dans la réflexion, tandis que la conscience collective s'enfonce dans un sommeil toujours plus profond<sup>367</sup> ». Les rebuts oniriques individuels doivent en ce sens entrer dans le champ du collectif. Les *ruines* collectives de l'histoire doivent être interprétées, réinterprétées, puis sauvegardées par le geste allégorique. Derrière l'apparence des choses mortes, Benjamin redonne vie à des formes symbolique et culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle qui pourtant semblaient en décrépitude. En ce sens, il s'agit de dépasser l'approche surréaliste d'Aragon — qui selon Benjamin, « persiste à rester dans le domaine du rêve<sup>368</sup> » — pour ensuite « dissoudre la mythologie dans l'espace de l'histoire<sup>369</sup> ». Cet « espace de l'histoire » trouvera son incarnation la plus forte dans l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle comprise comme « le témoin le plus important de la mythologie latente »<sup>370</sup>.

L'architecture devient cette trace permettant de rejoindre l'inconscient collectif. À travers ce médium, il s'exprimerait tant dans les nouvelles techniques industrielles (le fer, le verre, le béton), que dans le souci d'ornementation camouflé sous le signe de l'historicisme. Ces créations architecturales que sont les « Maisons de rêve du collectif » (*Traumhäuser*) — c'est-à-dire « les passages, jardins d'hiver, panoramas, usines, cabinets de cires, casinos, gares<sup>371</sup> » — seraient à l'espace ce que le progrès est à l'histoire : c'est-à-dire un mythe, un rêve qui se cache sous une fausse apparence, sous un masque, et qui dissimulent pour la mémoire la véritable origine de l'espace urbain. Comme Sigfried Giedion le souligne avec justesse dans l'introduction de son ouvrage *Construire en France* :

---

<sup>366</sup> Winfred Menninghaus, « Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin », dans *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 536.

<sup>367</sup> « Ville de rêve et maison de rêve, rêves d'avenir, nihilisme anthropologique, Jung » dans *L.P.*, [K 1,4], p. 406.

<sup>368</sup> « Premières notes », *L.P.*, [H, 17], p. 842.

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> Winfred Menninghaus, « Science des seuils. », *op. cit.*, p. 539.

<sup>371</sup> « Maison de rêve, musée, pavillon thermal », *L.P.*, [L 1, 3], p. 423.

Dans tous les domaines, quelle qu'en ait été la nature, le XIX<sup>e</sup> siècle a revêtu de masques historicisant toutes ses innovations créatrices. En architecture aussi bien que dans l'industrie ou dans la société. Dès qu'il faisait des découvertes, il s'en pressait d'étouffer ses constructions innovantes sous des décors de théâtre en pierre, comme s'il en avait eu peur. Tout en créant un énorme appareil industriel destiné à la collectivité, il tentait d'en détourner radicalement le sens en mettant le nouveau processus de production au service d'une minorité devenue l'unique bénéficiaire des avantages qui en découlaient. Ce masque historicisant est indissolublement lié à l'image que l'on se fait du XIX<sup>e</sup> siècle, et il serait vain d'en nier la réalité. Mais, par ailleurs, on ne peut oublier que ce même XIX<sup>e</sup> siècle a fait preuve d'un énorme effort de projection vers l'avant<sup>372</sup>.

Car l'enjeu se situe bien à ce niveau. Benjamin, tout comme Giedion, appréhenderait l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle sous le signe de la dissimulation, comme une architecture qui « redoutait sa propre grandeur<sup>373</sup> ». Comme si malgré le triomphe de la technique, les architectes issus des Beaux-Arts avaient été réticents devant l'avancée de la technique et de l'importance grandissante de l'école polytechnique au cours des trois premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>374</sup>. Tant le style néo-renaissance, néo-classique, néo-gothique (très prisé durant le Second Empire), que l'architecture éclectique<sup>375</sup> — dont l'Opéra Garnier constitue probablement l'exemple le plus frappant avec son ossature de fer habilement dissimulée —, apparaissent comme autant de « styles bâtards<sup>376</sup> » qui tentaient de pasticher maladroitement un passé architectural complètement « mythifié », sans assumer leur véritable nature. À l'instar de l'histoire, l'espace porte cette double mythologie du retour mythique des mêmes événements et l'idée de la continuité historique. L'espace urbain du XIX<sup>e</sup> siècle, précisément par cette tension entre le « toujours nouveau » et l'éternel retour des mêmes formes archaïques, serait la représentation matérielle du sommeil collectif empêtré dans une forme du devenir onirique.

---

<sup>372</sup> Sigfried Giedion, *Construire en France. Construire en fer. Construire en béton*, Paris, Éditions de la Villette, coll. *Textes fondamentaux modernes*, 2000, pp. 1-2.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>375</sup> « Le mot éclectisme est employé par le philosophe Victor Cousin vers 1840 pour caractériser des systèmes de pensée s'inspirant de plusieurs théories philosophiques. En architecture, l'éclectisme est le mélange de motifs empruntés à divers styles du passé et assemblés selon l'inspiration de l'architecte ». Ilaria Brocchini, *Traces et disparition. À partir de l'œuvre de Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, *esthétique*, 2006, p. 33.

<sup>376</sup> Sigfried Giedion, *Construire en France*, *op. cit.*, p. 16.

« La construction joue le rôle du subconscient<sup>377</sup> » et semble hésiter entre des tendances qui se veulent à la fois individualistes et collectivistes. D'un côté, « comme aucune époque auparavant, [le XIX<sup>e</sup> siècle] appose sur toutes ses actions le sceau de "l'individualisme" (le moi, la nation, l'art), mais souterrainement, dans les domaines honnis du quotidien, il faut engendrer, comme dans un songe les éléments d'une forme créée collectivement<sup>378</sup> ». Dans l'exposé de 1935 *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, c'est bien cette idée que Benjamin entrevoit de pousser plus loin : le rêve, ce lieu où s'entremêle le neuf et l'ancien, agirait comme cristallisation des aspirations de la conscience collective. Si l'idée selon laquelle le rêve constitue cet espace « où chaque époque se dépeint la suivante<sup>379</sup> » fut abandonnée dans le projet ultérieur de 1939, ce n'était que pour mieux dialectiser cette rencontre entre l'Autrefois et le maintenant. Le reproche qu'Adorno adresse à Benjamin aurait été de « rattacher linéairement et d'une façon évolutive le présent à l'avenir<sup>380</sup> ». Plus qu'une simple relation de conscience ou d'inconscience avec le rêve, Benjamin cherche à montrer que ces nouvelles formes de vie issues du mode de production capitaliste et du fétichisme qui lui est inhérent, existent non seulement de façon théorique ou idéologique, mais bien « dans l'immédiateté de la présence sensible. Elles se manifestent en tant que fantasmagories<sup>381</sup> ». Avec l'apparition du mode de production capitaliste, il y a non seulement une correspondance entre les images issues de la conscience collective et celles de la conscience individuelle où « s'entremêlent le neuf et l'ancien<sup>382</sup> », mais en plus, on assiste à leur manifestation sensible et concrète dans l'espace. L'espace doit séduire la foule et à la fois répondre à la fonction du capital marchand<sup>383</sup>. Dans ces constructions — ces *Traumhäuser* — dégageant un fort potentiel onirique, il persiste un agenda fonctionnel qui laisse entrevoir, derrière ce processus d'abstraction onirique, un véritable procès de mise en place de l'étalage de la marchandise.

<sup>377</sup> Cette phrase, empruntée à Giedion, se retrouve dans les deux exposés sur Paris ainsi que dans les notes préparatoires du livre des passages. Voir *Œuvres III*, p. 46. , *L.P.*, pp. 36, 48, 408 et Sigfried Giedion, *Construire en France*, op. cit., p. 3.

<sup>378</sup> Sigfried Giedion, *Construire en France*, op. cit., p. 15.

<sup>379</sup> « Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle (1935) », *Œuvres III*, p. 47.

<sup>380</sup> Ilaria Brocchini, *Traces et disparition*, op. cit., p. 42. Voir aussi la lettre d'Adorno adressé à Benjamin datée du 5 août 1935, dans Theodor Adorno et Walter Benjamin, *Correspondance*, op. cit., p. 118-125.

<sup>381</sup> « Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle (1939) », *L.P.*, p. 47.

<sup>382</sup> « Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle (1935) », *Œuvres III*, p. 47.

<sup>383</sup> *LP*, [A 3, 6], p. 71.

« Les premiers bruits du réveil rendent le sommeil plus profond<sup>384</sup> ». Le fracas causé par la révolution industrielle et le capitalisme ne sut sonner l'alarme du réveil. Au contraire, « le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques<sup>385</sup> ». Les passages parisiens constituent probablement la synthèse la plus significative de cette « force mythique » de l'univers marchand. Ces passages couverts firent leur apparition dans le paysage parisien essentiellement durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, soit principalement entre 1823 et 1828, ainsi que dans une seconde période, soit celle de 1839 à 1847<sup>386</sup>. L'apparition des passages, des arcades et des galeries caractériserait adéquatement cette « modernisation » ambiante des espaces de l'échange marchand. Si le marché local traditionnel était un lieu public institué par les divers pouvoirs locaux, l'apparition de ces diverses « vitrines » de marchandises revêt un statut quant à lui beaucoup plus ambigu.

Les catégories de « privé » et « public » ne sont plus univoques et méritent que l'on s'y attarde plus longuement. Les passages constituent un lieu public institué sur un terrain privé<sup>387</sup>. Ces nouveaux « temples du capital marchand »<sup>388</sup> constituaient un

espace inusité qui introduisait des inversions, voire des confusions significatives : l'espace du « dehors » devenait dans un « dedans »; ce qui relevait habituellement du « privé » (l'intérieur, l'abrité) avait un statut « public »; mais cet espace « public » était en réalité « privé », puisque généralement géré par une association de commerçants<sup>389</sup>.

Si l'œuvre économique de Marx mettait l'accent sur le caractère « fictif » du marché, sur le procédé d'abstraction mené par l'économie politique, il n'en demeure pas moins que cette

---

<sup>384</sup> LP, [K 1a, 9], p. 408.

<sup>385</sup> LP, [K 1a, 8], p. 408.

<sup>386</sup> Jean-Claude Delorme et Anne-Marie Dubois, *Passages couverts parisiens*, Paris, Panigramme, 1996, p. 11.

<sup>387</sup> Jérôme Vogel, « S'ennuyer ensemble. Du divertissement au désœuvrement », dans *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, sous la direction de Charles Perraton, Etienne Gingras-Paquette et Pierre Barette, Québec, Presse de L'Université du Québec, Cahiers du Gerse, 2007, p. 15.

<sup>388</sup> LP, [A 2, 2], p. 68.

<sup>389</sup> Maria Martinez Jamart, « Macro-malls, Micro-cities », dans *Enclave, ou la ville privatisée*, sous la direction de Patrick Burniat et Jean-Louis Genard, Bruxelles, Les Cahiers de La Cambre – Architecture, no. 1, 2002, p. 86.



fiction — cette fantasmagorie — se déploya dans ces lieux très concrets que constituent les passages. Le passage, en tant que rue intérieure, permit cette concentration de la fantasmagorie pour les occupants (en occurrence les flâneurs). D'une part, l'apparition de l'éclairage au gaz et des toitures de verre et de fer permirent à la foule de se sentir comme chez elle dans les rues, et d'autre part, les passages rappelaient vaguement la rue commerciale enchevêtrée dans une ornementation mobilisant les tissus et les peluches de l'espace domestique. Cette architecture de fer et de verre symbolisait alors « la figure conjointe de la technologie et du commerce, l'emblème de la cité moderne, tandis que les tissus symbolisent l'intérieur domestique comme un refuge protégé de la ville et de ses formes d'expérience aliénantes<sup>390</sup> ». La consommation trouva alors un nid douillet, à l'abri des intempéries et des dangers de la rue.

Les passages, à l'époque où Benjamin entreprit son projet, constituaient déjà, depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une figure surannée, vestige des promesses offertes par la modernité et le progrès. Il ne s'agissait pas tant d'un déclin de cette forme de construction que d'une transformation brusque. « Rien ne meurt tout se transforme<sup>391</sup> » disait Balzac. « Ils se transformèrent d'un coup pour devenir le moule creux qui servit à fondre l'image de la "modernité". Ici le siècle, non sans vanité, trouva un reflet de son passé le plus récent<sup>392</sup> ». Le passage subit le même sort que les marchandises qui trouvaient autrefois refuge sous son enceinte : il fut porté par l'effet de mode qui l'avait vu naître, par cette nécessité de l'éternel renouvellement des formes. Tout comme ces marchandises, il devient une figure allégorique, une figure morte, c'est-à-dire dépouillée de sa valeur d'usage, morcelée, mais qui nécessite d'être systématiquement réinterprété à la lueur du présent. Le passage fut donc progressivement abandonné devant l'émergence des grands magasins — qui ne prirent véritablement de l'importance que durant le Second Empire — où en un seul lieu, les masses pouvaient trouver satisfaction à leurs désirs de consommation les plus éparés. Aragon illustre à merveille ce caractère mythique et transitoire des passages :

---

<sup>390</sup> Charles Rice, « Immersion et rupture », *op. cit.*, p. 154.

<sup>391</sup> « Mode », *L.P.*, p. 88.

<sup>392</sup> « Peinture, modern style, nouveauté. », *L.P.*, [S 1a, 6], p. 562.

La lumière moderne de l'insolite, voilà désormais ce qui va le retenir. Elle règne bizarrement dans ces sortes de galeries qui sont nombreuses à Paris aux alentours des grands boulevards et que l'on nomme d'une façon troublante *des passages*, comme si dans ces couloirs dérobés au jour, il n'était permis à personne de s'arrêter plus qu'un instant. Lueur glauque, en quelque manière abyssale, qui tient de la clarté soudaine sous une jupe qu'on relève d'une jambe qui se découvre. Le grand instinct américain, importé dans la capitale par un préfet du Second Empire, qui tend à recouper au cordeau du plan de Paris, va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'*ils sont effectivement devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensible hier et que demain ne connaîtra jamais*<sup>393</sup>.

Le passage est monade. Il est cette « *idée originare* » qui, par sa mise en réduction du monde, sauvegarderait l'image d'un monde en proie à la fragmentation et à l'oubli. L'éclat perdu des passages d'antan peut être rédimé pour le présent. Le passage est donc aussi allégorie. Il caractérise parfaitement ces lieux urbains de la modernité soumis à la fragmentation, à l'érosion, ou plus spécifiquement à la destruction. Il transmet à sa manière cette *facies hippocratica* de l'histoire signalant une époque qui est maintenant révolue. La véritable signification que recèlent les passages, signification qui fut portée en abîme, ne peut être visible que pour l'œil averti ayant pris une certaine distance avec le phénomène. Ce pour quoi le passage se doit d'être réinterprété pour le présent. Le passage serait finalement une image dialectique. Il est cette image mise à l'arrêt qui, une fois télescopée dans le présent, synthétise en un instant le caractère infernal de la modernité, interrompant le déroulement linéaire de l'histoire et posant la possibilité de rédimmer les injustices du passé. « En produisant les passages, le siècle se donne une image onirique qu'il s'agira ensuite de décrypter, et de transformer *en image dialectique*<sup>394</sup> ». Ce travail de ré-interprétation vise précisément à redonner le sens historique du phénomène qui autrefois était enfoui dans le rêve, de réveiller le potentiel critique que recèle encore ces constructions qui pourtant nous apparaissent surannées. L'image dialectique, qui surgit dans les points de tension, ne devient dialectique « qu'en laissant affleurer — s'éveiller — dans le présent les dimensions contradictoires du passé<sup>395</sup> ». Elle est paradoxale, elle est ambivalente. Le passage doit être pris littéralement pour ce qu'il est, c'est-à-dire un *passage* entre deux points, entre deux

<sup>393</sup> Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, *op. cit.*, p. 21 (souligné par nous).

<sup>394</sup> Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 804.

<sup>395</sup> *Ibid.*, p. 807.

moments disjoints qui se traversent en un seul trait, « en un éclair ». Il est lui-même ambivalent. Il est à la fois intérieur et extérieur, rappelle l'intérieur bourgeois tout en regardant vers les cieux au travers sa voûte vitrée. Il a abrité tant les commerces artisanaux, vestige de l'ère pré-capitaliste, que les magasins de nouveautés où la bourgeoisie venait consommer des biens de luxe. Il était le temple du capitalisme marchand sous Louis-Philippe, pour ensuite être abandonné au profit des grands boulevards haussmannien. Débris d'une urbanité en proie à la fragmentation, le passage recueille dans un espace bien circonscrit les rêves collectifs ayant habité le XIX<sup>e</sup> siècle. « Le rêve devient la métaphore du passage et le passage, en tant qu'il est dépourvu d'extérieur, l'allégorie du rêve<sup>396</sup> ». Saisi comme une image dialectique, le passage devient alors la synthèse entre l'apogée et le déclin de ce phénomène qui amorce le réveil, la prise de conscience dans le présent de ce qui était *Autrefois* inconscient. Les mythologies propres au capitalisme qui l'ont habité sont à *présent* désamorçées.

\*

Le régime temporel et historique caractérisant l'ennui se manifesterait, à ce point-ci, dans la ville comme un phénomène excessivement plurivoque. La temporalité présentiste de l'ennui, dont le deuxième chapitre s'est efforcé de dévoiler le potentiel rédempteur — susceptible de mener vers l'interruption des mythologies passées — semble vouloir se complexifier. Dans un premier temps, il fut question de la relation de l'ennui avec la mémoire et les lieux de la mémoire. Benjamin accordait au regard de l'enfant, par sa naïveté et sa capacité de réinsérer le « symbole » dans les lieux ruinés d'une urbanité chaotique, un potentiel rédempteur. Le regard de l'enfant qui réintroduit le « mythe », une fois porté à la hauteur de la vie adulte — c'est-à-dire une fois dialectisé —, prend un autre sens. L'acte de remémoration de ce qui fut rêvé par l'enfant éclate dans le présent de l'adulte et permet de sauvegarder le passé qui semblait pourtant perdu. En dialectisant les mythologies de l'enfance, les images du passé seraient ainsi assumées, permettant ainsi de conserver une

---

<sup>396</sup> Rita Bischof et Elisabeth Lenk, « L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin », dans *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 180.

porte entr'ouverte sur l'avenir. Les rêveries de l'enfant en proie à l'ennui nous offrent alors peut-être un regard adapté pour saisir la sensibilité de l'époque et cette possibilité de la sauvegarder pour le présent.

Dans un second temps, il fut question de ces mythologies marchandes incarnées dans l'univers reclus de l'intérieur bourgeois. Ici, la mythologie apparaît sous un visage négatif où l'espace et l'histoire se travestissent sous les tissus et peluches. L'intérieur bourgeois serait ce lieu de la matérialisation du temps historique caractéristique du *Trauerspiel*, où l'histoire et l'espace — sous le couvert de la fantasmagorie marchande — deviennent nature morte. Finalement, à travers l'urbanité de Paris en plein bouleversement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons commencé à cerner plus spécifiquement le lieu où l'ennui serait susceptible d'opérer « sa magie ». Les *Traumhäuser*, dont les passages parisiens constituent l'exemple le plus significatif, seraient alors ces lieux ambivalents dont l'image, une fois reconstruite et dialectisée, pourrait offrir la promesse d'un réveil imminent. Dans les passages, nous retrouvons alors l'espace qui correspondrait adéquatement à la temporalité incarnée par l'ennui. Ils seraient les lieux d'attente de la modernité, où l'histoire ne serait plus enfermée dans un passé mythique teinté de mélancolie et de nostalgie, mais bien sauvegardée pour le présent. Nous avons alors identifié le lieu où l'ennui est susceptible de déployer son potentiel critique. Le défi consiste à présent à s'immerger dans ces lieux, pour y retrouver l'ennui et voir concrètement comment celui-ci se manifeste. Le flâneur nous y amènera.

## CHAPITRE IV

### HORIZON DIALECTIQUE : LE FLÂNEUR, FIGURE DIALECTIQUE DE L'ENNUYÉ

*Il faut un héros à cette attente.*

Pascal Quignard, *Les ombres errantes*.

*Ne tirerait-on pas un film passionnant du plan de Paris? Du développement de ses différentes figures dans une succession temporelle? De la condensation d'un mouvement séculaire embrassant des rues, des boulevards, des passages, des places, dans l'espace d'une demi-heure? Et que fait d'autre le flâneur?*

Walter Benjamin, *L.P.*

*Tu es un oisif, un somnambule, une huître.*

Georges Perec, *Un homme qui dort*.

L'ennui fragmente le temps. Susceptible d'interrompre le cours du monde, il est une forme latente de l'attente signalant le réveil possible hors du rêve de la modernité. Il s'est constitué comme humeur décisive au cours de la modernité, prenant vie dans ce contexte particulier. Le monde urbain l'a abrité, l'accueillant sous ses enceintes ambivalentes consacrées à la consommation du *rêve* marchand capitaliste. Les *passages*, figure surannée et

déclinante qui autrefois diffusait et hébergeait les fantasmagories modernes, synthétisaient cette homologie entre le temps et l'espace nécessaire pour une saisie adéquate de l'ennui. L'enduit onirique et fantasmagorique enrobant la modernité capitaliste qui, jusqu'à présent, s'est manifesté concrètement dans les formes mythiques du progrès et de l'éternel retour fut court-circuité par l'abstention attentiste de l'ennui. Mais, encore une fois, l'ennui ne pourrait se limiter à n'être que le simple pendant objectif d'un monde en proie à la fragmentation. Il s'inscrit dans une temporalité spécifique de l'attente, diffusé dans des lieux spécifiques, et serait aussi subjectivement porté. L'ennui est hybride.

La transformation significative du statut de l'expérience — de l'*Erfahrung* à l'*Erlebnis* — qui se situerait au cœur du déploiement de l'ennui comme humeur offrant un regard historico-temporel spécifique, serait aussi portée subjectivement. Le flâneur serait alors la figure — ou du moins, la figure principale dans l'œuvre de Benjamin — susceptible de rendre état de cette transformation expérientielle et de dialectiser les différents fragments que lui offre la modernité. Personnage d'une importance capitale pour bien saisir les transformations qu'encourut le Paris du XIX<sup>e</sup> siècle, il anticipait et transgressait à la fois l'attitude des masses. Figure hautement ambivalente, le flâneur aurait fait l'usage d'un mode de réception sensitif ambigu et distrait qui se doit d'être sauvegardé. Nombre d'éléments se rapportant à la flânerie — de proche ou de loin — seront ici mobilisés. Distraction, montage, ambivalence de l'espace et oisiveté seront présentés comme autant de facettes caractérisant la flânerie.

#### 4.1 Distraction

Un premier détour s'impose afin de s'approcher de la figure du flâneur. D'emblée, la question de la distraction chez Benjamin se situe à proximité de la problématique préalablement esquissée du *Chockerlebnis*, celle de l'expérience du choc découlant de l'« intensification nerveuse » de la vie moderne<sup>397</sup>. Simmel avait déjà entrevu l'importance de

---

<sup>397</sup> Voir sur cette question la section 1.3 sur Simmel, ainsi que la section 2.2.3 portant sur

cette capacité essentielle du citadin à s'adapter au choc causé par la surstimulation des grandes métropoles. La simple déambulation dans les rues nécessitait alors cette capacité adaptative qui ne pourrait se restreindre à un simple rapport de « réification » de l'expérience sensitive. Dans *Sur quelques thèmes baudelairiens*, Benjamin rejoint Simmel en signalant l'ambivalence adaptative du regard propre au citoyen blasé : « Si les regards que les passants décrits par Poe jetaient de tous côtés semblaient encore immotivés, il faut bien que l'homme d'aujourd'hui regarde autour de lui pour s'orienter parmi les signaux de la circulation<sup>398</sup> ». À mesure que l'expérience du choc s'imprime à la conscience, à mesure que le citadin s'adapte au « traumatisme » expérientiel de la ville, on peut escompter entrevoir la possibilité d'un dépassement de cette condition aliénante. Stéphane Füzesséry et Philippe Simay résument en ces termes cette distinction : « Pour [Benjamin], la métropole n'est pas simplement le laboratoire du choc moderne mais tout autant un espace de résistance et de luttes politiques : le lieu même d'une reconquête dans une société dominée par les formes aliénantes du capitalisme<sup>399</sup> ». L'importance de la démarche benjaminienne réside bien dans cette idée, car au-delà d'une simple « protection » contre les sollicitations de la ville, le citadin, affrontant distraitemment la rue, met également en jeu un savoir-faire particulier susceptible de briser et de dialectiser le « spectacle » des métropoles.

Question complexe, la notion de distraction chez Benjamin arbore une certaine ambivalence qui l'éloigne, du même coup, de l'utilisation faite de cette notion notamment chez Adorno, Georges Duhamel et, dans une moindre mesure, chez Kracauer. Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*<sup>400</sup>, texte d'une importance capitale, Benjamin

---

*l'Erlebnis* et la modernité.

<sup>398</sup> C.B., p. 180.

<sup>399</sup> Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, « Une théorie sensitive de la modernité », dans *Le choc des métropoles*, op. cit., p. 46.

<sup>400</sup> Il serait ici excessivement hasardeux d'entrer dans une analyse plus poussée de ce texte, d'autant plus si l'on tient compte des nombreux remaniements qui y furent apportés. Cependant, pour diverses raisons, nous allons — sauf indication contraire — utiliser la quatrième version de 1939 de ce texte présent entre les pages 269 à 316 dans *Œuvres III*, bien que cette version fût en partie « édulcorée » afin de rencontrer les exigences d'Horkheimer et Adorno pour la publication de l'essai dans la revue de *l'Institut pour la recherche sociale* de Francfort, alors en exil à New York. Il n'en demeure pas moins que cette dernière version apporte certains éléments intéressants absents de la première version de 1935, entre autres sur la critique adressée à Georges Duhamel. Voir à cet effet le dossier présenté dans les *Écrits français*.

abordera la question de la distraction dans le cadre du bouleversement amené par les techniques de reproduction dans le domaine de l'art. La distraction s'oppose donc au recueillement en ces termes : « Celui qui se recueille devant une œuvre d'art s'y abîme; il y pénètre comme ce peintre chinois dont la légende raconte que, contemplant son tableau achevé, il y disparut. Au contraire, la masse distraite recueille l'œuvre d'art en elle<sup>401</sup> ». La reproduction mécanisée, sans entrer dans les détails de l'argument, émanciperait l'œuvre d'art de ses assises essentiellement comprises par l'intermédiaire des concepts traditionnels de « création et génie, valeur d'éternité et mystère<sup>402</sup> ». Si « le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité<sup>403</sup> », l'autorité de la tradition basée sur l'unicité de l'objet tend à s'estomper à partir du moment où il devient possible de s'approprier l'objet reproduit techniquement. Cette « exposabilité » démultipliée de l'œuvre causerait inéluctablement la perte de sa valeur *auratique*, c'est-à-dire cette expérience précritique où l'humanité « se confond avec l'expérience de cette relation qui, unissant tous ces éléments, les animerait d'un sens donné, immédiat<sup>404</sup> ». L'*aura*, que Benjamin définit comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il<sup>405</sup> », constituerait cette expérience fondamentale du temps et de l'espace qui permet d'ancrer la représentation<sup>406</sup>. L'*aura* d'une œuvre est ce qui lui conférerait son unicité d'apparition dans le temps, interdisant du même coup son appropriation malgré la proximité spatiale d'avec cet objet. La société moderne désarticulerait ce type d'expérience, car en rendant « *les choses spatialement et humainement "plus proches" de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction*<sup>407</sup> ». Par la technologie de reproduction, la fonction rituelle et culturelle de la réception migre du recueillement et de la contemplation vers un mode de réception distrait.

Ce mode de réception, qui caractérise les masses modernes, constitue la « matrice d'où

---

<sup>401</sup> *Œuvres III*, p. 311.

<sup>402</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>404</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin, op. cit.*, p. 118.

<sup>405</sup> « Petite histoire de la photographie », *Œuvres II*, p. 311.

<sup>406</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin, op. cit.*, p. 121.

<sup>407</sup> *Œuvre III*, p. 278.



toute attitude habituelle à l'égard des œuvres d'art renaît, aujourd'hui transformée<sup>408</sup>. C'est bien ici toute l'essence du questionnement que pose Benjamin, à savoir, quelle est la conséquence de cette liquidation de l'aura? Comment devons-nous comprendre « ce qui advient aujourd'hui dans ce vide, ce qui advient, dans la désertion elle-même, de la désertion<sup>409</sup>»? Qu'arrive-t-il en effet lorsque l'homme ne peut plus sécréter l'expérience de l'aura comme réponse à l'abîme qui lui fait face<sup>410</sup>? Devant ce vide, la distraction nous offre un début de réponse; elle serait susceptible de réinsérer des habitudes dans le cours de l'expérience. L'architecture, pour Benjamin, serait l'exemple parfait d'une œuvre d'art s'appréhendant sous la distraction :

De tout temps, l'architecture a été le prototype d'une œuvre d'art perçue de façon à la fois distraite et collective. Les lois de la réception dont elle a fait l'objet sont les plus instructives. [...] *Les édifices font l'objet d'une double réception : par l'usage et par la perception.* En terme plus précis : d'une réception tactile et d'une réception visuelle. On méconnaît du tout au tout le sens de cette réception si on la représente à la manière de la réception recueillie, bien connue des voyageurs qui visitent des monuments célèbres. Dans l'ordre tactile, il n'existe, en effet, aucun équivalent à ce qu'est la contemplation dans l'ordre visuel. La réception tactile se fait moins par voie d'attention que par voie d'accoutumance. Celle-ci régit même, dans une large mesure, la réception visuelle de l'architecture, réception qui, par nature, consiste bien moins dans un effort d'attention que dans une perception incidente. Or, en certaines circonstances, ce type de réception développé au contact de l'architecture acquiert une valeur canonique. *Car des tâches qui s'imposent à la perception humaine aux grands tournants de l'histoire il n'est guère possible de s'acquitter par des moyens purement visuels, autrement dit par la contemplation. Pour en venir à bout, peu à peu, il faut recourir à la réception tactile, c'est-à-dire à l'accoutumance.* L'homme distrait est parfaitement capable de s'accoutumer. Disons plus : *c'est seulement par notre capacité d'accomplir certaines tâches de façon distraite que nous nous prouvons qu'elles nous sont devenues habituelles*<sup>411</sup>.

La liquidation de l'aura — et du mode de réception contemplatif qui lui est associé — touche à présent sa limite. L'architecture des *Traumhäuser*, marquée de l'auréole du progrès sécrété par le mode de production capitaliste et les fantasmagories qui lui sont inhérentes, anticipait déjà un tout autre mode de réception. Ici, l'architecture est susceptible de faire l'objet d'un autre mode de réception, distrait cette fois-ci, perçu « comme une entité objective

<sup>408</sup> *Œuvre III*, p. 310.

<sup>409</sup> Catherine Perret, *Walter Benjamin. Sans destin*, op. cit., p. 126.

<sup>410</sup> Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, op. cit., p. 745.

<sup>411</sup> *Œuvre III*, pp. 311-312, souligné par nous.

et ressentie [...] comme un environnement *sui generis* dépourvu de mise en distance propre à l'image. Pour l'architecture, il ne s'agit pas de regarder mais de ressentir des structures<sup>412</sup>. Sous le mode de réception de la distraction, l'architecture devient l'objet d'une connaissance particulière réservée à l'usage des bâtiments — à l'*habiter* —, susceptible, par le biais de l'accoutumance, de créer de nouvelles habitudes. D'où la fascination pour Benjamin envers le mouvement moderniste d'architecture ainsi que pour le potentiel utopique de l'architecture de verre susceptible « d'effacer les traces », de supprimer les habitudes caractérisant le mode bourgeois d'habitation<sup>413</sup>.

Cette capacité de la réception tactile et distraite qui fait irruption dans le champ sensitif de la modernité par son mode perceptif particulier, offrant une interruption potentielle des fantasmagories polluant le champ de l'espace urbain, trouverait son accomplissement dans le cinéma. Comme Benjamin le souligne dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* :

*La réception par la distraction, de plus en plus sensible aujourd'hui dans tous les domaines de l'art, et symptôme elle-même d'importantes mutations de la perception, a trouvé sa place centrale dans le cinéma. [...] Mais rien ne trahit de manière plus éclatante les énormes tensions de notre époque et le fait que cette dominante tactile s'affirme dans le domaine visuel lui-même. Or, c'est précisément ce qui se produit dans le cinéma par l'effet de choc que provoque la succession des images<sup>414</sup>.*

Le cinéma, comme forme d'art particulière, serait la forme la mieux adaptée pour rendre compte de ses transformations de l'appareil perceptif et des mutations sensorielles qui auraient altéré la vie quotidienne dans les grandes villes. Le film — par sa technique de montage qui permet de focaliser sur des détails précis par l'entremise du ralenti, de l'agrandissement ou encore du gros plan — serait alors capable d'enregistrer et de révéler des détails qui autrement seraient restés invisibles à la conscience. Il permet d'ouvrir des

---

<sup>412</sup> Walter Benjamin, «Streng Kunstwissenschaft», *Gesammelte Schriften*, Band III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 368, cité dans Ilaria Brocchini, *Traces et disparition*, op. cit., p. 153.

<sup>413</sup> « Brèves ombres », *Œuvres II*, p. 353 ainsi que « Sur Scheerbart », *É.F.*, pp. 321-327.

<sup>414</sup> *Œuvres III*, p. 109-110. Nous avons ici préféré la première version de 1935, où Benjamin fait encore référence à l'expérience de « choc » amené par le cinéma. Cette référence au choc était jugée par Adorno comme étant peu convaincante, et fut donc abandonnée dans la version finale. Voir *E.F.*, p. 174.

inconscients visuels, et du même coup, « il doit faire exploser ce monde imaginaire afin que nous nous réveillions du rêve<sup>415</sup> ». Le *choc* que ce dernier produit ouvre alors des portes susceptibles de rendre compte de « l'état d'urgence » permanent dans lequel les citoyens des grandes villes se trouvent plongés. Au-delà de la simple aliénation décriée par Georges Duhamel, qui perçoit le cinéma comme « un divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés [...] qui ne suppose aucune suite dans les idées, [...] n'excite aucune espérance<sup>416</sup> », Benjamin traite le sujet avec ambivalence. On retrouve une réflexion analogue chez les *Kulturkritiker*, tel Kracauer qui entrevoit dans le montage ce potentiel de mettre à jour « de splendides impressions sensorielles<sup>417</sup> » d'une réalité qui se veut de plus en plus fragmentée, mais toujours en limitant la réception de ces images à « celui de la soumission au matériau<sup>418</sup> », c'est-à-dire une expérience d'étrangéisation. Cette expérience de l'« étrange », qui vide les situations familières de leur substance, permettrait d'une certaine façon de déconstruire la réalité, et du même coup, de sauvegarder une partie du réel<sup>419</sup>. Dans la même optique, Benjamin ira peut-être un peu plus loin en octroyant aux spectateurs distraits une véritable expertise politique « dont l'extension est certes limitée mais suffisamment fiable pour saisir des fragments de la réalité et agir sur elle<sup>420</sup> ». « L'industrie de la distraction affine et multiplie les variétés du comportement réactif des masses<sup>421</sup> ». Les spectateurs distraits — soumis aux chocs de la nouveauté, du fugitif, de cette culture du *divertissement* — partagent ici le sort du flâneur, soumis au flot des foules, de la masse, capable de saisir, tel un détective, les indices historiques enfouis que la ville moderne a dissimulé. Ce flux continu d'images-chocs, auquel les spectateurs sont soumis, est un flux « qui fascine ou, plus exactement qui fait naître le flâneur<sup>422</sup> ». Les phénomènes éphémères et fragmentaires alors saisis font

---

<sup>415</sup> Voir Graeme Gilloch, « Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin », dans *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité, op. cit.*, p. 111.

<sup>416</sup> *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (4e version), Œuvres III*, p. 310-311.

<sup>417</sup> Siegfried Kracauer, « Culte de la distraction. Les salles de spectacle cinématographique berlinoises » dans *L'ornement de la masse, op. cit.*, p. 289.

<sup>418</sup> Nia Perivolaropoulou, « Du flâneur au spectateur. Modernité, grande ville et cinéma chez Siegfried Kracauer », dans *Le choc des métropoles, op. cit.*, p. 140.

<sup>419</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 218.

<sup>420</sup> Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, « Une théorie sensitive de la modernité », dans *Le choc des métropoles, op. cit.*, p. 50.

<sup>421</sup> « Exposition, publicité, Grandville », *L.P.*, [G 16, 7], p. 219.

<sup>422</sup> Nia Perivolaropoulou, « Du flâneur au spectateur », *op. cit.*, p. 142.

remonter les souvenirs, faisant ressurgir du même coup, involontairement, « des régions entières du passé<sup>423</sup> ». Le mode de réception propre à la distraction retrouverait, ici, la particularité temporelle de l'attente, agissant comme une prédisposition susceptible de sauvegarder les ruines de la modernité tout en maintenant ouvert le potentiel des choses non advenues. L'attention flottante du distrait, qui croise et découpe — involontairement — des indices du temps présent, constituerait l'attention par excellence de l'attente.

#### 4.2 Flânerie

Cette réception distraite, que Benjamin observe dans le cadre « des techniques de la reproduction mécanisée » notamment par le montage cinématographique, avait déjà été anticipée par la figure du flâneur. Celui-ci occuperait une position idéale pour percevoir les phénomènes mouvants amenés par la modernité. Le flâneur est à la fois allégorie et allégoricien; il est une figure qui dépouille les paysages urbains de leurs détails, mais, qui en même temps — au fil du temps, emporté par le « progrès » —, aurait fini lui-même par devenir une figure *ruinée*, évanescence, vestige d'une époque révolue. Son importance est alors encore plus perçante : la perception propre au flâneur doit être rédimée. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, cette figure fut emblématique d'une attitude qui transcendait l'ensemble des classes. Reprenant les *Physiologies* de Louis Huart, Régine Robin souligne que

Le « parfait flâneur » sera protéiforme et polymorphe. [...] Le flâneur n'est ni un bossu, ni un boiteux, ni un obèse. Il ne fait pas partie, non plus de la catégorie des gens riches, des débiteurs, ni de celle des « petits vieux », des rentiers ou des flâneurs du dimanche qu'on rencontre à Montmartre, encore moins de celle des « assis ». Il serait le cousin des badauds, des musards, des batteurs de pavé. Il pourrait voisiner avec le chiffonnier. La catégorie du « parfait flâneur » regrouperait les poètes, les artistes et les petits clercs d'avoué. Paresseux, oisif, improductif, le flâneur remet en question la raison bourgeoise d'une société fondée sur le travail, la productivité et l'activité sociale<sup>424</sup>.

---

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>424</sup> Régine Robin, « L'écriture flâneuse », dans *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, op. cit., p. 41.

Apache, chiffonnier ou dandy, le flâneur est en quelque sorte poète. Bien qu'improductif — au sens capitaliste du terme, en tant que son activité se retrouve hors circuit de la production capitaliste, car aucune valeur d'échange, aucun travail abstrait n'est dégagé de son activité — le flâneur, soumis au flux des images de la ville, la transfigure en élaborant « des formes de réactions qui conviennent au rythme, au tempo de la grande ville<sup>425</sup> ». Tous les détails les plus saugrenus, voir insignifiants, deviennent alors sujet « aux plus hautes considérations philosophiques, sociales et humanitaires<sup>426</sup> ». Il accomplit ce travail de *détective*, de chiffonnier, récupérant les détails d'un monde en proie à la fragmentation. Car c'est bien sur des limites, sur des *seuils*, que le flâneur opère son « sauvetage ».

Le seuil de deux époques compose son décor. La disparition progressive de cette figure du flâneur suit un destin en tout point analogue à celui des passages parisiens. L'haussmannisation de Paris, qui déjà avait annoncé la mort des passages, emporta avec elle cette « discipline » de la flânerie. Dans son *Baudelaire*, Benjamin souligne l'importance que revêtaient les passages à la diffusion de cette habitude :

Avant Haussmann les trottoirs larges étaient rares et les trottoirs étroits ne protégeaient guère des voitures. La flânerie aurait pu difficilement avoir l'importance qu'elle a eue sans les passages. [...] C'est dans ce monde que le flâneur est chez lui; [...], et lui-même trouve ici le remède infaillible contre l'ennui qui se développe facilement sous le regard de basilic d'un régime réactionnaire rassasié, « tout homme », déclare Constantin Guys, dans une remarque rapportée par Baudelaire, « qui s'ennuie au sein de la multitude est un sot! un sot! Et je le méprise!»<sup>427</sup>

Le flâneur fut le témoin privilégié de son époque. Comme témoin de la modernisation de la ville, il répondait avec sensibilité aux métamorphoses que subissait l'espace. Il enquêtait l'espace non seulement comme un *détective*, mais aussi en dissident. Contre l'ennui d'une époque condamnée à « l'éternel retour du même », il se distanciant des anciennes valeurs morales, des anciennes hiérarchies, pour éclairer, avec une mince lueur, les fragments

<sup>425</sup> « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », *C.B.*, p. 65.

<sup>426</sup> Louis Huart, *Physiologie du flâneur*, Paris, Aubert et Cie, Lavigne, 1841, p. 53-54.

<sup>427</sup> *C.B.*, p. 59-60. Voir aussi Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2010, p. 22-23.

imprégnés par le passage du temps dans l'espace<sup>428</sup>. Le flâneur, tel un détective, relève les empreintes du temps laissées dans l'espace. Il « se charge (*laden*) du temps comme une batterie se charge de courant<sup>429</sup> ».

Dissident, voire subversif, accumulant fragment par fragment, il s'immisce dans la ville au point de ne faire qu'un avec elle. D'où sa capacité à sentir les atmosphères et les humeurs propres à l'urbanité. S'il porte le « costume » du voyageur<sup>430</sup>, ce n'est point en simple touriste, mais bien plutôt comme un artiste, ayant appris l'art « de s'égarer dans une ville<sup>431</sup> », l'art de se perdre dans ce qui constitue peut-être la réalisation effective du mythe ancien du labyrinthe. Le flâneur est touriste et natif à la fois. Il cultive l'art de lire la rue comme un livre mettant en scène des associations passées enfouies dans la mémoire<sup>432</sup>. Pour Benjamin il s'agit bien d'un « art » :

L'art accompli du flâneur contient le savoir sur l'habitat. Mais l'archétype de l'habitat est la matrice, la coquille; c'est-à-dire ce sur quoi on lit avec précision la silhouette de celui qui l'habite. Et si l'on veut maintenant se souvenir que ce ne sont pas seulement des hommes et des animaux, mais aussi des esprits et surtout des images qui y habitent, alors on voit clairement ce qui occupe et ce que cherche le flâneur; à savoir, les images où qu'elles nichent. Le flâneur est le prêtre du *genius loci*<sup>433</sup>.

À sa façon, il est un *artiste* capable d'accomplir, comme dirait Simmel, « cet acte de mise en forme par le voir et le sentir avec une telle énergie, qu'il va complètement absorber la substance donnée de la nature, et la recréer à neuf comme par lui-même<sup>434</sup> ». C'est cet acte qui permet la saisie de la *Stimmung* du paysage urbain. Comme prêtre de « l'Esprit du lieu », le flâneur se tient alors sur le seuil entre deux époques, mais aussi, sur le seuil de deux espaces bien distincts. « La ville s'offre à lui en l'écartelant entre ses pôles dialectiques : elle

---

<sup>428</sup> Voir Sven Birkerts, « Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie » dans *The Iowa Review*, Vol. 13, N° 3/4 (Spring, 1982 (1983)), p. 165.

<sup>429</sup> *L.P.*, [D 3, 4], p. 132.

<sup>430</sup> « Le flâneur », *L.P.*, [M 7, 1], p. 448.

<sup>431</sup> *E.B.*, p. 29.

<sup>432</sup> Voir Marc Katz, « Rendez-vous in Berlin : Benjamin and Kierkegaard on Architecture of Repetition », dans *The German Quarterly*, vol. 71, no. 1, 1998, p. 4.

<sup>433</sup> Walter Benjamin, « Le retour du flâneur » dans Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1989, p. 257.

<sup>434</sup> Georg Simmel, « Philosophie du paysage », dans *La tragédie de la culture et autres essais*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Rivages poche, *Petite bibliothèque*, 1988, p. 245.

s'ouvre à lui comme paysage, elle l'enferme comme chambre<sup>435</sup>».

Confusion de l'espace; le public devient privé et le privé devient public. Le flâneur fait « œuvre » : il est à la fois rejeté par le monde, privé du monde, mais tire avantage de ce rejet, comme si, par distraction et par attente, sans le vouloir, il finissait par replonger au cœur de l'espace. Cette figure du flâneur est celle que Benjamin croit retrouver tant chez Poe que chez Baudelaire. Rejeté, suspect, traqué, le flâneur devient le type asocial qui recherche la foule pour « être soulagé de ses démons intérieurs, subjectifs, dans une ville de rencontres fortuites, de brefs échanges et de vastes foules<sup>436</sup> ». Plutôt que de chercher refuge dans la solitude à l'intérieur de son appartement, il ne peut trouver sa quiétude que dans la rue, dans la foule. L'espace public devient privé; la rue, telle que décrite dans le Paris de Baudelaire, devient l'appartement du collectif et les passages en forment probablement le salon<sup>437</sup>. Venir flâner aux abords des boutiques de luxe et des magasins de nouveautés devenait ce remède — un concentré des désirs bourgeois — pour lutter contre l'ennui. Devant l'impossibilité de laisser sa trace dans la ville, plutôt que de choisir le repli intérieur dans la matérialité de l'appartement, le flâneur transgresse et l'espace, et les usages, pour briser l'isolement auquel sa subjectivité est confrontée, tout en conservant une perspective distincte, permettant une « réappropriation de l'espace public<sup>438</sup> ». Cependant, ce n'est pas tant un regard nostalgique sur la flânerie qu'une invitation à éclairer le présent à laquelle Benjamin nous convie. La courte période historique où cette attitude « flâneuse » fut possible, comme Susan Buck-Morss le souligne, se doit d'être appréhendée par le prisme du présent comme un phénomène originaire (*Urphanomen*). Le regard du flâneur constituerait *l'origine*, ou plutôt le condensé, de l'attitude propre aux masses dans la modernité.

---

<sup>435</sup> Walter Benjamin, « Le retour du flâneur », *op. cit.*, p. 256. Voir aussi *L.P.*, [M 1, 4], p. 435.

<sup>436</sup> Richard Sennett, *La ville à vue d'œili*, *op. cit.*, p. 154.

<sup>437</sup> *L.P.*, [M 3a, 4], pp. 441-442.

<sup>438</sup> Susan Buck-Morss, « Le flâneur, l'homme-sandwich et la putain. Politique de la flânerie » dans *Voir le Capital. Théorie critique et culture visuelle*, Trad. Maxime Boydy et Stéphane Roth, Paris, Les prairies ordinaires, 2010, p. 60.

À notre époque, ce n'est pas l'attitude perceptive du flâneur qui est perdue, mais plutôt sa marginalité. S'il a disparu en tant que figure spécifique, c'est parce que l'attitude perceptive qu'il incarne sature la vie moderne et la société de consommation de masse.[...] Ainsi le flâneur disparaît que pour mieux renaître sous une myriade de formes, dont les caractéristiques phénoménologiques — qu'elles soient récentes ou non, peu importe — continuent de porter sa marque comme *ur-forme*. Telle est la « vérité » du flâneur, plus visible dans sa résurgence qu'à son apogée.<sup>439</sup>

L'activité distraite du flâneur, qui se voulait un « remède infallible contre l'ennui<sup>440</sup> », aurait anticipé l'attitude des masses confrontées aux industries culturelles tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, dévoilant du même coup notre « être-au-monde consumériste<sup>441</sup> ». Mais encore, la fièvre qui emporte le flâneur confronté aux foules, cultivant cet art de peupler sa solitude<sup>442</sup>, implique une ivresse qui ne peut être aujourd'hui pleinement restituée.

### 4.3 Oisiveté

La foule devient le remède de l'homme traqué. L'homme traqué, pour le dire comme Pierre Sansot, dérive dans la ville pour la reconquérir et lui trouver une signification<sup>443</sup>. Cette signification qui fut émiétée par l'industrialisation et la rationalisation à outrance de la vie urbaine se trouve réenchantede par le flâneur. Le flâneur puise alors dans la foule cette sécurité l'empêchant d'être débusqué. La foule voile le flâneur, l'enrobe, l'efface. « Elle efface [...] toutes les traces de l'individu : elle est le tout dernier asile du réprouvé<sup>444</sup> ». Nourri par le flux des passants et rendu anonyme par sa solitude, le flâneur s'abîme dans la foule, s'immisce en elle et s'y abandonne. Ainsi, il partage la situation des marchandises. Le flâneur — tout comme la marchandise — « jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui [...], il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun<sup>445</sup> ». Tous les deux

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>440</sup> *C.B.*, p. 59-60.

<sup>441</sup> Susan Buck-Morss, « Le flâneur, l'homme-sandwich et la putain », *op. cit.*, p. 62.

<sup>442</sup> Charles Baudelaire, « Les foules », *Le spleen de paris. Petits poèmes en prose*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 54.

<sup>443</sup> Pierre Sansot, *Poétique de la ville*, Paris, Payot, 2004, p. 186.

<sup>444</sup> *L.P.*, [M 16, 3], p. 463.

<sup>445</sup> *CB*, p. 85.



reçoivent de la foule une « ivresse » enveloppante qui enivre. Abstraction du capitalisme, le flâneur partage le sort de la marchandise réelle. Ils sont en marge du circuit de l'échange marchand, dépossédés tous les deux de leur valeur d'usage. La déambulation du flâneur dans les passages sabote le trafic et le commerce. Lorsqu'il se faufile au milieu des marchandises, celui-ci ne le fait pas en tant qu'acheteur. « Le passage n'est que la rue lascive du commerce, propre seulement à éveiller des désirs. Mais comme dans la rue, toutes les humeurs circulent lentement<sup>446</sup> ». Son regard, teinté par l'ennui, scrutant la marchandise, transforme l'espace en fantasmagorie<sup>447</sup>. Il devient lui-même une marchandise.

Entre le travail aliéné caractéristique du capitalisme industriel et la figure oisive du flâneur — qui fut incarnée peut-être pour la dernière fois par Baudelaire —, Benjamin observe l'émergence d'une fantasmagorie particulière. L'ennui, relié au travail industriel, celui de l'ouvrier soumis à une tâche répétitive et aliénante, devient « l'infrastructure » rendant possible l'ennui des classes oisives qui elles, se réfugient dans la flânerie. « Dès que l'homme, comme force de travail, est une marchandise, il ne lui est certes pas nécessaire de se mettre véritablement à la place de la marchandise<sup>448</sup> ». Si la classe petite-bourgeoise à laquelle Baudelaire appartenait n'était pas encore soumise à cette nécessité brutale de vendre sa force de travail, c'est dans le passe-temps qu'elle pouvait trouver satisfaction. Paradoxalement, si l'oisiveté propre à l'aristocratie française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles constituait une source de plaintes ainsi qu'un indicateur d'une perte d'influence politique, chez le flâneur du XIX<sup>e</sup> siècle il en va tout autrement. On assiste en quelque sorte à un retournement de cet *éthos* bourgeois du travail qui agissait autrefois comme un remède à la mélancolie et à l'ennui. « L'oisiveté a peu d'éléments représentatifs, mais elle s'affiche beaucoup plus que le loisir. Le bourgeois a commencé à avoir honte du travail. Lui, aux yeux de qui le loisir ne va plus de soi, aime faire l'étalage de son oisiveté<sup>449</sup> ».

Pour Benjamin, l'oisiveté moderne (*Müßiggang*) se distingue du simple loisir (*Muße*)

---

<sup>446</sup> *L.P.*, [A 3a, 6], p. 73.

<sup>447</sup> Voir « Notes pour l'exposé de 1935 : Paris capitale du XIX<sup>e</sup> siècle » *L.P.*, p. 891.

<sup>448</sup> *C.B.*, p. 89.

<sup>449</sup> « Oisiveté », *L.P.*, [m 2,1], p. 799.

aristocratique. Le loisir conserve toujours, dans une certaine mesure, une relation avec le procès de travail. L'émergence dans la deuxième partie du XIX<sup>e</sup> siècle — plus particulièrement après 1848<sup>450</sup> — de ces industries du divertissement et de l'industrie de plaisance n'aurait pu être possible sans ce désir et cette nécessité d'amuser les classes laborieuses<sup>451</sup>. Derrière cette tendance vers la généralisation du travail salarié, se profile une conception du loisir compris comme ce temps libéré du travail. Le travail englobe alors toute activité un peu sérieuse, ne laissant que des restes, rangés dans la catégorie des amusements, des passe-temps, des loisirs : « toute activité qui n'est pas liée au travail devient un "passe-temps"<sup>452</sup> ». Le temps de loisirs reste alors contraint par le temps productif. Ce constat fut exacerbé tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Le loisir devint, comme dirait Jean Baudrillard, la simple reproduction des contraintes mentales du système productif<sup>453</sup>. Le propre du loisir serait la consommation du temps, c'est-à-dire qu'en dernière analyse, en plus de représenter le « temps nécessaire à la reconstitution de la force de travail<sup>454</sup> », le temps de loisir serait en plus lié à cette « impossibilité même de perdre son temps<sup>455</sup> », à l'impossibilité de laisser l'ennui nous emporter. Comme Baudrillard le souligne, on assisterait alors à travers cette idéologie à une certaine forme de « consommation de la temporalité », en tant que le temps lui-même deviendrait un objet de consommation symbolisant notre réussite personnelle. Le loisir permettrait de faire l'étalage de son « fun », que Bruce Bégout décrit comme « une sensation bizarre mais relativement commune où alternent une exaltation soudaine et une passivité qui ne porte pas à conséquence<sup>456</sup> ». Le temps de loisir reste empreint d'un certain désœuvrement, d'une certaine passivité.

---

<sup>450</sup> C'est notamment au cours de cette période que l'idée du travail comme un véritable droit prend une importance sans équivoque. Comme Dominique Méda le souligne : « En 1848, le retournement s'est donc définitivement opéré des deux côtés du Rhin. Le travail est désormais conçu dans son essence et rêvé comme épanouissement de soi et moyen de du développement de toutes les facultés humaines. Cette évolution va de pair avec l'idée que le progrès technique ouvre à l'humanité des chemins infinis vers les lendemains qui chantent et une conception de l'homme comme ensemble de facultés qui doivent se développer, comme homme en devenir ». Dominique Méda, *Le travail, une valeur en voie de disparition*, Paris, Champs, Flammarion, 1995, p. 125.

<sup>451</sup> Voir « Exposé de 1939 », *L.P.*, p. 50.

<sup>452</sup> Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, 1983, p. 178.

<sup>453</sup> Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970, p. 245-246.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>455</sup> *Ibid.*

<sup>456</sup> Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Allia, 2007, p. 65.

Le flâneur serait plutôt oisif. Il va à contrecourant en affichant sa personnalité et en protestant « contre la division du travail qui fait des gens des spécialistes<sup>457</sup> ». « L'oisiveté cherche à éviter toute relation, quelle qu'elle soit, avec le travail ordinaire de celui qui est oisif, et finalement avec le procès de travail en général. Cela la distingue du loisir<sup>458</sup> ». Un peu à l'image d'un chasseur, le flâneur suit des traces à la recherche d'*Erlebnisse*, d'expériences vécues déconnectées les unes les autres, sans liens *a priori*.

Les expériences de celui qui s'attache à suivre une trace ne résultent que très lointainement d'une activité de travail ou en sont complètement détachées. [...] Elles n'ont ni suite ni système. Elles sont un produit du hasard et portent la marque de cette interminabilité essentielle qui caractérise les obligations préférées de l'Oisif<sup>459</sup>.

L'oisif anticiperait le mode de réception distrait. Isolé, il reçoit toutes ces différentes sensations arbitraires et demeure disposé à en jouir; geste que le bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle, qui recherchait simplement le loisir, n'aurait pu pleinement accomplir. « L'oisif ne se fatigue pas aussi vite que l'homme qui s'amuse<sup>460</sup> ». Ces précisément ce qu'effectue la situation isolée de l'oisif, elle libère l'expérience vécue de tout évènement, elle détache les choses de l'histoire de leur production<sup>461</sup>.

\*

Benjamin, en parlant de Baudelaire, signalait le malaise que ce dernier éprouvait devant sa propre société. Devant les « multitudes malades » des grandes villes, le geste héroïque de Baudelaire consistait précisément à réhabiliter les déchets laissés en marge de la société. « Les déchets de la société sont-ils les héros de la grande ville? Ou le héros n'est-il pas plutôt le poète qui construit cette œuvre avec ce matériau<sup>462</sup> »? Le flâneur soutient ces deux interprétations. Figure oisive et distraite, il enfilait à la fois le costume du dandy et

---

<sup>457</sup> C.B., p. 83.

<sup>458</sup> L.P., [m 3, 1], p. 801.

<sup>459</sup> L.P., [m 2, 1], p. 799.

<sup>460</sup> L.P., [m 4, 1], p. 802.

<sup>461</sup> Susan Buck-Morss, « Le flâneur, l'homme-sandwich et la putain », *op. cit.*, p. 63.

<sup>462</sup> C.B., p. 118.

celui de l'apache; ceux du chiffonnier récoltant les débris, et du poète qui procède à leur sauvetage; celui qui se soumet aux fantasmagories marchandes, mais qui le fait avec une telle sensibilité, qu'il en ébranle les usages. Comme pour Blanqui, la soumission du flâneur devant l'ordre marchand, qui ne promet que toujours plus de nouveauté et de progrès, est ainsi temporairement interrompue. Le flâneur tente de sédimenter l'expérience moderne fragmentée. Pour lutter contre l'ennui, il recycle les sédiments de l'histoire laissés en jachère dans la ville et les insère dans le temps présent. Il accepte l'état d'anéantissement et désespéré de la vie moderne en cherchant un regard adéquat qui permet de lui rendre justice et de remettre un semblant d'ordre dans le processus d'habitation du quotidien mis à mal par la modernité capitaliste. C'est en cela que consiste son apport héroïque.

## CONCLUSION

*Dans le temps, pour chaque humain, la fin attend, approche, dirige, hâte,  
intervient; mais c'est seulement l'interruption qui engloutit; point la fin.*

Pascal Quignard, *Sur le jadis*.

*Se prenant de simplicité tardive, l'autruche, à la fin, laisse un œil, dégagé  
du sable, bizarrement ouvert...*

Georges Bataille, *L'expérience intérieure*.

L'attente d'une réponse bien tranchée à notre questionnement de départ, au risque de décevoir, n'aboutirait à aucune solution réconciliatrice. L'ennui, le malaise « civilisationnel » qu'il implique, nous force, comme le dirait Freud, à nous incliner « devant le reproche de n'apporter aucune consolation<sup>463</sup> ». Pour l'ennui, il ne peut y avoir de promesse de consolation. « L'attente ne console pas. Ceux qui attendent n'ont à être consolés de rien<sup>464</sup> », disait Maurice Blanchot. Nous arrivons simplement, à une position mitoyenne et ambivalente. L'ennui, qui tout au long de la modernité aurait creusé sa tanière dans cette fragilisation symbolique mue par le procès de « désenchantement du monde », semblerait *a priori* sans issue. Comme le premier chapitre l'a souligné, l'ennui émerge au cœur des contradictions de la modernité dans cette tension qui existe entre le sujet, ses aspirations personnelles et le monde objectif. Cette expérience du vide qu'il colporte est cependant beaucoup plus ambivalente qu'elle ne le semble à première vue. L'ennui demeure pour nous

---

<sup>463</sup> Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, t. XIV, p. 506, cité dans Michel De Certeau, *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, folio, 1990, p. 17.

<sup>464</sup> Maurice Blanchot, *L'attente l'oubli*, *op. cit.*, p. 39.

une forme indéterminée du temps et du devenir. La dialectique propre à l'ennui benjaminien constituerait alors une admirable tentative de dépassement de ces contradictions. L'argument au centre du deuxième chapitre pourrait alors se résumer ainsi : la représentation de la temporalité radicale et inédite que mobilise l'ennui au cours de la modernité — son expérience historique du vide qui fragmente le temps — mettrait le temps à l'arrêt, court-circuitant, du même coup, le mythe du progrès inhérent à la modernité capitaliste. L'ennui, son ambivalence, son souci du temps présent, du *Jetztzeit*, occuperait une temporalité qui lui est propre, soit celle de l'attente. Le parcours « méthodologique » et conceptuel développé par Benjamin — parcours qui prend son point de départ dans l'idée-monade et qui culminerait dans l'image-dialectique — donne à cette attente ce potentiel rédempteur, susceptible d'offrir ce dépassement des contradictions de la modernité. Dans l'attente, notre regard se détend pour recevoir et capter les ruines du monde moderne et saisir l'apparence mortifiée de l'instant pour le dialectiser et conserver — aussi mince soit-elle — une ouverture sur l'avenir. Le regard de l'ennuyé, qui renonce aux illusions et aux mythes de la modernité, et qui, par le fait même, demeure ouvert à une expérience critique de la modernité, peut alors nous offrir, pour emprunter l'expression de Didi-Huberman, des « *images malgré tout* ». « L'image ne ressuscite rien, ne console de rien. Elle n'est "rédemption" qu'à la seconde — si précieuse — où elle passe<sup>465</sup> ». Devant la désolation du passé, l'image-dialectique émerge comme dernier rempart à « ceux qui n'ont plus d'espoirs d'être consolés<sup>466</sup> ».

Précisément, ce fut cette tâche qui incombait aux troisième et quatrième chapitres. Il s'agissait de dégager le caractère éminemment dialectique de l'ennui, où ce dernier apparaît comme une figure portée à la fois objectivement et subjectivement, où l'expérience du temps s'enchevêtre avec une expérience spécifique de l'espace. L'ennui, qui se déploie dans le cadre précis de la ville moderne — modelée par la modernité capitaliste —, nous offre cette appréhension potentiellement critique de l'espace, où les lieux oniriques et fantasmagoriques du monde marchand sont récupérés, sauvegardés et dialectisés. Dans les passages parisiens, ou de façon plus générale, dans les *Traumhäuser*, nous avons retrouvé des productions de

<sup>465</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 211.

<sup>466</sup> Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, I, 3, 1977, p. 1240, cité dans Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, op. cit., p. 99.

l'espace qui correspondaient véritablement à cette temporalité incarnée dans l'ennui, c'est-à-dire des lieux ambivalents où les contradictions du passé seraient susceptibles d'éclater. L'invitation lancée était alors celle de parcourir ces lieux en adoptant cette attitude distraite propre à la figure du flâneur. Cette figure dialectique de l'ennui occupait alors une position privilégiée afin de cueillir des images dans le chaos mis en place par la modernité capitaliste. Le geste benjaminien qui consiste à recomposer la figure du flâneur se comprend alors comme une volonté de dialectiser les images d'une réalité fragmentée. Par ennui ou par désœuvrement, le flâneur accomplirait ce geste tout à fait révolutionnaire de « transformer le moindre fragment du réel en "passage parisien", à temporaliser toute spatialité et à spatialiser toute temporalité<sup>467</sup> ». Par sa capacité de témoigner de son propre ennui, le flâneur court-circuiterait les apparences figées.

Mais qu'arrive-t-il à l'époque actuelle alors que cette figure particulière du flâneur semble bel et bien disparue? Comment envisager la flânerie aujourd'hui avec la transformation significative qu'a subie l'espace urbain au cours du dernier siècle? Quelles images pourrions-nous récolter par exemple de ces zones péri-urbaines nord-américaines, où l'automobile est grande souveraine? Est-ce que ces automobilistes errants peuvent encore être attentifs aux germes utopistes que leur offre le paysage, ou sont-ils plutôt, comme le prétend Bruce Bégout, soumis à une quête insatiable pour le familier et le banal<sup>468</sup>? Y a-t-il une fuite de l'inattendu, de l'imprévisible? Même les mégalo-poles nous convient à une expérience de plus en plus formatée de la déambulation. Comme le remarque Régine Robin en prenant l'exemple exubérant de Las Vegas :

Tout invite à la déambulation consumériste, dans la reconnaissance jubilatoire des signes. Tout est fait, du reste pour créer l'illusion et rendre puissante cette nouvelle de temps virtuel. Réalisant totalement la marchandisation de l'expérience vécue, Las Vegas est véritablement la capitale du XXI<sup>e</sup> siècle, la ville post-cinématique par excellence, et le nouveau flâneur déambulant dans la zone piétonnière (appelée *The Fremont Experience*) est un pseudo-flâneur dans un pseudo espace public. Flâneur virtuel à nouveau victime du fétichisme de la marchandise à l'ère de la reproduction numérique<sup>469</sup>.

---

<sup>467</sup> Bruno Tackels, *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 628.

<sup>468</sup> Bruce Bégout, *Lieu commun. Le motel américain, op. cit.*, p. 86-101.

<sup>469</sup> Régine Robin, « L'écriture flâneuse », *op. cit.*, p. 60.

Nouvelle époque, nouvelles fantasmagories. Et à ces nouvelles fantasmagories, de nouvelles images se doivent d'être dialectisées. Comment éviter alors de retomber dans ce processus de familiarisation, tel que le décrit Bégout, induit par ces fantasmagories marchandes, qui empêcherait justement un rapport au monde « authentique », nous forçant à rester cramponnés « sur la sécurité d'un chez soi clos et hermétique<sup>470</sup> »?

Le processus de familiarisation à l'œuvre dans l'activité du flâneur, lui permettant de faire de la rue son propre appartement, s'estomperait d'une certaine façon. Qu'advient-t-il aujourd'hui de cette possibilité de lutter contre l'ennui dans la ville contemporaine? Pourrait-on suivre Jean Baudrillard qui tranche radicalement cette question en contemplant la désagrégation de la signification même de l'espace? Comme ce dernier écrit à propos des villes nord-américaines : « Ici, les villes sont des déserts mobiles. Pas de monuments, pas d'histoire : l'exaltation des déserts mobiles et de la simulation »<sup>471</sup>. L'espace n'offrirait plus rien à lire, plus rien à se souvenir<sup>472</sup>. Cette position paraît insoutenable. Benjamin nous offre un début de solution :

---

<sup>470</sup> Bruce Bégout, *La découverte du quotidien*, op. cit., p. 340.

<sup>471</sup> Jean Baudrillard, *Amérique*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986, p. 119.

<sup>472</sup> Voir Graeme Gilloch, « Benjamin's Moscow, Baudrillard's America », dans *The Hieroglyphics of Space. Reading and Experiencing the Modern Metropolis*, sous la direction de Niel Leach, London, Routledge, 2002, pp. 164-184.



Il y a bien des années, j'ai vu dans une rame de tramway une affiche qui, si les choses importantes étaient à leur vraie place dans le monde, aurait trouvé ses admirateurs, ses historiens, ses exégètes et ses copistes comme n'importe quel grand poème ou n'importe quel grand tableau, ce qu'elle était tout à la fois. Mais, comme il peut arriver parfois lorsque nous recevons des impressions inattendues et très profondes, le choc a été si violent, l'impression m'a percuté, si je puis dire, avec tant de force, qu'elle a transpercé le sol de ma conscience et qu'elle est restée cachée dans l'obscurité pendant des années quelque part en moi, sans que je pusse la retrouver. Je savais seulement qu'il s'agissait d'un bicarbonate de soude, le « sel Bullrich », et que l'entrepôt original de ce sel était une petite cave, rue Flottwell, devant laquelle je suis passé des années avec la tentation de descendre ici et de demander l'affiche. Or, j'arrivai à un morne dimanche après-midi dans ce quartier nord de Moabit, qui m'avait paru spectralement construit pour cette heure de la journée lorsque, il y a quatre ans, j'avais dû me rendre rue Lützow. J'étais venu dédouaner, selon le poids de ses pâtés de maisons émaillées, une ville chinoise de porcelaine, que j'avais fait venir de Rome. Cette fois, des signes précurseurs indiquèrent déjà, en chemin, que l'après-midi devait être d'une importance capitale. De fait, il s'acheva par le récit de la découverte d'un passage, un récit qui est trop berlinois pour s'intégrer à cet univers de souvenirs parisiens. Mais, avant cet épisode, je me trouvai avec mes deux belles compagnes devant un misérable bistrot dont la devanture était égayée par un arrangement d'enseignes. Sur l'une d'entre elles était écrit « Sel Bullrich ». Elle ne contenait rien d'autre que ces mots, mais autour de ce signe graphique se déploya soudain sans peine le paysage désertique de la première affiche. Je l'avais une nouvelle fois sous les yeux : au premier plan une voiture tirée par des chevaux avançait dans le désert. Elle transportait des sacs sur lesquels était écrit « Sel Bullrich ». Un de ces sacs était percé et du sel avait déjà coulé par terre sur une certaine distance. À l'arrière plan, dans le désert, deux poteaux portaient une grande enseigne avec les mots « Est le meilleur ». Mais que faisait la trace de sel sur la piste dans le désert? Elle traçait des lettres qui formaient les mots « Le Sel Bullrich ». L'harmonie préétablie d'un Leibniz n'était-elle pas un simple enfantillage à côté de cette prédestination si précisément inscrite dans le désert? Et cette affiche ne donnait-elle pas une métaphore de certaines choses dont personne n'a encore fait l'expérience ici-bas? Une image de la quotidienneté de l'utopie?<sup>473</sup>

Ce long extrait, ici repris intégralement, nous force à conserver une porte entr'ouverte par-delà les fantasmagories marchandes. Dans un premier temps, Benjamin nous offre un condensé du propre de l'attitude flâneuse. Les symboles marchands interviennent de façon inattendue, décryptés par l'activité oisive de l'ennuyé flânant un dimanche après-midi. Le moment n'est pas anodin. Comme Émile Cioran le souligne avec tant de force, « *l'univers transformé en après-midi de dimanche...*, c'est la définition de l'ennui... et la fin de l'univers [...] ». Les désœuvrés saisissent plus de choses et sont plus profonds que les

---

<sup>473</sup> « Exposition, publicité, Grandville », *L.P.*, [G 1a, 4], p. 193.

affaires<sup>474</sup> ». La dialectique benjaminienne transforme ce moment de désœuvrement en un récit marqué par l'imprédictibilité. Ce n'est pas tant la fin de l'univers, comme le laisse entendre Cioran, qui importe ici, mais plutôt la capacité du regard de l'ennuyé à scruter le microcosme urbain pour le transformer et ensuite le rattacher au « cours de l'expérience ». Le flâneur, qui ironiquement allait dédouaner une « ville chinoise de porcelaine », capture le matériau fragile et délicat — comme la porcelaine — du tissu urbain, avec l'espoir, de voir, d'assister, d'espérer des images, des « *corps lumineux passagers dans la nuit*<sup>475</sup> ». Dans un deuxième temps, l'attente de cette « illumination profane<sup>476</sup> » ne se referme jamais sur elle-même. Notre flâneur ouvre les yeux, mais ouvre également la bouche désirant trouver quelqu'un à qui raconter. Mais encore, malgré les apparences, l'attente ne se fait pas dans la solitude la plus complète. Cette temporalité du possible est toujours médiatisée par autrui. Qu'il en soit conscient ou non, le flâneur partage sa solitude, qu'il soit attablé avec ses « deux belles compagnes » ou non. Il peut toujours s'adresser à ceux qui ont cessé d'attendre la consolation, mais qui demeurent pourtant disponibles pour prêter l'oreille.

L'extrait se conclut d'ailleurs sur cette dernière chose qui est primordiale : derrière chaque fantasmagorie marchande, ici incarnée dans la publicité, se cache une allégorie, une image pouvant être dialectisée, susceptible d'incarner l'image de la quotidienneté de l'utopie. C'est dans cette imprévisibilité du sursaut de l'image quotidienne que l'utopie peut véritablement se constituer et laisser surgir cette idée messianique d'une utopie au cœur même du présent<sup>477</sup>. Les traces de l'utopie — qui peuvent intervenir à tout moment dans le « désert » du monde marchand comme la trace laissée dans le désert par le « Sel Bullrich » — ne se soustraient pas à l'horizon, mais sont bel et bien déjà présentes dans le temps du « maintenant ». D'un côté, Benjamin se plonge littéralement dans la valeur d'exposition publicitaire en s'accaparant l'inconscient qui gît au fond de cette image. Mais par l'entremise de la mémoire involontaire, il retourne la dimension aliénante portée par l'image marchande pour qu'elle devienne potentiellement émancipatrice : elle suscite un réveil hors des fantasmagories. Plutôt que de s'attarder au caractère réifié de l'image publicitaire, Benjamin

---

<sup>474</sup> E. M. Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 115.

<sup>475</sup> Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>476</sup> « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II*, p. 116.

<sup>477</sup> Stéphane Mosès, *L'ange de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 215.

tente de saisir son « résultat contradictoire » et se rend à « la nécessité de le renverser<sup>478</sup> ». Le désert, que ce soit celui de Baudrillard ou de l'image publicitaire, n'est jamais clos sur lui-même. La résistance face aux simulacres et aux fausses utopies consuméristes que nous offrent les mégaloilles est encore possible. « Nous nous ennuyons dans la ville, il n'y plus de temple du soleil<sup>479</sup> », scandaient les situationnistes. Le flâneur constate l'illusion désertique, et un geste lui suffit pour dépasser cette fantasmagorie. L'opposé dialectique de l'ennui, comme le note Andrew Benjamin, réside bien dans « l'expérimentation à la fois en tant qu'humeur et en tant qu'acte<sup>480</sup> ». Il n'en tient qu'à nous de voir autre chose que le vide infini du désert.

---

<sup>478</sup> Marc Berdet, « Benjamin sociographe de la mémoire collective? », dans *Temporalité*, n° 3, 2e semestre, 2005, p. 48.

<sup>479</sup> Ivan Chtcheglov, « Formulaire pour un urbanisme nouveau », dans *Écrits retrouvés*, Paris, Allia, 2006, p. 7.

<sup>480</sup> Andrew Benjamin, « Ennui et distraction : les humeurs de la modernité », *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, op. cit., p. 151.

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno, Theodor et Walter Benjamin. 2006. *Correspondance. 1928-1940*. Trad. Philippe Ivernel. Paris : Gallimard, 412 pages.
- Adorno, Theodor W. 1989. *Kierkegaard. Construction of the aesthetic*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis : University of Minnesota Press, 166 pages.
- Agamben, Giorgio. 1998. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Trad. Yves Hersant. Paris : Rivages poche, Petite Bibliothèque, 279 pages.
- Agamben, Giorgio. 2002. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Trad. Yves Hersant. Paris : Petite bibliothèque Payot, 244 pages.
- Agamben, Giorgio. 2006. *La puissance de la pensée. Essais et conférences*. Trad. Joël Gayraud et Martin Rueff. Paris : Rivages, 246 pages.
- Anderson, Ben. 2004. «Time-stilled space-slowed: how boredom matters». *Geoforum*, vol. 35 (6), pp. 739-754.
- Aragon, Louis. 1953. *Le paysan de Paris*. Paris : Gallimard, 248 pages.
- Arendt, Hannah. 1983. *Condition de l'homme moderne*. Trad. Georges Fradier. Paris : Calmann-Lévy, 404 pages.
- Ariès, Philippe et Georges Duby (dir). 1987. *Histoire de la vie privée. Tome IV. De la révolution à la Grande Guerre*. Paris : Seuil, 636 pages.
- Aristote. 2006. *L'homme de génie et la mélancolie. Problème XXX, 1*. Trad. Jackie Pigeaud. Paris : Rivages poche, Petite bibliothèque, 125 pages.
- Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris : P.U.F., coll. Quadrige, 214 pages.
- Bataille, Georges. 1954. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 189 pages.
- Baudelaire, Charles. 1966. *Les Fleurs du mal*. Paris : Bordas, 191 pages.
- Baudelaire, Charles. 1972. *Le spleen de paris. Petits poèmes en prose*. Paris : Librairie générale française, 279 pages.

- Baudelaire, Charles. 2010. *Le peintre de la vie moderne*. Paris : Mille et une nuits, 100 pages.
- Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation, ses mythes, ses structures*. Paris : Denoël, 318 pages.
- Baudrillard, Jean. 1986. *Amérique*. Paris : Grasset et Fasquelle, 122 pages.
- Bégout, Bruce. 2003. *Lieu commun. Le motel américain*. Paris: Allia, 182 pages.
- Bégout, Bruce. 2005. *La découverte du quotidien*. Paris : Allia, 600 pages.
- Bégout, Bruce. 2007. *Pensée privée. Journal philosophique, 1998-2006*. Grenoble : J. Millon, coll. Krisis, 509 pages.
- Bégout, Bruce. 2007. *Zéropolis*. Paris : Allia, 124 pages.
- Benjamin, Andrew. 2005. « Ennui et distraction : les humeurs de la modernité ». In *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, sous la direction de Philippe Simay, pp. 129-151. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Benjamin, Walter. 1978. *Sens unique; précédé de Enfance berlinoise; et suivi de Paysages urbains*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Les lettres nouvelles, 1978, 331 pages.
- Benjamin, Walter. 1985. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 264 pages.
- Benjamin, Walter. 1986. *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Trad. Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang. Paris : Flammarion, Champs essais, 188 pages.
- Benjamin, Walter. 1991. *Écrits français*. Paris : Gallimard, Folio, 499 pages.
- Benjamin, Walter. 2000. *Œuvres. 3 T.* Trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch. Paris : Gallimard, Folio, 2000.
- Benjamin, Walter. 2002. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Petite bibliothèque Payot, 286 pages.
- Benjamin, Walter. 2006. *Paris : Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Trad. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 2006, 974 pages.
- Benjamin, Walter. 2010. *Romantisme et critique de la civilisation. Textes choisis et présentés par Michael Lowy*. Trad. Christophe David et Alexandra Richter. Paris : Payot, 2010, 235 pages.
- Berdet, Marc. 2005. « Benjamin sociographe de la mémoire collective? », dans *Temporalité*,

no. 3, 2ème semestre, 2005, pp. 41-52

- Bergson, Henri. 1939. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, 8e édition. Paris : P.U.F., Quadrige, 521 pages.
- Birkerts, Sven. 1982. « Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie », *The Iowa Review*, Vol. 13, No. 3/4 (Spring), pp. 164-179
- Bischof, Rita et Elisabeth Lenk. 1986. « L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les Passages de Benjamin ». In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heiz Wismann, pp. 179-199. Paris: Cerf.
- Blanchot, Maurice. 1962. *L'attente l'oubli*. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, 121 pages.
- Blanqui, Auguste. 2000. *Instruction pour la prise d'armes. L'éternité par les astres*. Paris: Sens & Tonka, 442 pages.
- Bodei, Romo. 1986. « L'expérience et les formes. Le Paris de Walter Benjamin et de Siegfried Kracauer », In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heiz Wismann, pp. 33-47. Paris: Cerf.
- Bolz, Norbert. 1986. « Des conditions de possibilité de l'expérience historique ». In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heiz Wismann, pp. 467-496. Paris: Cerf.
- Brocchini, Ilaria. 2006. *Traces et disparition. À partir de l'œuvre de Walter Benjamin*. Paris: L'Harmattan, esthétique, 236 pages.
- Brogowski, Leszek. 1997. *Dilthey. Conscience et Histoire*. Paris : P.U.F., 128 pages.
- Buck-Morss, Susan. 2010. *Voir le Capital. Théorie critique et culture visuelle*. Trad. Maxime Boidy et Stéphane Roth. Paris : Les prairies ordinaires, 218 pages.
- Chtcheglov, Ivan. 2006. « Formulaire pour un urbanisme nouveau », dans *Écrits retrouvés*. Paris : Allia, 104 pages
- Certeau, Michel De. 1990. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, folio, 349 pages
- Cioran, E. M. 1949. *Précis de décomposition*. Paris : Gallimard, 255 pages.
- Dalle Pezze, Barbara. 2009. «The delicate monster: modernity and boredom». In *Essays on Boredom and modernity*, sous la direction de Barbara Dalle Pezze et Carlo Salzani, pp. 5-33. New York : Rodopié, Critical Studies, Vol. 31.
- Delorme, Jean-Claude et Anne-Marie Dubois. 1996. *Passages couverts parisiens*. Paris :

- Panigramme, 189 pages.
- Dewitte, Jacques. 1996. « Le sens ontologique de l'ornement », *Société*, n° 15/16 (été 1996), pp. 203-240.
- Didi-Huberman, Georges. 2001. *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Paris : Les Éditions de Minuit, p. 86.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit, 235 pages.
- Didi-Huberman, Georges. 2009. *Survivance des lucioles*. Paris : Les Éditions de Minuit, 141 pages.
- Dilthey, Wilhelm. 1999. « L' *Erlebnis* », *Sociétés*, no 64, pp. 9-12.
- Dosse, François. 2007. « L'événementialisation contemporaine du sens », *Cahiers de recherches sociologiques*, n° 44 (septembre 2007), pp. 15-33.
- Durkheim, Émile. 1960. *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris : P.U.F., 463 pages.
- Durkheim, Émile. 1998. *De la division du travail social*. Paris : P.U.F., coll. Quadrige, 416 pages.
- Ehrenberg, Alain. 2000. *La fatigue d'être soi. Dépression et société*. Paris : Odile Jacob, 351 pages.
- Elias, Norbert. 1973. *La civilisation des mœurs*. Trad. Pierre Kamnitzer. Paris : Calmann-Lévy, 509 pages.
- Freitag, Michel. 1984. « Les sciences sociales contemporaines et le problème de la normativité », dans *Sociologie et sociétés*, vol. XIX, n° 2, 1987, pp. 15-36.
- Freitag, Michel. 1989. « La genèse du politique dans les sociétés traditionnelles », *Société*, Automne 1989, no. 6, pp. 41-122.
- Freitag, Michel. 2002. *L'oubli de la société. Pour une théorie critique de la postmodernité*. Québec : P.U.L., 433 pages.
- Freud, Sigmund. 1968. *Essais de psychanalyse*. Trad. S. Jankélévitch. Paris : Payot, 277 pages.
- Freud, Sigmund. 1968. *Métapsychologie*. Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis., Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 185 pages.
- Freund, Julien. 1990. *Études sur Max Weber*. Genève : Librairie Droz S.A., 274 pages.

- Frisby, David. 1986. *Fragments of Modernity. Theories of modernity in the work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 319 pages.
- Füzesséry, Stéphane et Philippe Simay. 2008. « Une théorie sensitive de la modernité ». In *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, pp. 13-51. Paris : Édition de l'éclat.
- Gadamer, Hans-Georg. 1996. *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Trad. Pierre Fruchon. Paris : Seuil, 533 pages.
- Giedion, Siegfried. 2000. *Construire en France. Construire en fer. Construire en béton*. Trad. Guy Ballangé. Paris : Éditions de la Villette, coll. Textes fondamentaux modernes, 127 pages.
- Gilloch, Graeme. 1997. *Myth and metropolis. Walter Benjamin and the city*. Cambridge : Polity, 240 pages.
- Gilloch, Graeme. 2002. « Benjamin's Moscow, Baudrillard's America ». In *The hieroglyphics of space. Reading and experiencing the modern metropolis*, sous la direction de Niel Leach, pp. 164-184. London : Routledge.
- Gilloch, Graeme. 2005. «Optique urbaine. Le film, la fantasmagorie et la ville chez Benjamin». In *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, sous la direction de Philippe Simay, pp. 101-127. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Goodstein, Elizabeth S. 2005. *Experience without qualities. Boredom and modernity*. Standford : Stanford University Press, 461 pages.
- Grondin, Jean. 1993. *L'universalité de l'herméneutique*. Paris : P.U.F., coll. Épiméthée, 249 pages.
- Grondin, Jean. 2004. *Introduction à la métaphysique*. Montréal : Les presses de l'université de Montréal, 376 pages.
- Gurcel, Lilyane Deroche. 1998. «La ville mélancolique. Temps rétracté et dépersonnalisation », *Revue des sciences sociales de la France de l'Est*, no. 25, pp. 23-27.
- Habermas, Jürgen. 1978. *L'espace public*. Trad. Marc B. de Launay, Paris : Payot, 1978, 324 pages.
- Hamel, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire : répétition, narrativité, modernité*. Paris : Les Éditions de Minuit, 234 pages.
- Heidegger, Martin. 1962. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Trad. Wolfgang Brokmeier. Paris : Gallimard, coll. Tel, 461 pages.



- Heidegger, Martin. 1992. *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*. Trad. Daniel Panis. Paris : Gallimard, 548 pages.
- Heidegger, Martin. *Être et temps*. Traduction par Emmanuel Martineau. Authentica : Édition numérique hors-commerce, disponible en ligne : [http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger\\_etre\\_et\\_temps.pdf](http://t.m.p.free.fr/textes/Heidegger_etre_et_temps.pdf) )
- Henry, Michel. 1976. *Marx II. Une philosophie de l'économie*. Paris: Gallimard, 486 pages.
- Hessel, Franz. 1989. *Promenades dans Berlin*. Trad. J.-M. Beloeil. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 259 pages.
- Hobsbawm, Eric J. 1969. *L'ère des révolutions. 1789-1848*. Trad. Françoise Braudel et Jean-Claude Pineau. Paris : Fayard, 432 pages.
- Horkheimer, Max et T. Adorno. 1983. *La dialectique de la raison*. Trad. Éliane Kaufholz. Paris : Gallimard, coll. Tel, 281 pages.
- Huart, Louis. 1841. *Physiologie du flâneur*. Paris : Aubert et Cie, Lavigne, 126 pages.
- Huyghe, Pierre-Damien. 2008. « Choc et conscience à l'époque de la diffusion ». *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la direction de Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, pp. 207-224. Paris : Éditions de l'éclat.
- Kant, Emmanuel. 1990. « Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique », dans *Opuscules sur l'histoire*. Trad. J. Gibelin. Paris : Vrin, pp. 71-89.
- Katz, Marc. 1998. « Rendez-vous in Berlin : Benjamin and Kierkegaard on Architecture of Repetition », *The German Quarterly*, vol. 71, no. 1, (hiver 1998), pp. 11-13.
- Kierkegaard, Soren. 1990. *La reprise*. Trad. Nelly Viallaneix. Paris : Flammarion, 270 pages
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. 1989. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Trad. Louis Evrard et Fabienne Durand-Bogaert Paris : Gallimard, coll. NRF, 738 pages.
- Kracauer, Siegfried. 2008. *L'ornement de la masse. Essais sur la modernité weimarienne*. Trad. Sabine Cornille. Paris : La Découverte, 304 pages.
- Lavelle, Patricia. 2005. « Religion et histoire : sur le concept d'expérience chez Walter Benajmin », *Revue de l'histoire des religions*, no. 1, pp. 89-117.
- Lefebvre, Henri. 1972. *Le droit à la ville suivi de Espace et politique*. Paris : Anthropos, 281 pages

- Lepenes, Wolf. 1992. *Melancholy and Society*. London : Harvard University Press, 253 pages.
- Löwy, Michael. 1992. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris : Payot, 306 pages.
- Löwy, Michael. 2001. *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*. Paris : P.U.F., 136 pages.
- Löwy, Michael. 2005. « La ville, lieu stratégique de l'affrontement ». In *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, sous la direction de Philippe Simay, pp. 19-36. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Martinez Jamart, Maria. 2002. « Macro-malls, Micro-cities ». In Burniat, Patrick et Genard, Jean-Louis. *Enclave, ou la ville privatisée*, sous la direction de Patrick Burniat et Jean-Louis Genard, pp. 84-102. Bruxelles : Les Cahiers de La Cambre – Architecture, no. 1.
- Marx, Karl. 2005. *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*. Trad. Paris : Milles et une nuit, 222 pages.
- Meda, Dominique. 1995. *Le travail, une valeur en voie de disparition*. Paris : Champs, Flammarion, 358 pages.
- Menninghaus, Winfried. 1986. « Science des seuils. La théorie du mythe chez Walter Benjamin ». In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heinz Wisman, pp. 529-557. Paris: Cerf.
- Moran, Joe. 2003. « Benjamin and boredom », *Critical Quarterly*, vol. 45, n° 1-2, pp. 168-181.
- Mosès, Stéphane. 2006. *L'ange de l'Histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris : Gallimard, 390 pages.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *La naissance de la tragédie ou l'Hellénisme et pessimisme*. Trad. De Jean Marnold et Jacques Morland. Paris : Librairie Générale Française, 218 pages
- Nietzsche, Friedrich. 2006. *Fragments posthumes sur l'éternel retour. 1880-1888*. Trad. Lionel Duvoy. Paris : Allia, 140 pages.
- Pascal, Blaise. 1972. *Pensées*. Paris : Librairie générale française, 478 pages.
- Perec, Georges. 1967. *Un homme qui dort*. Paris : Denoël, 143 pages.
- Perivolaropoulou, Nia. 2008. « Du flâneur au spectateur. Modernité, grande ville et cinéma chez Siegfried Kracauer ». In *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*, sous la direction de Stéphane Füzesséry et Philippe Simay, pp. 125-148. Paris :

Éditions de l'éclat.

- Perret, Catherine. 2007. *Walter Benjamin sans destin. Bruxelles* : Éditions de la lettre volée, 236 pages.
- Pessoa, Fernando. 1999. *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*. Trad. de Françoise Laye. Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 571 pages
- Petitdemange, Guy. 2005. « Savoir, connaître. Notes autour du *Trauerspiel* ». *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*, sous la direction de Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, pp. 143-174. Paris : P.U.F.
- Proust, Françoise. 1994. *L'histoire à contre-temps*. Paris : Cerf, coll. Passages, 192 pages.
- Proust, Marcel. 1988. *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 527 pages.
- Quignard, Pascal. 2002. *Les ombres errantes. Dernier royaume, I*. Paris : Gallimard, folio, 201 pages.
- Quignard, Pascal. 2002. *Sur le jadis. Dernier royaume, II*. Paris : Gallimard, folio, 324 pages.
- Ratté, Michel. 1999. *L'expressivité de l'oubli. Essai sur le sentiment et la forme dans la musique de la modernité*. Bruxelles : Éditions de la lettre volée, 186 pages.
- Rice, Charles. 2005. « Immersion et rupture. L'espace domestique de Walter Benjamin ». In *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, sous la direction de Philippe Simay, pp.153-168. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Robin, Régine. 2005. « L'écriture flâneuse ». In *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*, sous la direction de Philippe Simay, pp. 37-64. Paris : Éditions de l'Éclat.
- Rochlitz, Rainer et Pierre Rusch. *Walter Benjamin. Critique philosophique de l'art*. Paris : P.U.F., 173 pages.
- Roschlitz, Rainer. 1992. *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*. Paris : Gallimard, NRF essais, 348 pages.
- Rossi, Pietro. 1995. « Rationalisation, "désenchantement" du monde, modernité », *Revue européenne des sciences sociales*, Tome XXXIII, n° 101, p. 81-94.
- Sagnol, Marc. 2003. *Tragique et tristesse. Walter Benjamin, archéologue de la modernité*. Paris : Cerf, 240 pages.
- Sagnol, Marc. 1986. « Les passages comme *Trauerspiel* ». In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heiz Wismann, pp. 641-

657. Paris: Cerf.

- Salzani, Carlos. « The atrophy of experience: Walter Benjamin and Boredom ». In *Essays on Boredom and modernity*, sous la direction de Barbara Dalle Pezze et Carlo Salzani, pp. 127-154. New York : Rodopié, Critical Studies, Vol. 31.
- Sansot, Pierre. 2004. *Poétique de la ville*. Paris : Payot, 625 pages.
- Schmitt, Carl. 1988. *Théologie politique*. Trad. Jean-Louis Schlegel. Paris : Gallimard, 182 pages.
- Sebald, W.G. 2002. *Austerlitz*. Trad. Patrick Charbonneau. Paris : Gallimard, *folio*, 400 pages.
- Sennett, Richard. 1979. *Les tyrannies de l'intimité*. Trad. Antoine Berman et Rebecca Folkman. Paris : Seuil, 282 pages.
- Sennett, Richard. 1992. *La ville à vue d'œil. Urbanisme et société*. Trad. Dominique Dill. Paris : Plon, 314 pages.
- Simay, Phillipe (dir.). 2005. *Walter Benjamin et la ville. Capitales de la modernité*. Paris : Éditions de l'Éclat, 206 pages.
- Simmel, Georg. 1984. « Métropoles et mentalité ». In *L'école de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, sous la direction de Yves Grafmeyer et Isaac Joseph, pp. 61-77. Paris : Aubier.
- Simmel, Georg. 1988. *La tragédie de la culture et autres essais*. Trad. Sabine Cornille et Philippe Ivernel. Paris : Rivages poche, Petite bibliothèque, 254 pages.
- Simmel, Georg. 2004. *La forme de l'histoire et autres essais*. Paris : Gallimard, 166 pages.
- Tackels, Bruno. 2009. *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*. Paris: Acte Sud, 839 pages.
- Tardieu, Émile. 1913. *De l'ennui. Étude psychologique. Deuxième édition*. Paris : Librairie Félix Alcan, 283 pages.
- Vogel, Jérôme. 2007. « S'ennuyer ensemble. Du divertissement au désœuvrement ». In *Dérive de l'espace public à l'ère du divertissement*, sous la direction de Charles Perraton, Etienne Gingras-Paquette et Pierre Barette, pp.143-160. Québec : Presse de L'Université du Québec, Cahiers du GERSE.
- Weber, Max. 1963. *Le savant et le politique*. Trad. Julien Freund. Paris : 10/18, 221 pages.
- Weber, Max. 1967. *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Trad. Jacques Chavy. Paris : Plon, Agora (Pocket), 286 pages.

- Weinstein, Deena et Michael A. Weinstein. 1989. « Simmel and the dialectic of the double boundary: the case of the Metropolis and the mental life », *Sociological Inquiry*, vol. 59, no. 1 (Février), pp. 48-59.
- Wismann, Heiz (dir.). 1986. *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*. Paris : Cerf, 1028 pages
- Witte, Bernd. 1986. « Paris – Berlin – Paris. Des corrélations entre l'expérience individuelle, littéraire et sociale dans les dernières œuvres de Benjamin ». In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heiz Wismann, pp. 48-62. Paris: Cerf.
- Wolin, Richard, 1986. « Expérience et matérialisme dans le *Passagen-Werk* de Benjamin ». In *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*, sous la direction de Heiz Wismann, pp. 669-685. Paris: Cerf.