



DESTINS CRITIQUES DE WALTER BENJAMIN

ESSAI COLLECTIF DE CONTRE-FÉERIE

DESTINS CRITIQUES
DE WALTER BENJAMIN

ESSAI COLLECTIF DE CONTRE-FÉERIE



ABRÜPT

*La présence du présent essai, contre-féerie s'il en est,
a été rendue possible par la praxis éditoriale du groupe volodia,
qui dirigea, sans autoritarisme aucun, la réification de ces quelques pages.*

© Abrüpt, 2025.

Cet ouvrage est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution
— Pas d'Utilisation Commerciale — Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0).

Nous avons néanmoins une lecture libre de cette licence.
<https://abrupt.cc/partage>

Avant-propos
groupe volodia

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.

— Walter Benjamin.

PARIS, 1939. Exilé depuis maintenant six années, Walter Benjamin se consacre, plus ou moins assidûment — les circonstances bien connues et quelques travaux alimentaires l'en détournent trop souvent —, à un projet d'ouvrage majoritairement composé de citations et de notes, et dont on ne saurait dire, comme avec le *Pétrole* de Pier Paolo Pasolini, si l'inachèvement en est une caractéristique essentielle ou seulement la conséquence d'une mort précoce. La comparaison avec l'ouvrage également posthume du poète italien n'est pas fortuite : il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, en suivant une méthode originale, empirique et hérétique, de saisir le capitalisme en tant que dynamique totalitaire, tout à la fois économique, politique et culturelle. Mais tandis que Pasolini cherche à composer une image du nouveau capitalisme mondialisé d'après guerre, Benjamin prend pour unique objet Paris sous le Second Empire.

De ce Paris des communards et du baron Haussmann, il y a le mythe, ressassé jusqu'à l'épuisement, d'un foyer des esprits éclairés et de la bohème joyeuse — et la vérité historique : un centre culturel et marchand de la bourgeoisie industrielle émergente, un laboratoire des politiques urbaines et de la division capitaliste de l'espace, un bûcher des révolutions.

Le capitalisme, en tant que système-monde, ne saurait se déployer de façon exclusivement économique (sur le dos de l'exploitation et de la surexploitation coloniale des forces de travail ; sur le dos des femmes qui en assurent invariablement la reproduction) sans générer conjointement son propre système de justification, à la fois moral (qu'il soit humaniste ou « réaliste ») et esthétique (qu'il s'agisse de l'attrait naïf de la nouveauté marchande ou, bien pire, de la guerre en tant que stade ultime, et donc fasciste, de l'esthétisation de la politique). Cet ouvrage sur Paris, dont la méthode est explicitement matérialiste et le contenu entièrement circonscrit à son objet, a pour but de rendre compte du capitalisme en tant que régime de pouvoir intégral, faisant ainsi converger toutes les dimensions de sa « nature » à travers le choix d'un lieu unique. Nonobstant sa vocation d'emblème ainsi que la féerie qui en auréole les dynamiques historiques, c'est donc par un strict assemblage de fragments que Benjamin s'attelle à sa tâche d'exposition.

En 1935, à la demande de l'Institut de recherche sociale de Francfort, Benjamin rédige un premier exposé ayant pour vocation de rendre compte de son objet, de sa méthode et des lignes de force théoriques qui la soutiennent. Quelques années plus tard, il reprendra cet exposé, en français désormais, non sans lui faire subir quelques inflexions notables. Sans entrer ici dans les détails de son contenu et de sa forme, insistons seulement, et brièvement, sur ce qui distingue l'exposé de 1939 de sa première version allemande.

Benjamin a découvert Blanqui, et c'est essentiellement cette rencontre avec le conspirateur professionnel qui va transformer

l'exposé, tout particulièrement son introduction et sa conclusion¹, ouvrant sa saisie de la modernité, en tant qu'espace-temps du capitalisme, à une ultime fantasmagorie d'ordre cosmologique : « Même monotonie, même immobilisme dans les astres étrangers. L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations². » Il serait possible, au nom d'un certain réalisme, d'épouser de telles représentations et de prendre ainsi acte de la « fin de l'histoire » en tant qu'achèvement des formes historiques et sociales de la modernité, achèvement qui n'en finit pas de se réaliser et entraîne dans son éternel recommencement du même nos faibles forces utopiques. À rebours d'une telle approche résignée, et sous des formes extrêmement diverses (plus ou moins proches de la lettre et de l'esprit de son œuvre, fort éloignées en tous cas d'un renoncement aux dynamiques révolutionnaires de la praxis), nous avons cherché à faire valoir d'autres destins critiques de Benjamin.

Cela dit, on pourrait simplement se réjouir de la diversité des interventions (graphiques ou textuelles) proposées dans le cadre de cet ouvrage, consacrant ainsi le fait même de la diversité et l'hétérogénéité qu'elle suppose comme le but abstrait de notre démarche. On nous pardonnera pourtant de ressaisir cette diversité au sein d'un même monde déchiré par les structures raciales et patriarcales du capitalisme. Alors que la machine de guerre du Capital tend à faire fructifier cette diversité pour mieux l'envoûter, la retourner contre l'Autre, ce lieu vide d'un pouvoir à conquérir, portons notre attention sur la joute amicale que peuvent se livrer les partisan-e-s d'un communisme pour les terreux et les militant-e-s

-
1. Pour une présentation synthétique des principales inflexions données à l'exposé français de 1939 par rapport à l'exposé allemand de 1935, voir notamment Jean-Olivier Bégot, *Walter Benjamin*, Belin, 2012, p. 130-134.
 2. Auguste Blanqui, cité par Walter Benjamin, in « Paris, capitale du XIX^e siècle » (1939), p. 17 du présent ouvrage.

d'une cosmopolitique acentrique, les écrivain·e·s du vécu et les penseur·se·s de l'insituable, les poète·sse·s du littéral et les conspirateur·ice·s du rêve, etc., ou encore, en repartant de Benjamin lui-même, ceux qui en privilégient l'héritage anarcho-nihiliste et ceux qui ont plutôt succombé aux rouges signaux de Capri³. Cet ouvrage, composé sous le regard espiègle d'un ange, a pour vocation d'accueillir nos *différends* (formels et théoriques), non pour les exacerber ou les abolir, mais afin de mieux nous unir sans nous renier, et combattre ainsi plus efficacement la classe de ceux ayant tout intérêt à construire les conditions d'une guerre généralisée de toustes contre toustes.

3. Nous faisons référence à la rencontre simultanée de Benjamin avec le communisme radical et Asja Lacis à Capri en 1924.

Paris, capitale du XIX^e siècle

Walter Benjamin

Introduction

L'histoire est comme Janus, elle a deux visages : qu'elle regarde le passé ou le présent, elle voit les mêmes choses.

— Maxime Du Camp, *Paris*. VI, p. 315.

L'OBJET DE CE LIVRE est une illusion exprimée par Schopenhauer, dans cette formule que pour saisir l'essence de l'histoire il suffit de comparer Hérodote et la Presse du Matin. C'est là l'expression de la sensation de vertige caractéristique pour la conception que le siècle dernier se faisait de l'histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits figés sous forme de choses. Le résidu caractéristique de cette conception est ce qu'on a appelé « l'Histoire de la Civilisation », qui fait l'inventaire des formes de vie et des créations de l'humanité point par point. Les richesses qui se trouvent ainsi collectionnées dans l'aerarium de la civilisation apparaissent désormais comme identifiées pour toujours. Cette conception fait bon marché du fait qu'elles doivent non seulement leur existence mais encore leur transmission à un effort constant de la société, un effort par où ces richesses se trouvent par surcroît étrangement altérées. Notre enquête se propose de

montrer comment par suite de cette représentation chosiste de la civilisation, les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie. Ces créations subissent cette « illumination » non pas seulement de manière théorique, par une transposition idéologique, mais bien dans l'immédiateté de la présence sensible. Elles se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les « passages », première mise en œuvre de la construction en fer ; ainsi se présentent les expositions universelles, dont l'accouplement avec les industries de plaisance est significatif ; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur, qui s'abandonne aux fantasmagories du marché. À ces fantasmagories du marché, où les hommes n'apparaissent que sous des aspects typiques, correspondent celles de l'intérieur, qui se trouvent constituées par le penchant impérieux de l'homme à laisser dans les pièces qu'il habite l'empreinte de son existence individuelle privée. Quant à la fantasmagorie de la civilisation elle-même, elle a trouvé son champion dans Haussmann, et son expression manifeste dans ses transformations de Paris. — Cet éclat cependant et cette splendeur dont s'entoure ainsi la société productrice de marchandises, et le sentiment illusoire de sa sécurité ne sont pas à l'abri des menaces ; l'écroulement du Second Empire, et la Commune de Paris le lui remettent en mémoire. À la même époque, l'adversaire le plus redouté de cette société, Blanqui, lui a révélé dans son dernier écrit les traits effrayants de cette fantasmagorie. L'humanité y fait figure de damnée. Tout ce qu'elle pourra espérer de neuf se dévoilera n'être qu'une réalité depuis toujours présente ; et ce nouveau sera aussi peu capable de lui fournir une solution libératrice qu'une mode nouvelle l'est de renouveler la société. La spéculation cosmique de Blanqui comporte cet enseignement que l'humanité sera en proie à une angoisse mythique tant que la fantasmagorie y occupera une place.

A. Fourier ou les passages

I

*De ces palais les colonnes magiques
À l'amateur montrent de toutes parts,
Dans les objets qu'étaient leurs portiques,
Que l'industrie est rivale des arts.*

— *Nouveaux Tableaux de Paris. Paris 1828, p. 27.*

La majorité des passages sont construits à Paris dans les quinze années qui suivent 1822. La première condition pour leur développement est l'apogée du commerce des tissus. Les magasins de nouveautés, premiers établissements qui ont constamment dans la maison des dépôts de marchandises considérables, font leur apparition. Ce sont les précurseurs des grands magasins. C'est à cette époque que Balzac fait allusion lorsqu'il écrit : « Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis. » Les passages sont des noyaux pour le commerce des marchandises de luxe. En vue de leur aménagement l'art entre au service du commerçant. Les contemporains ne se lassent pas de les admirer. Longtemps ils resteront une attraction pour les touristes. Un *Guide illustré de Paris* dit : « Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond vitré, aux entablements de marbre, qui courent à travers des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont solidarisés pour ce genre de spéculation. Des deux côtés du passage, qui reçoit sa lumière d'en haut, s'alignent les magasins les plus élégants, de sorte qu'un tel passage est une ville, un monde en miniature. » C'est dans les passages qu'ont lieu les premiers essais d'éclairage au gaz.

La deuxième condition requise pour le développement des passages est fournie par les débuts de la construction métallique.

Sous l'Empire on avait considéré cette technique comme une contribution au renouvellement de l'architecture dans le sens du classicisme grec. Le théoricien de l'architecture Boetticher exprime le sentiment général lorsqu'il dit que : « quant aux formes d'art du nouveau système, le style hellénique » doit être mis en vigueur. Le style Empire est le style du terrorisme révolutionnaire pour qui l'État est une fin en soi. De même que Napoléon n'a pas compris la nature fonctionnelle de l'État en tant qu'instrument de pouvoir pour la bourgeoisie, de même les architectes de son époque n'ont pas compris la nature fonctionnelle du fer, par où le principe constructif acquiert la prépondérance dans l'architecture. Ces architectes construisent des supports à l'imitation de la colonne pompéienne, des usines à l'imitation des maisons d'habitation, de même que plus tard les premières gares affecteront les allures d'un chalet. La construction joue le rôle du subconscient. Néanmoins le concept de l'ingénieur, qui date des guerres de la Révolution, commence à s'affirmer et c'est le début des rivalités entre constructeur et décorateur, entre l'École Polytechnique et l'École des Beaux-Arts. — Pour la première fois depuis les Romains un nouveau matériau de construction artificiel, le fer, fait son apparition. Il va subir une évolution dont le rythme au cours du siècle va en s'accéléralant. Elle reçoit une impulsion décisive au jour où l'on constate que la locomotive — objet des tentatives les plus diverses depuis les années 1828-1829 — ne fonctionne utilement que sur des rails en fer. Le rail se révèle comme la première pièce montée en fer, précurseur du support. On évite l'emploi du fer pour les immeubles et on l'encourage pour les passages, les halls d'exposition, les gares — toutes constructions qui visent à des buts transitoires.

II

Rien d'étonnant à ce que tout intérêt de masse, la première fois qu'il monte sur l'estrade, dépasse de loin dans l'idée ou la représentation que l'on s'en fait ses véritables bornes.

— Marx et Engels, *La Sainte-Famille*.

La plus intime impulsion donnée à l'utopie fouriériste, il faut la voir dans l'apparition des machines. Le phalanstère devait ramener les hommes à un système de rapports où la moralité n'a plus rien à faire. Néron y serait devenu un membre plus utile de la société que Fénelon. Fourier ne songe pas à se fier pour cela à la vertu, mais à un fonctionnement efficace de la société dont les forces motrices sont les passions. Par les engrenages des passions, par la combinaison complexe des passions mécanistes avec la passion cabaliste, Fourier se représente la psychologie collective comme un mécanisme d'horlogerie. L'harmonie fouriériste est le produit nécessaire de ce jeu combiné.

Fourier insinue dans le monde aux formes austères de l'Empire, l'idylle colorée du style des années trente. Il met au point un système où se mêlent les produits de sa vision colorée et de son idiosyncrasie des chiffres. Les « harmonies » de Fourier ne se réclament en aucune manière d'une mystique des nombres prise dans une tradition quelconque. Elles sont en fait directement issues de ses propres décrets : élucubrations d'une imagination organisatrice, qui était extrêmement développée chez lui. Ainsi il a prévu la signification du rendez-vous pour le citoyen. La journée des habitants du phalanstère s'organise non pas de chez eux, mais dans des grandes salles semblables à des halls de la Bourse, où les rendez-vous sont ménagés par des courtiers.

Dans les passages Fourier a reconnu le canon architectonique du phalanstère. C'est ce qui accentue le caractère « empire » de

son utopie, que Fourier reconnaît lui-même naïvement : « L'État sociétaire sera dès son début d'autant plus brillant qu'il a été plus longtemps différé. La Grèce à l'époque des Solon et des Périclès pouvait déjà l'entreprendre. » Les passages, qui se sont trouvés primitivement servir à des fins commerciales, deviennent chez Fourier des maisons d'habitation. Le phalanstère est une ville faite de passages. Dans cette « ville en passages » la construction de l'ingénieur affecte un caractère de fantasmagorie. La « ville en passages » est un songe qui flattera le regard des Parisiens jusque bien avant dans la seconde moitié du siècle. En 1869 encore, les « rues-galeries » de Fourier fournissent le tracé de l'utopie de Moilin *Paris en l'an 2000*. La ville y adopte une structure qui fait d'elle avec ses magasins et ses appartements le décor idéal pour le flâneur.

Marx a pris position en face de Carl Grün pour couvrir Fourier et mettre en valeur sa « conception colossale de l'homme ». Il considérait Fourier comme le seul homme à côté de Hegel qui ait percé à jour la médiocrité de principe du petit-bourgeois. Au dépassement systématique de ce type chez Hegel correspond chez Fourier son anéantissement humoristique. Un des traits les plus remarquables de l'utopie fouriériste c'est que l'idée de l'exploitation de la nature par l'homme, si répandue à l'époque postérieure, lui est étrangère. La technique se présente bien plutôt pour Fourier comme l'étincelle qui met le feu aux poudres de la nature. Peut-être est-ce là la clé de sa représentation bizarre d'après laquelle le phalanstère se propagerait « par explosion ». La conception postérieure de l'exploitation de la nature par l'homme est le reflet de l'exploitation de fait de l'homme par les propriétaires des moyens de production. Si l'intégration de la technique dans la vie sociale a échoué, la faute en est à cette exploitation.

B. Grandville ou les expositions universelles

I

*Oui, quand le monde entier, de Paris jusqu'en Chine,
 Ô divin Saint-Simon, sera dans ta doctrine,
 L'âge d'or doit renaître avec tout son éclat,
 Les fleuves rouleront du thé, du chocolat ;
 Les moutons tout rôtis bondiront dans la plaine,
 Et les brochets au bleu nageront dans la Seine ;
 Les épinards viendront au monde fricassés,
 Avec des croûtons frits tout autour concassés ;
 Les arbres produiront des pommes en compotes,
 Et l'on moissonnera des carricks et des bottes ;
 Il neigera du vin, il pleuvra des poulets,
 Et du ciel les canards tomberont aux navets.*

— Langlé et Vanderburch, *Louis-Bronze*
et le Saint-Simonien
(Théâtre du Palais-Royal, 27 février 1832).

Les expositions universelles sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche. « L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises », dit Taine en 1855. Les expositions universelles ont eu pour précurseurs des expositions nationales de l'industrie, dont la première eut lieu en 1798 sur le Champ-de-Mars. Elle est née du désir « d'amuser les classes laborieuses et devient pour elles une fête de l'émancipation ». Les travailleurs formeront la première clientèle. Le cadre de l'industrie de plaisance ne s'est pas constitué encore. Ce cadre c'est la fête populaire qui le fournit. Le célèbre discours de Chaptal sur l'industrie ouvre cette exposition. — Les saint-simoniens qui projettent l'industrialisation de la planète, s'emparent de l'idée des expositions universelles. Chevalier, la

première compétence dans ce domaine nouveau, est un élève d'Enfantin, et le rédacteur du journal saint-simonien *Le Globe*. Les saint-simoniens ont prévu le développement de l'industrie mondiale ; ils n'ont pas prévu la lutte des classes. C'est pourquoi, en regard de la participation à toutes les entreprises industrielles et commerciales vers le milieu du siècle, on doit reconnaître leur impuissance dans les questions qui concernent le prolétariat.

Les expositions universelles idéalisent la valeur d'échange des marchandises. Elles créent un cadre où leur valeur d'usage passe au second plan. Les expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d'échange des marchandises jusqu'au point de s'identifier avec elle : « il est défendu de toucher aux objets exposés ». Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. À l'intérieur des divertissements, auxquels l'individu s'abandonne dans le cadre de l'industrie de plaisance, il reste constamment un élément composant d'une masse compacte. Cette masse se complaît dans les parcs d'attractions avec leurs montagnes russes, leurs « tête-à-queue », leurs « chenilles », dans une attitude toute de réaction. Elle s'entraîne par là à cet assujettissement avec lequel la propagande tant industrielle que politique doit pouvoir compter. — L'intronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l'entourent, voilà le sujet secret de l'art de Grandville. D'où la disparité entre son élément utopique et son élément cynique. Ses artifices subtils dans la représentation d'objets inanimés correspondent à ce que Marx appelle les « lubies théologiques » de la marchandise. L'expression concrète s'en trouve clairement dans la « spécialité » — une désignation de marchandise qui fait à cette époque son apparition dans l'industrie de luxe. Les expositions universelles construisent un monde fait de « spécialités ». Les fantaisies de Grandville réalisent la même chose. Elles modernisent l'univers. L'anneau de Saturne devient pour lui

un balcon en fer forgé où les habitants de Saturne prennent l'air à la tombée de la nuit. De la même façon un balcon en fer forgé représenterait à l'exposition universelle l'anneau de Saturne et ceux qui s'y avancent se verraient entraînés dans une fantasmagorie où ils se sentent mués en habitants de Saturne. Le pendant littéraire de cette utopie graphique, c'est l'œuvre du savant fouriériste Toussenel. Toussenel s'occupait de la rubrique des sciences naturelles dans un journal de mode. Sa zoologie range le monde animal sous le sceptre de la mode. Il considère la femme comme le médiateur entre l'homme et les animaux. Elle est en quelque sorte le décorateur du monde animal, qui en échange dépose à ses pieds son plumage et ses fourrures. « Le lion ne demande pas mieux que de se laisser rogner les ongles, pourvu que ce soit une jolie fille qui tienne les ciseaux. »

II

La mode : Monseigneur la mort ! Monseigneur la mort !

— Leopardi, *Dialogue entre la mode et la mort*.

La mode prescrit le rite suivant lequel le fétiche qu'est la marchandise demande à être adoré ; Grandville étend son autorité sur les objets d'usage courant aussi bien que sur le cosmos. En la poussant jusqu'à ses conséquences extrêmes il en révèle la nature. Elle accouple le corps vivant au monde inorganique. Vis-à-vis du vivant elle défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au sex appeal du non-organique, est son nerf vital. Les fantaisies de Grandville correspondent à cet esprit de la mode, tel qu'Apollinaire en a tracé plus tard une image : « Toutes les matières des différents règnes de la nature peuvent maintenant entrer dans la composition d'un costume de femme. J'ai vu une robe charmante, faite de bouchons de liège... La porcelaine, le grès et la faïence ont brusquement apparu dans l'art vestimentaire...

On fait des souliers en verre de Venise et des chapeaux en cristal de Baccarat. »

C. Louis Philippe ou l'intérieur

I

Je crois... à mon âme : la Chose.

— Léon Deubel, *Œuvres. Paris 1929, p. 193.*

Sous le règne de Louis-Philippe le particulier fait son entrée dans l'histoire. Pour le particulier les locaux d'habitation se trouvent pour la première fois en opposition avec les locaux de travail. Ceux-là viennent constituer l'intérieur ; le bureau en est le complément. (De son côté il se distingue nettement du comptoir, qui par ses globes, ses cartes murales, ses balustrades, se présente comme une survivance de formes baroques antérieures à la pièce d'habitation.) Le particulier qui ne tient compte que des réalités dans son bureau demande à être entretenu dans ses illusions par son intérieur. Cette nécessité est d'autant plus pressante qu'il ne songe pas à greffer sur ses intérêts d'affaires une conscience claire de sa fonction sociale. Dans l'aménagement de son entourage privé il refoule ces deux préoccupations. De là dérivent les fantasmagories de l'intérieur ; celui-ci représente pour le particulier l'univers. Il y assemble les régions lointaines et les souvenirs du passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde.

L'intérieur est l'asile où se réfugie l'art. Le collectionneur se trouve être le véritable occupant de l'intérieur. Il fait son affaire de l'idéalisation des objets. C'est à lui qu'incombe cette tâche sisyphéenne d'ôter aux choses, parce qu'il les possède, leur caractère de marchandise. Mais il ne saurait leur conférer que la valeur qu'elles ont pour l'amatteur au lieu de la valeur d'usage. Le collectionneur se plaît à susciter un monde non seulement lointain et défunt mais en même temps

meilleur ; un monde où l'homme est aussi peu pourvu à vrai dire de ce dont il a besoin que dans le monde réel, mais où les choses sont libérées de la servitude d'être utiles.

II

La tête...

Sur la table de nuit, comme une renoncule,

Repose.

— Baudelaire, *Une martyre*.

L'intérieur n'est pas seulement l'univers du particulier, il est encore son étui. Depuis Louis-Philippe on rencontre dans le bourgeois cette tendance à se dédommager pour l'absence de trace de la vie privée dans la grande ville. Cette compensation il tente de la trouver entre les quatre murs de son appartement. Tout se passe comme s'il avait mis un point d'honneur à ne pas laisser se perdre les traces de ses objets d'usage et de ses accessoires. Sans se lasser il prend l'empreinte d'une foule d'objets ; pour ses pantoufles et ses montres, ses couverts et ses parapluies, il imagine des housses et des étuis. Il a une préférence marquée pour le velours et la peluche qui conservent l'empreinte de tout contact. Dans le style du Second Empire l'appartement devient une sorte d'habitable. Les vestiges de son habitant se moulent dans l'intérieur. De là naît le roman policier qui s'enquiert de ces vestiges et suit ces pistes. *La Philosophie d'ameublement* et les « nouvelles-détectives » d'Edgar Poe font de lui le premier physiognomiste de l'intérieur. Les criminels dans les premiers romans policiers ne sont ni des gentlemen ni des apaches, mais de simples particuliers de la bourgeoisie (*Le Chat noir*, *Le Cœur révélateur*, William Wilson).

III

*Dies Suchen nach meinem Heim... war meine
Heimsuchung... Wo ist — mein Heim? Danach
frage und suche und suchte ich, das fand ich nicht.*
— Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*.

La liquidation de l'intérieur eut lieu dans les derniers lustres du siècle par le « modern style », mais elle était préparée de longue date. L'art de l'intérieur était un art de genre. Le « modern style » sonne le glas du genre. Il s'élève contre l'infatuation du genre au nom d'un mal du siècle, d'une aspiration aux bras toujours ouverts. Le « modern style » fait entrer pour la première fois en ligne de compte certaines formes tectoniques. Il s'efforce en même temps de les détacher de leurs rapports fonctionnels et de les présenter comme des constantes naturelles : il s'efforce en somme de les styliiser. Les nouveaux éléments de la construction en fer et en particulier la forme « support » retiennent l'attention du « modern style ». Dans le domaine de l'ornementation il cherche à intégrer ces formes à l'art. Le béton met à sa disposition de nouvelles virtualités en architecture. Chez Van de Velde la maison se présente comme l'expression plastique de la personnalité. Le motif ornemental joue dans cette maison le rôle de la signature sous un tableau. Il se complait à parler un langage linéaire à caractère médiumnique où la fleur, symbole de la vie végétative, s'insinue dans les lignes mêmes de la construction. (La ligne courbe du « modern style » fait son apparition dès le titre des *Fleurs du Mal*. Une sorte de guirlande marque le lien des *Fleurs du Mal*, en passant par les « âmes des fleurs » d'Odilon Redon, au « faire catleya » de Swann.) — Ainsi que Fourier l'avait prévu, c'est de plus en plus dans les bureaux et les centres d'affaires qu'il faut chercher le véritable cadre de la vie du citoyen. Le cadre fictif de sa vie se constitue dans la maison privée. C'est ainsi que *L'Architecte Solness* fait le compte du

« modern style » ; l'essai de l'individu de se mesurer avec la technique en s'appuyant sur son essor intime le mène à sa perte : l'architecte Solness se tue en tombant du haut de sa tour.

D. Baudelaire ou les rues de Paris

I

Tout pour moi devient allégorie.

— Baudelaire, *Le Cygne*.

Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique. Pour la première fois chez Baudelaire, Paris devient objet de poésie lyrique. Cette poésie locale est à l'encontre de toute poésie de terroir. Le regard que le génie allégorique plonge dans la ville trahit bien plutôt le sentiment d'une profonde aliénation. C'est là le regard d'un flâneur, dont le genre de vie dissimule derrière un mirage bienfaisant la détresse des habitants futurs de nos métropoles. Le flâneur cherche un refuge dans la foule. La foule est le voile à travers lequel la ville familière se meut pour le flâneur en fantasmagorie. Cette fantasmagorie, où elle apparaît tantôt comme un paysage, tantôt comme une chambre, semble avoir inspiré par la suite le décor des grands magasins, qui mettent ainsi la flânerie même au service de leur chiffre d'affaires. Quoi qu'il en soit les grands magasins sont les derniers parages de la flânerie.

Dans la personne du flâneur l'intelligence se familiarise avec le marché. Elle s'y rend, croyant y faire un tour ; en fait c'est déjà pour trouver preneur. Dans ce stade mitoyen où elle a encore des mécènes, mais où elle commence déjà à se plier aux exigences du marché (en l'espèce du feuilleton), elle forme la bohème. À l'indétermination de sa position économique correspond l'ambiguïté de sa fonction politique. Celle-ci se manifeste très

évidemment dans les figures de conspirateurs professionnels, qui se recrutent dans la bohème. Blanqui est le représentant le plus remarquable de cette catégorie. Nul n'a eu au XIX^e siècle une autorité révolutionnaire comparable à la sienne. L'image de Blanqui passe comme un éclair dans les *Litanies de Satan*. Ce qui n'empêche que la rébellion de Baudelaire ait toujours gardé le caractère de l'homme asocial : elle est sans issue. La seule communauté sexuelle dans sa vie, il l'a réalisée avec une prostituée.

II

*Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire.*

— Baudelaire, *Les Sept Vieillards*.

Le flâneur fait figure d'éclaireur sur le marché. En cette qualité il est en même temps l'explorateur de la foule. La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tous les replis de son âme. Les physiologies contemporaines abondent en documents sur cette singulière conception. L'œuvre de Balzac en fournit d'excellents. Les caractères typiques reconnus parmi les passants tombent à tel point sous les sens que l'on ne saurait s'étonner de la curiosité incitée à se saisir au-delà d'eux de la singularité spéciale du sujet. Mais le cauchemar qui correspond à la perspicacité illusoire du physiognomiste dont nous avons parlé, c'est de voir ces traits distinctifs, particuliers au sujet, se révéler à leur tour n'être autre chose que les éléments constitutifs d'un type nouveau ; de sorte qu'en fin de compte l'individualité la mieux définie se trouverait

être tel exemplaire d'un type. C'est là que se manifeste au cœur de la flânerie une fantasmagorie angoissante. Baudelaire l'a développée avec une grande vigueur dans *Les Sept Vieillards*. Il s'agit dans cette poésie de l'apparition sept fois réitérée d'un vieillard d'aspect repoussant. L'individu qui est ainsi présenté dans sa multiplication comme toujours le même témoigne de l'angoisse du citadin à ne plus pouvoir, malgré la mise en œuvre de ses singularités les plus excentriques, rompre le cercle magique du type. Baudelaire qualifie l'aspect de cette procession d'inférieur. Mais le nouveau que toute sa vie il a guetté n'est pas fait d'une autre matière que cette fantasmagorie du « toujours le même ». (La preuve qui peut être fournie que cette poésie transcrit les rêves d'un haschichin n'infirmes en rien cette interprétation.)

III

Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

— Baudelaire, *Le Voyage*.

La clé de la forme allégorique chez Baudelaire est solidaire de la signification spécifique que prend la marchandise du fait de son prix. À l'avalissement singulier des choses par leur signification, qui est caractéristique de l'allégorie du XVII^e siècle, correspond l'avalissement singulier des choses par leur prix comme marchandise. Cet avalissement que subissent les choses du fait de pouvoir être taxées comme marchandises est contrebalancé chez Baudelaire par la valeur inestimable de la nouveauté. La nouveauté représente cet absolu qui n'est plus accessible à aucune interprétation ni à aucune comparaison. Elle devient l'ultime retranchement de l'art. La dernière poésie des *Fleurs du Mal* : « Le Voyage ». « Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre ! » Le dernier voyage du flâneur : la Mort. Son but : le

Nouveau. Le nouveau est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. Il est à l'origine de cette illusion dont la mode est l'infatigable pourvoyeuse. Que la dernière ligne de résistance de l'art coïncidât avec la ligne d'attaque la plus avancée de la marchandise, cela devait demeurer caché à Baudelaire.

Spleen et Idéal — dans le titre de ce premier cycle des *Fleurs du Mal* le mot étranger le plus vieux de la langue française a été accouplé au plus récent. Pour Baudelaire il n'y a pas contradiction entre les deux concepts. Il reconnaît dans le spleen la dernière en date des transfigurations de l'idéal — l'idéal lui semble être la première en date des expressions du spleen. Dans ce titre où le suprêmement nouveau est présenté au lecteur comme un « suprêmement ancien », Baudelaire a donné la forme la plus vigoureuse à son concept du moderne. Sa théorie de l'art a tout entière pour axe la « beauté moderne » et le critère de la modernité lui semble être ceci, qu'elle est marquée au coin de la fatalité d'être un jour l'Antiquité et qu'elle le révèle à celui qui est témoin de sa naissance. C'est là la quintessence de l'imprévu qui vaut pour Baudelaire comme une qualité inaliénable du beau. Le visage de la modernité elle-même nous foudroie d'un regard immémorial. Tel le regard de la Méduse pour les Grecs.

E. Hausmann ou les barricades

I

*J'ai le culte du Beau, du Bien, des grandes choses,
De la belle nature inspirant le grand art,
Qu'il enchante l'oreille ou charme le regard ;
J'ai l'amour du printemps en fleurs : femmes et roses !*
— Baron Haussmann, *Confession*
d'un lion devenu vieux.

L'activité de Haussmann s'incorpore à l'impérialisme napoléonien, qui favorise le capitalisme de la finance. À Paris la spéculation est à son apogée. Les expropriations de Haussmann suscitent une spéculation qui frise l'escroquerie. Les sentences de la Cour de cassation qu'inspire l'opposition bourgeoise et orléaniste, augmentent les risques financiers de l'haussmannisation. Haussmann essaie de donner un appui solide à sa dictature en plaçant Paris sous un régime d'exception. En 1864 il donne carrière à sa haine contre la population instable des grandes villes dans son discours à la Chambre. Cette population va constamment en augmentant du fait de ses entreprises. La hausse des loyers chasse le prolétariat dans les faubourgs. Par là les quartiers de Paris perdent leur physionomie propre. La « ceinture rouge » se constitue. Haussmann s'est donné à lui-même le titre d'« artiste démolisseur ». Il se sentait une vocation pour l'œuvre qu'il avait entreprise ; et il souligne ce fait dans ses mémoires. Les halles centrales passent pour la construction la plus réussie de Haussmann et il y a là un symptôme intéressant. On disait de la Cité, berceau de la ville, qu'après le passage de Haussmann il n'y restait qu'une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne. Hugo et Mérimée donnent à entendre combien les transformations de Haussmann apparaissaient aux Parisiens comme un monument

du despotisme napoléonien. Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. L'œuvre monumentale de Maxime Du Camp, *Paris*, doit son existence à cette prise de conscience. Les eaux-fortes de Meryon (vers 1850) prennent le masque mortuaire du vieux Paris.

Le véritable but des travaux de Haussmann c'était de s'assurer contre l'éventualité d'une guerre civile. Il voulait rendre impossible à tout jamais la construction de barricades dans les rues de Paris. Poursuivant le même but Louis-Philippe avait déjà introduit les pavés de bois. Néanmoins les barricades avaient joué un rôle considérable dans la révolution de Février. Engels s'occupa des problèmes de tactique dans les combats de barricades. Haussmann cherche à les prévenir de deux façons. La largeur des rues en rendra la construction impossible et de nouvelles voies relieront en ligne droite les casernes aux quartiers ouvriers. Les contemporains ont baptisé son entreprise : « l'embellissement stratégique ».

II

*Das Blütenreich der Dekorationen,
Der Reiz der Landschaft, der Architektur
Und aller Szenerie-Effekt beruhen
Auf dem Gesetz der Perspektive nur.*

— Franz Böhle, *Theater-Katechismus*, München, p. 74.

L'idéal d'urbaniste de Haussmann, c'étaient les perspectives sur lesquelles s'ouvrent de longues enfilades de rues. Cet idéal correspond à la tendance courante au XIX^e siècle à anoblir les nécessités techniques par de pseudo-fins artistiques. Les temples du pouvoir spirituel et séculier de la bourgeoisie devaient trouver leur apothéose dans le cadre des enfilades de rues. On dissimulait ces

perspectives avant l'inauguration par une toile que l'on soulevait comme on dévoile un monument et la vue s'ouvrait alors sur une église, une gare, une statue équestre ou quelque autre symbole de civilisation. Dans l'haussmannisation de Paris la fantasmagorie s'est faite pierre. Comme elle est destinée à une sorte de pérennité, elle laisse entrevoir en même temps son caractère ténu. L'avenue de l'Opéra qui, selon l'expression malicieuse de l'époque, ouvre la perspective de la loge de la concierge de l'Hôtel du Louvre fait voir de combien peu se contentait la mégalomanie du préfet.

III

*Fais voir, en déjouant la ruse,
Ô République à ces pervers
Ta grande face de Méduse
Au milieu de rouges éclairs.*

— Pierre Dupont, *Chant des ouvriers*.

La barricade est ressuscitée par la Commune. Elle est plus forte et mieux conçue que jamais. Elle barre les grands boulevards, s'élève souvent à hauteur du premier étage et recèle des tranchées qu'elle abrite. De même que le *Manifeste communiste* clôt l'ère des conspirateurs professionnels, de même la Commune met un terme à la fantasmagorie qui domine les premières aspirations du prolétariat. Grâce à elle l'illusion que la tâche de la révolution prolétarienne serait d'achever l'œuvre de 1789 en étroite collaboration avec la bourgeoisie, se dissipe. Cette chimère avait marqué la période 1831-1871, depuis les émeutes de Lyon jusqu'à la Commune. La bourgeoisie n'a jamais partagé cette erreur. Sa lutte contre les droits sociaux du prolétariat est aussi vieille que la grande révolution. Elle coïncide avec le mouvement philanthropique qui l'occulte et qui a eu son plein épanouissement sous Napoléon III. Sous

son gouvernement a pris naissance l'œuvre monumentale de ce mouvement : le livre de Le Play, *Ouvriers européens*.

À côté de la position ouverte de la philanthropie la bourgeoisie a de tout temps assumé la position couverte de la lutte des classes. Dès 1831 elle reconnaît dans le *Journal des Débats* : « Tout manufacturier vit dans sa manufacture comme les propriétaires des plantations parmi leurs esclaves. » S'il a été fatal pour les émeutes ouvrières anciennes, que nulle théorie de la révolution ne leur ait montré le chemin, c'est aussi d'autre part la condition nécessaire de la force immédiate et de l'enthousiasme avec lequel elles s'attaquent à la réalisation d'une société nouvelle. Cet enthousiasme qui atteint son paroxysme dans la Commune a gagné parfois à la cause ouvrière les meilleurs éléments de la bourgeoisie, mais a amené finalement les ouvriers à succomber à ses éléments les plus vils. Rimbaud et Courbet se sont rangés du côté de la Commune. L'incendie de Paris est le digne achèvement de l'œuvre de destruction du baron Haussmann.

Conclusion

Hommes du XIX^e siècle, l'heure de nos apparitions est fixée à jamais, et nous ramène toujours les mêmes.

— Auguste Blanqui, *L'Éternité par les astres*.
Paris 1872, p. 74-75.

Pendant la Commune Blanqui était tenu prisonnier au fort du Taureau. C'est là qu'il écrit son *Éternité par les astres*. Ce livre parachève la constellation des fantasmagories du siècle par une dernière fantasmagorie, à caractère cosmique, qui implicitement comprend la critique la plus acerbe de toutes les autres. Les réflexions ingénues d'un autodidacte, qui forment la partie principale de cet écrit, ouvrent la voie à une spéculation qui inflige

à l'élan révolutionnaire de l'auteur un cruel démenti. La conception de l'univers que Blanqui développe dans ce livre, et dont il emprunte les données aux sciences naturelles mécanistes, s'avère être une vision d'enfer. C'est de plus le complément de cette société dont Blanqui vers la fin de sa vie a été obligé de reconnaître le triomphe sur lui-même. Ce qui fait l'ironie de cet échafaudage, ironie cachée sans doute à l'auteur lui-même, c'est que le réquisitoire effrayant qu'il prononce contre la société affecte la forme d'une soumission sans réserve aux résultats. Cet écrit présente l'idée du retour éternel des choses dix ans avant *Zarathoustra* ; de façon à peine moins pathétique, et avec une extrême puissance d'hallucination.

Elle n'a rien de triomphant, laisse bien plutôt un sentiment d'oppression. Blanqui s'y préoccupe de tracer une image du progrès qui — antiquité immémoriale se pavanant dans un appareil de nouveauté dernière — se révèle comme étant la fantasmagorie de l'histoire elle-même. Voici le passage essentiel :

« L'univers tout entier est composé de systèmes stellaires. Pour les créer, la nature n'a que cent corps simples à sa disposition. Malgré le parti prodigieux qu'elle sait tirer de ces ressources et le chiffre incalculable de combinaisons qu'elles permettent à sa fécondité, le résultat est nécessairement un nombre fini, comme celui des éléments eux-mêmes, et pour remplir l'étendue, la nature doit répéter à l'infini chacune de ses combinaisons originales ou types. Tout astre, quel qu'il soit, existe donc en nombre infini dans le temps et dans l'espace, non pas seulement sous l'un de ses aspects, mais tel qu'il se trouve à chacune des secondes de sa durée, depuis la naissance jusqu'à la mort... La terre est l'un de ces astres. Tout être humain est donc éternel dans chacune des secondes de son existence. Ce que j'écris en ce moment dans un cachot du fort du Taureau, je l'ai écrit et je l'écrirai pendant l'éternité, sur une table, avec une plume, sous des habits, dans des circonstances toutes semblables. Ainsi de chacun... Le nombre de nos sosies est infini dans le temps et dans l'espace. En

conscience, on ne peut guère exiger davantage. Ces sosies sont en chair et en os, voire en pantalon et paletot, en crinoline et en chignon. Ce ne sont point là des fantômes, c'est de l'actualité éternisée. Voici néanmoins un grand défaut : il n'y a pas progrès... Ce que nous appelons le progrès est claquemuré sur chaque terre, et s'évanouit avec elle. Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite, une humanité bruyante, infatuée de sa grandeur, se croyant l'univers et vivant dans sa prison comme dans une immensité, pour sombrer bientôt avec le globe qui a porté dans le plus profond dédain, le fardeau de son orgueil. Même monotonie, même immobilisme dans les astres étrangers. L'univers se répète sans fin et piaffe sur place. L'éternité joue imperturbablement dans l'infini les mêmes représentations. »

Cette résignation sans espoir, c'est le dernier mot du grand révolutionnaire. Le siècle n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau. C'est pourquoi le dernier mot est resté aux truchements égarants de l'ancien et du nouveau, qui sont au cœur de ces fantasmagories. Le monde dominé par ses fantasmagories, c'est — pour nous servir de l'expression de Baudelaire — la modernité. La vision de Blanqui fait entrer dans la modernité — dont les sept vieillards apparaissent comme les hérauts — l'univers tout entier. Finalement la nouveauté lui apparaît comme l'attribut de ce qui appartient au ban de la damnation. De même façon dans un vaudeville quelque peu antérieur : *Ciel et Enfer*, les punitions de l'enfer font figure de dernière nouveauté de tout temps, de « peines éternelles et toujours nouvelles ». Les hommes du XIX^e siècle auxquels Blanqui s'adresse comme à des apparitions sont issus de cette région.

Interventions

L'artiste-démolisseur XIX-XXI

François Ballaud & Alphonse Clarou

*

PARIS, CAPITALE, diffusé comme *Exposé introductif* au *Livre des passages*, est le produit d'une intense activité d'écriture, de réécriture, de montages et de non-écriture. Il existe au moins deux versions connues sous le nom d'Exposé, 1935 et 1939 ; il existe autant de versions préparatoires, 1928-1929, et un texte, « Les anneaux de Saturne », qui n'est jamais loin lorsqu'on parle des autres. Les éditions du *Livre des passages*, dans presque toutes les langues de traduction, compilent ces différents textes comme un dossier archéologique compact, avec ses liasses, les redoutables Konvoluts, certaines épaisses de dizaines et de dizaines de pages compilant citations, notations, visions.

**

Sans rapport avec l'immensité du dossier *Livre des passages*, sans rapport surtout avec l'immensité plus immense encore des textes écrits sur, ou à partir, ou aux dépens du *Livre des passages*, ce qui cherche à s'écrire ici le cherche dans les intervalles des différentes versions d'écriture de *Paris, capitale*. Ces intervalles sont

des commentaires du *Livre*, qui le tiennent à distance, le mettent hors de lui. Exemple d'intervalle vertigineux : le texte de 1929, « Une féerie dialectique » remisé en 1935 sous le titre « Une féerie poétique ». Projet ici et maintenant du texte : s'introduire dans l'un ou l'autre de ces intervalles, les prendre au pied de la lettre comme des « images dialectiques », déclencheurs sensuels d'un matérialisme textuel de la pensée.

Le baron Haussmann a l'amour du printemps (« femmes & roses ! ») et le goût de l'« embellissement stratégique », il a aussi de l'esprit et de l'imagination. Son titre, de petit homme libre, ne semble pas lui suffire. Comme ne semble pas plus lui suffire de se rêver en chef d'armée ottomane (surnom sans doute auto-attribué : *Osman-Pacha*) ni de fantasmatiquement s'élever dans la hiérarchie nobiliaire française (suggérant, eu égard à son œuvre décisive pour l'alimentation de Paris en eau de source, qu'on le fasse *aqueduc*). Non, de tous ses titres celui dont il semble en définitive s'enorgueillir le plus est celui pour lequel, écrit-il, on l'aura *choisi*. On, c'est le monde des arts et des lettres, c'est le monde qui documente exemplairement la barbarie et dont il est, écrit-il, un appui constant et éprouvé, notamment par le biais de ses relations avec la très capitale École des Beaux-Arts. Ce titre pour lequel le petit monde des arts et bientôt de la culture l'aura donc choisi, titre qui est aussi celui à travers lequel nous avons mémoire de son œuvre, mémoire de la très littéraire histoire des vainqueurs dans laquelle elle s'inscrit. Titre enfin que WB retient, recopie, inscrit, qu'il écrit : artiste-démolisseur.

« Artiste-démolisseur, si l'on veut », écrit de lui-même le baron-préfet : formule que la spectaculaire, théâtralisée mise en chantier de la ville à partir de 1853 dut inspirer à quelque esprit parisien, bon

mot circulant dans les salons du Second Empire et immortalisé dans les Mémoires d'Hausmann. Qu'immortalise Hausmann en même temps que le récit de son œuvre-vie, en en faisant le mot de passe d'une énigmatique profession de foi. Artiste-démolisseur, si l'on veut et autant qu'on le voudra.

« Quoique moins heureux en reconstruction », concède-t-il, mais à peu de frais puisque c'est bien de la destruction qu'il semble manifestement tirer le plus de fierté, une certaine gaieté même, une sorte d'excitation, comme au bord d'une fascination qu'exerceraient d'une part la grisante découverte de sa propre ambiguïté, d'autre part l'image sociale, le titre. L'artiste-démolisseur.

Dans les intervalles des différentes versions d'écriture, plutôt que comme titre ou image sociale, considérons comme texte, comme « image dialectique » la formule chic par laquelle il est arrivé au baron Hausmann de s'auto-désigner. Artiste-démolisseur.

En regardant à travers elle pour tenter de la faire apparaître comme un énoncé productif de la barbarie capitaliste (barbarie mauvaise comme il y a un mauvais infini), moins parce qu'elle signale que la démolition démolit, que par sa prétention, qui en tire son art, qu'il n'y a rien à détruire.

Que veut dire artiste-démolisseur et pourquoi Benjamin s'y intéresse, choisissant de graver cette image dans son *Livre des passages* à venir, dans son histoire des vaincus qui s'intéresse paradoxalement assez peu à ceux qu'il convient alors d'identifier comme tels, sous quelque nom que ce soit. Qui s'intéresse paradoxalement assez peu à l'exception, aux marges, aux rebuts, à ce qui résulte de la démolition

et de la destruction (des villes et du reste, vies et modes de vie). Qui d'une certaine manière s'intéresse davantage à la règle, à ce qui est : à ce qui nie, à ce qui détruit, à ce qui barbarise pour être. Que peut vouloir dire artiste-démolisseur et pourquoi cet appareillage, malgré ses origines douteuses, ses résonnances contemporaines non moins douteuses (douteusement subversives), nous fait signe aujourd'hui ? Et d'ailleurs pourquoi lit-on Benjamin aujourd'hui, ou autrement dit pourquoi lit-on ce que Benjamin lisait ?

Paris, capitale et les liasses du *Livre des passages* composent un gigantesque ensemble qui pourrait après tout être appelé *Destruction de Paris*, dans une performance dialectique inégalée, faisant tourner et se mesurer la marchandise, l'architecture, la mode, tout ce qui s'érige ou qui compose, et tout ce qui détruit. Aventure dialectique totale. Qui ne suivant que sa propre nécessité animale (animal dialectique) dévore ou malmène chaque objet enrôlé dans son fonctionnement, dans son ventre puisqu'on pourrait aussi bien parler ici d'un système métabolique, qui digère la fibre (dans le *Livre* : « les liaisons les plus dérégées, comme les tissus dans les ulcères ») pour l'assimiler et la restituer en quelque chose de différent, dont elle est participée et qui la participe. Nausée ou fantasmagorie. C'est donc au niveau le plus structurel du texte que se joue ou que se met en scène la première dialectomachie. Ce qui réjouit ou contente est aussi ce qui épuise. La satiété s'obtient d'un excès d'appétit, là où la volupté se retranche, se retire, où elle tourne vinaigre jusqu'à devenir nausée. Fantasmagorie des passages, de la mode, des tissus, des objets, etc. Nausée du XIX^e, effondrement du XIX^e. Effondrement de Paris. Comment sortir du XIX^e siècle ?

Et d'abord comment oublier Paris ? *Paris, capitale* : peut-être l'un des textes les plus intimes sur la détestation de Paris, puisque

Paris est détestable de ne pouvoir être oubliée, vieille ville devenue ville rance définitive sous l'action concrète, l'œuvre signée et par là même séparée, organisée et autonomisée, d'un baron. WB : « [...] écrire [...], je ne le puis qu'à Paris, du premier au dernier mot. » Sujet bâtisseur de cette détestation ? L'architecte-destructeur en chef de la *renovatio urbis*. Sansovino à Venise devenu, en un glissement, Haussmann à Paris (une glissade plus loin : Moses à New York). Haussmann qui à lui seul capture toute l'histoire du XIX^e, humiliant et anéantissant Paris par le seul fait qu'elle puisse lui être accordée ou subsumée (« architecture haussmanienne » devenue marchandise coloniale exportable), par le seul fait que Paris (« écrire, je ne le puis qu'à Paris ») puisse être réduite à l'action violente d'une préfecture humanisée et artistisée.

Un face-à-face de l'architecture et de la politique, de la construction et de la destruction. Véritable jeu de dupes dans lequel les bâtisseurs démolissent pour de vrai (bravo Haussmann), tandis qu'échouent vraiment les artistes-révolutionnaires à détruire (adieu Bohême radicale).

« C'est vraiment admirable ce que sut faire Haussmann... » Il y en a un qui ne cachait pas son admiration avant-gardiste pour cette œuvre téméraire et courageuse, quoiqu'il passe vite sur sa dimension négative (l'œuvre de démolition), amoureux plutôt de ses contraires, l'organisation et la construction, fasciné surtout par les moyens par lesquels y parvenir. Le Corbusier dans les années 1930, lieutenant du progrès, du progrès technique promettant le *machinisme neuf*, en fait ainsi l'éloge : « Le baron Haussmann fit dans Paris les plus larges trouées, les saignées les plus effrontées... Il semblait que Paris ne saurait supporter la chirurgie d'Haussmann. Or, Paris, ne vit-elle pas aujourd'hui de ce que fit cet homme téméraire et courageux ? Ses

moyens ? La pelle, la pioche, le charroi, la truelle, la brouette, ces armes puériles de tous les peuples... »

Les barricadiers du siècle (30, 48 et 71) dont Paris fut la capitale font en effet usage des mêmes outils professionnalisés, des mêmes moyens de production/destruction que le nouveau prolétariat du bâtiment, né sous l'administration préfectorale d'Hausmann (53-70). De ces mêmes armes puériles de tous les peuples. Prolétariat nouveau et spécifiquement bonapartiste, dépendant du gouvernement et stratégiquement constitué par la bourgeoisie impériale, prenant part en tant que l'un de ses acteurs principaux à l'économie libidinale qui soumet l'existence entière de tous et toutes. Au prétexte et pour la jouissance d'un baron, d'un préfet, l'artiste-démolisseur.

L'œuvre de ce dernier, qu'on cherche à la situer à l'intérieur ou non des rapports sociaux de production, à l'intérieur ou non d'une économie libidinale sans dehors, où tout le monde y trouve un compte quoique inégal et y prend son pied quoique inégalement, cette œuvre, qu'on l'estime révolutionnaire comme Le Corbusier ou réactionnaire comme tout le monde, ne se laisse cependant pas aisément saisir. Comme n'importe quelle œuvre elle échappe aux intentions de son auteur, les trahit même parfois et justement, précisément en l'occurrence, puisqu'elle ménage ici l'espace même qu'elle entendait empêcher, réprimer.

À savoir l'espace des « émeutes » — il s'agit en effet de « percer ce quartier habituel des émeutes (au moyen de remuements de pierres par la main du despotisme, en dehors de la spontanéité sociale) ». L'espace des émeutes dans sa formalisation concrète-constructive de l'époque. Époque qui pourrait aller du *Manifeste du parti communiste* à la Commune, des 6 000 barricades de 48 à celles (combien ?) de 71. Lesquelles se laissaient désormais photographier, comme on photographie un monument, une œuvre architecturale bientôt soumise à sa reproductibilité, au service des histoires de

l'art nouvelles et de leur nouvelle forme où s'agencent textes et images. L'espace des émeutes que signale et fait exister, à l'époque, la forme barricade. Barricades dont la construction est *ce travail non salarié mais passionné* dont parle Fourier, ce travail de plus en plus théorisé cependant et quasi institutionnalisé en 1871 par une Commission éponyme. On pave ainsi Paris avec des pavés de bois, selon une observation de l'époque, comme on goudronne les rues de la même ville après 1968. Pour priver la révolution de ses matériaux de construction.

Mais l'œuvre de l'artiste-démolisseur échappe là à ses fins impériales, extrême-droitières et antirévolutionnaires. À ses fins d'embellissement stratégique ou hygiénique. Et cette échappée excite la pensée, celle de WB en l'occurrence. Qu'elle appelle, arrête, fascine sans doute, retient quoi qu'il en soit.

Comme échappe à Michael Löwy, de son propre aveu, l'intérêt de certaines citations du *Livre des passages*, qui ne vont pas dans le bon sens, lisible et progressiste, rassurant, qu'il veut lire et imprimer à la liasse du *Livre des passages* sur l'haussmannisation de Paris : « J'avoue ne pas toujours comprendre la fonction de telle ou telle citation. Par exemple, quel intérêt présente la tentative malheureuse d'un humble charbonnier à obtenir une très grosse indemnisation pour sa bicoque, grâce à un bail falsifié, antidaté de plusieurs années ? Quel est, pour Benjamin, le sens du commentaire suivant de Victor Fournel : "Les Halles, de l'aveu universel, constituent l'édifice le plus irréprochable élevé dans ces douze dernières années [...] Il y a là de ces harmonies logiques qui satisfont l'esprit par l'évidence de leur signification" ? »

Comme lui échappe tout autant, poursuit-il, l'intérêt de la citation de Le Corbusier : les différents types de pelles, de pioches, de brouettes, etc. Citation que WB reproduit en notant, comme en passant, comme *très importante* cette liste des rudimentaires moyens de l'artiste-démolisseur : *la pelle, la pioche, le charroi, la truella, la*

brouette, ces armes puériles de tous les peuples... « Très important », WB ne dit en effet pas pourquoi. On peut donc se le demander, sans se presser cependant de refermer le couvercle par-dessus ce que Lowy avoue ne pas toujours comprendre. On peut se le demander, on peut l'imaginer surtout, puisqu'on sait par contre l'importance d'un livre qu'Auguste Blanqui écrivit claquemuré dans le fort pas encore démoli du Taureau, l'importance de *L'Éternité par les astres* pour l'Exposé de 1939.

Blanqui associant en effet lui-même les mêmes moyens rudimentaires d'Hausmann, qui fascinent Le Corbusier et que Benjamin trouve très importants, à la *centaine de corps simples* que Mendeleïev dénombre un an ou deux avant la Commune et qui sont la matière même, finie, de l'éternel blanquiste, ciel terre et univers : « Point d'autres matériaux nulle part que la centaine de corps simples, dont nous avons les deux tiers sous les yeux. C'est avec ce maigre assortiment qu'il faut faire et refaire sans trêve l'univers. M. Hausmann en avait autant pour rebâtir Paris. Ce n'est pas la variété qui brille dans ses bâtisses. »

Artiste sériel ou répétitif certes, mais artiste-démolisseur ? Si on oublie d'où vient cette formule (on ne sait d'ailleurs pas d'où elle vient), le mot pourrait s'entendre aujourd'hui comme celui, d'ordre, d'une avant-garde esthétique-politique qui aurait fait, comme cela arrive en général, long feu. D'une avant-garde résignée, absorbée par l'ennemi qu'elle s'était désigné comme tel, contre lequel elle entendait lutter et qui lui donnait, en retour, à elle une raison d'être, et à ses membres de vivre. Démolir, dit-il, disait-il plutôt, et que le monde aille à sa perte, disait-elle et plus encore : *détruisez-vous*, ainsi que nous y enjoint un autre film éponyme, réalisé à une époque où il était vaguement question pour l'intellectuel de se supprimer (on croyait

sans doute chimériquement qu'il serait plus facile de s'en prendre à soi-même que par exemple à un État). Bref, « l'artiste-démolisseur » comme mot d'ordre manifestaire et révolutionnaire, anarchiste et généreux pour changer la vie.

Mais ici, dans les intervalles des différentes versions d'écriture de *Paris, capitale* & du *Livre des passages*, « artiste-démolisseur » n'est pas l'expression d'une avant-garde révolutionnaire ou contre-culturelle visant par l'exception qu'elle est ou qu'elle se croit à transformer le monde. Ici, dans l'haussmannisation de Paris, artiste-démolisseur n'est pas un mot d'ordre mais un mot de l'ordre : de la règle, de la culture, officielle et incidemment impériale, et il est prononcé, revendiqué, immortalisé par l'un de ses plus éminents valets.

Les avant-gardes finissent mal, en général, comme les révolutions ou les prises d'armes d'Auguste Blanqui et comme Louise Michel en mondovision. Leur histoire quoiqu'elle soit une histoire de défaites ne constitue sans doute pas une mémoire des vaincus, d'une part, et nul n'est d'autre part sans savoir que l'exception, c'est sa croix, est vouée à la règle. Mais de cette règle, que faire ? N'y aurait-il pas ici, dans les intervalles, les écarts tenseurs, moyen enfin de contrer ou de retourner cette fatalité qui voue à l'absorption résignée toute tentative d'exception ? Le contrepoison, par exemple en différant l'expérience : non pas s'excepter de la règle mais faire de la règle même une exception ? Une exception que la règle est à elle-même, une exception non à mais à *même* la règle. Par exemple. Non surtout qu'il s'agirait de faire l'histoire de la règle plutôt que de l'exception, des vainqueurs plutôt que des vaincus, de l'unidimensionnalité urbaine plutôt que de ses rebuts ; il s'agirait plutôt de penser autrement, de dialectiser si l'on veut mais autrement la règle et l'exception, le rêve et l'éveil, le réveil et le cauchemar, l'intégration et le *kairos*, le temps homogène et vide et les horloges à démolir en premier.

C'est du moins ce à quoi il semble que s'emploie la figure de l'artiste-démolisseur, impersonnelle cette fois, émancipée de son auctoritas douteuse et telle que métabolisée, semi-théorisée, dialectisée-poétisée — telle qu'*écrite* par WB.

A-t-on pu oublier que *Paris, capitale*, lequel tient en visée le *Livre des passages*, n'est en fait que l'exercice programmé de la réécriture incessante de *Paris, capitale* (versions successives, divergentes entre 1928 et la mort de l'auteur, suicide), et donc l'acte différé d'écriture même, le retard pris par l'écriture sur l'écriture, retard inscrit dans la matière même de l'écriture, pas au sens habituel selon lequel l'écriture s'ajoutant à l'écriture retarde la fin de l'écriture, ce qui ne serait encore que de l'inachèvement au regard d'une ambition *énorme*, mais au sens où celle-ci est simultanément, à partir de sa condition propre, mise en puissance et en impuissance. Elle décide de tout. À sa surface, son script.

Qui écrit « manie des forces qui n'arrivent pas à l'abattre au moment même où il semble qu'elles vont le détruire » (José Lezama Lima). WB, cette fois dans un petit texte névralgique (comme souvent les petits textes, qui accélèrent l'accès à l'inévitable) à propos du *caractère destructeur*, sur le ton analytique familier de l'infatigable étudiant de la Nationale, mais d'une façon étonnamment autobiographique, ou prémonitoire, ce qui revient au même, pas d'écart au script : « Le caractère destructeur fait son travail et n'évite que la création. De même que le créateur cherche la solitude, le destructeur doit continuellement s'entourer de gens, témoins de son efficacité. » Il faudrait rapprocher cela d'une phrase, discrète mais bien là, dans *Paris, capitale*, peut-être l'une des plus étonnantes d'un des textes les plus littéralement cryptés du siècle, posé au-dessus d'une infrastructure (crypte) de citations, au-dessus du « théâtre de tous

mes combats et de toutes mes idées ». La phrase : *La construction joue le rôle du subconscient*.

Il y a une topographie de la conscience/subconscience benjaminienne. Une architecture. Une topographie haut/bas, et en doublure, ou plutôt *en coupe*, intérieure/extérieure. Une structure en crypte et en niche dont *Paris, capitale* est peut-être la clé de déchiffrement, y compris dans la configuration où cette clé aurait été ou aurait à être *avalée*. Destruction. Construction. Le subconscient s'attachant à cette dernière (*La construction joue le rôle du subconscient*), contre toutes les évidences les mieux reçues ou les plus diffusées par la profession architecturale, qui affectent à la construction les valeurs les plus émergées, les plus « humanistes », les plus dégagées de toute négativité, en tout cas les moins apophasiques. C'est donc au lieu de la plus forte poussée affirmative que Benjamin sonde la plus profonde cavité, le plus grand retranchement : la construction est la forme érigée d'un subconscient, le résultat dégagé d'un surcreusement du volume. Une destruction créatrice, on l'aura compris ou vu venir. Une négativité relevée, dans un paramétrage dialectique relativement ordinaire. Avec toutefois cette percée inattendue du tiers-terme, le « subconscient », venant relayer et relancer la synthèse, la motorisant par une négativité de second ordre : ce qui se construit, par minage du conscient, c'est l'inconscient. Autrement dit : l'inconscient c'est du dur. Autrement dit : érection de l'image inconsciente. Archétype produit : le Vésuve. Idole très *intéressante* deux fois convoquée par WB et qui semble venir opérer un rôle artistique libérateur, comme une instance surréaliste débordant le réel tyrannique en mobilisant les forces maximales de l'inconscient, les plus efficacement élémentaires.

Voilà donc le Vésuve identifié à Paris dans une version préliminaire, un texte de 1929 : « une sorte de beauté qui appartient en propre au grand paysage — plus exactement au paysage volcanique. Paris est dans l'ordre social le pendant de ce qu'est le Vésuve dans

l'ordre géographique : un massif dangereux et grondant, un foyer de révolution toujours actif. Mais de même que les pentes du Vésuve sont devenues des vergers paradisiaques grâce aux couches de lave qui les recouvrent, l'art, la vie mondaine, la mode s'épanouissent comme nulle part ailleurs sur la lave des révolutions. » On note immédiatement la méticuleuse mention de la lave, au cas où. Son rôle actif en coulées concrétisées. La lave jaillie du Vésuve-Paris, qui en couvre les flancs (résultat constructif de l'intense activité onaniste), et qui les féconde contre toute attente (nous étions pourtant en pleine masturbation, sans projet génésiaque), le sexe s'engendrant donc lui-même. Vergers paradisiaques.

Ailleurs dans les liasses du *Livre des passages* : « Si une éruption de la butte Montmartre engloutissait Paris, comme le Vésuve a englouti Pompéi [...]. » Le projet dialectique apparent le cédant à une activité réellement poétique, au contact immédiat de la barbarie archétypale, au sein de laquelle la destruction n'a plus à être compensée dans un rapport jaloux à la construction, ni même dans un rapport de réciprocité, mais dans une dissociation/disjonction physique. *La construction joue le rôle du subconscient.*

Il y a une manière de lire Benjamin qui le déresponsabilise, l'esthétise, le projette dans le ciel étoilé des arts et des lettres, bref le droitise. Manière complaisant à des dossiers de candidature pour subventions étatiques ou à des romans de collection blanche. Il y en a une autre, surmoisée et pressée par notre mauvaise conscience de retenir un sens qui ne cesse pas de fuir, qui le gauchise, le « marxise » à tous crins, le politise à demi. Manière complaisant aux devoirs universitaires ou aux essais prenant la forme exigée, attendue par le marché de l'édition de gauche. D'une politique esthétisée dont on célèbre béatement la fin à une politique qui ne sait pas quoi faire de

l'esthétique. Pas quoi faire de l'inconnu dont toute pensée par l'écriture, dans son épaisseur de signes aussi bien que dans ses différentes versions, est grosse. Dans l'un et l'autre cas une simplification, une réduction, dans les deux une stratégie pour ne pas lire. Pour ne pas rendre justice à ce qui s'écrit, ne cesse pas de s'écrire.

On a beaucoup commenté les deux versions de *Paris, capitale*, 1935 et 1939. On les a beaucoup éditées. On a, semble-t-il, à peine prêté attention aux versions préliminaires de 1928-1930, à la façon dont elles provoquent et préparent la grande machine de pensée ou de dépense que doit devenir le *Livre des passages*. On fait peu de cas des titres de ces versions antérieures, pourtant éloquentes, signalés et mis au travail dans la correspondance de WB avec Adorno : « Une féerie dialectique », puis, abîme sensualiste six ans plus tard, Adorno s'étrangeant : « Une féerie poétique ». Le plus beau *passage*, on pourrait dire la plus belle transition, du *Livre des passages* se tient sans doute là, en secret de la grande galerie, dans un portique retiré dont l'arc brisé incline de la dialectique vers la poésie. La dialectique devenant un moment dialectique en vue de la poétique. Que faire de ce *passage* ? Que faire de la tergiversation, véritable apoplexie, qui s'ensuit et qui interrompt de 1929 à 1935 toute écriture du grand projet ? Cette remise en cause de l'écriture même aurait-elle été instruite puis répandue, à la manière maligne d'un doute radical, par ce changement de paradigme, dialectique-poésie ? Disons seulement que ce choc de remise en cause de l'écriture constitue aussi *Le Livre des passages*.

Lequel est assez décrit par son inachèvement quasi proverbial ou soi-disant constitutif, pour qu'il ne soit pas temps de le destituer aussi par l'*achèvement* au sens le plus tragique, ce qui vient à bout de tout, *achevez-moi*, dont la mort ou le coma sont les modes ordinaires, dont le silence ou le refus sont les modes passionnés. *Le Livre des passages* est autant, si l'on veut, un chaos inachevé qu'une œuvre feuilletée par des séries d'achèvements successifs, par des décisions

puissantes, par des silences monumentaux. Que dire de ce silence-là, 1929-1935, six ans, le temps que dure une enfance ? Fait-il état d'une lecture trop proche du *Paysan de Paris*, d'une incorporation subie de la « féerie » et de la « poésie », d'une déviation poétique de la dialectique, qui reprendra par la suite sa place prééminente, laissant à Baudelaire seul, omniprésent dans *Le Livre*, la tâche spéciale d'en-voûter en coulisse le moteur critique ? Ou s'agit-il au contraire d'une opération préparatoire ? D'une mission secrète de déstabilisation du marxisme académique, menée au nom de la dialectique sous le nom de code honni de la poésie ? 1929-1935. Six années clandestines pour fomentier une réelle percée marxiste-critique dont l'influence incessante se prolonge jusqu'à nous, au prix y compris des plus fétides récupérations ou des plus stratégiques quiproquos. Marxisme messianique, messianisme marxiste non orthodoxe ? Toute l'ambiguïté trop parfaite de WB, aux yeux de la théorie marxiste historiciste, provient peut-être en partie de ce silence de 1930, de cette pause marquée, qui relancera à partir de la poésie secrète, ou avec la poésie en soute, l'activité dialectique de *Paris, capitale* avec ces nouveaux venus, nouvelles « images dialectiques » : une curieuse citation du curieux Maxime du Camp annonçant un curieux ange, et Blanqui en astrologue révolutionnaire.

L'image dialectique est un secret. Ce qu'elle accélère sous la forme historique de la transformation, ce qu'elle *précipite* se montre certes, mais on n'est pas sûr de savoir ce qui est arrivé à l'image ni comment (questions scolastiques : qui quoi où quand comment) elle a pu être générée. *Le Livre des passages*, un « monde d'affinités secrètes » ou, c'est selon, une « encyclopédie magique ». On est prié d'entendre qu'il ne s'agit pas là d'une production parfaitement ordinaire ou d'une maîtrise parfaitement ordonnée à un esprit.

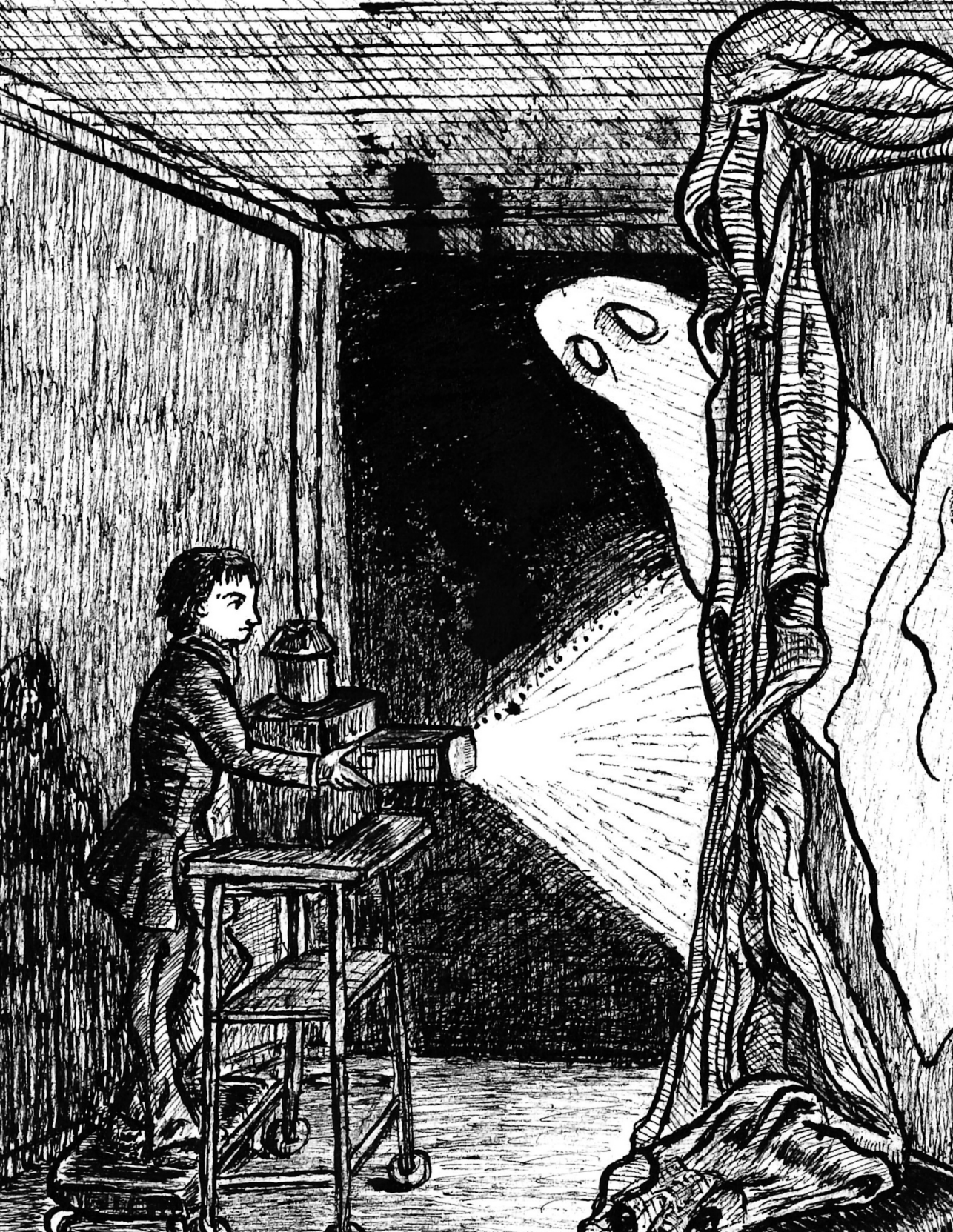
Esprit des lumières? Discours de la méthode? Vous n'y êtes pas. Dérèglement de tous les sens dans tous les sens? Presque mais pas encore. Plutôt une démiurgie faible, granuleuse, atomique, une fulgurance matérielle très localisée. Giordano Bruno et les « liens » plutôt que Kojève et le Concept. Ou l'un par l'autre, à la rigueur. Matérialisme souterrain. L'occultisme n'est pas loin, il veille. Soit les conditions exactes où l'occultisme est le plus à son affaire. Pas encore tout à fait révélé, en action secrète, juste en embuscade.

Exemple d'image dialectique? « L'histoire est comme Janus, elle a deux visages : qu'elle regarde le passé ou le présent, elle voit les mêmes choses. » Exergue à l'Exposé de 1939. *L'Angelus Novus* de Paul Klee est aussi juste là, il attend 1940, occulté mais actif. Le grand thème benjaminien : l'ange de l'histoire, le passé le présent le futur, la tarte la crème. Est-ce là tout ce que peut une image dialectique? Un *lieu commun*. Bien au contraire. L'Exposé de 1939 fait disparaître (au moins) une citation, en fait apparaître (au moins) une autre. Bonjour Maxime du Camp, adieu Michelet : *chaque époque rêve la suivante*. Bonjour Janus en somme. Le thème du double, protéen si l'on veut, diabolique inévitablement, s'introduit subrepticement. Le *Livre des passages* consumé par son propre passé, dévoré préventivement par son futur. Premier mouvement dialectique : écriture/réécriture, apparition/disparition. Deuxième mouvement : fusion de Maxime du Camp et de Paul Klee, subversion anticipée du futur lieu commun. Troisième mouvement : l'introduction du motif de la doublure, du diabolique, perturbation à son tour perturbée par une stabilité de premier ordre, imprévue sans doute par le diable lui-même : on voit d'un côté ou de l'autre « la même chose ».

Conclure là au pessimisme historique fondamental de WB? Ou poursuivre la production d'images dialectiques, se laisser entraîner

par le stupéfiant dialectique, qui nous incite de la sorte : on voit la même chose de chaque côté de la contradiction apparente. C'est-à-dire qu'on ne voit *que la contradiction*, ou que se révèle enfin la profonde homologie des contradicteurs ? On ne voit que la barricade ? Ou plutôt : d'Hausmann à anti-Hausmann, « on voit la même chose ». Ce curieux retournement, opéré bien sûr depuis les tours de contrôle de la classe marchande, retournement de la contradiction historique en synthèse politico-marchande (pour/contre la même chose), dont la marchandise, et ultimement la publicité et l'influence sont les agents les plus sûrs, n'est pas la moindre des images dialectiques produites par WB. Cette image *montre* quelque chose. Le lieu commun *Angelus Novus*, ne fait que *regarder*. Mais il regarde la même chose.

Le baron Hausmann, forme évoluée de l'autoritarisme impérial vulgairement grimé en compagnon de la nouveauté historique (outils, aménagement, planification), au point de passer aujourd'hui pour un ouvrier bâtisseur, pouvait donc à bon droit inaugurer, et pour son propre compte, cette expression promise à fortune : artiste-démolisseur. Puisqu'il n'y a rien à détruire (pour/contre la nouveauté), autant pousser son avantage jusqu'à se déclarer artiste. Mouvement spontané de morgue dont héritent toutes les écoles dites d'art en Europe, écoles de fatuité encourageant la prise d'armes et signant en définitive l'enrôlement de l'impétrant-e au service de la classe bourgeoise dialectisée, sur simple prononcé du serment : je suis artiste. Il n'y a plus rien à détruire.





Quels fantômes ferons-nous parler ?

Zoé Théval

(Dessin plume et encre de chine.)

Réinterprétation de « Séance de Fantasmagorie organisée par
Gaspard Roberton », Gravure de Moreau.

Stratagèmes oniriques III : logique du réveillement *Ut Talpa*

I

Si en effet l'Âme, durant qu'elle imagine comme lui étant présentes des choses n'existant pas, savait en même temps que ces choses n'existent pas en réalité, elle attribuerait certes cette puissance d'imaginer à une vertu de sa nature, non à un vice ; surtout si cette faculté d'imaginer dépendait de sa seule nature, c'est-à-dire si cette faculté qu'a l'âme d'imaginer était libre.

— Spinoza, *Éthique*, II, 17, Scolie.

1§

LE RÊVE N'EST PAS le gardien du sommeil⁴. « L'état de sommeil garantit la sécurité de la citadelle à garder⁵. »

4. Freud, Sigmund, Heim, Cornélius et Anzieu, Didier, *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1998, p. 125. « À l'inverse des singulières assertions qui prétendent que les rêves troublent le sommeil, nous devons voir dans le rêve le gardien du sommeil. »

5. Freud, Sigmund et Lefebvre, Jean-Pierre, *L'interprétation du rêve*, Paris, Éd. du Seuil, 2013, p. 611. Même si l'hypothèse de Freud est critiquée ici, il a esquissé lui-même la possible inversion du *sommeil comme gardien du rêve* en énonçant l'idée

C'est au contraire le sommeil qui, en son engourdissement négateur de motilité, sa bénévole catalepsie, fait office d'*épochè* corporelle ou motrice, de suspension du corps en mouvement. En exténuant le tonus musculaire, c'est bien lui qui se présente à nous comme un fidèle gardien du rêve *en tant que rêve*. C'est-à-dire du rêve comme jeu des virtualités, en apparence libres et bénignes, de l'imagination la plus ouverte.

Le cas des somnambules le démontre *a contrario* : sans cette fonction pétrifiante de l'assoupissement, le rêve devient chez eux interaction hallucinatoire avec un réel inadéquat. Le rêve ne peut plus y être *absolument libre* puisque ses conséquences les plus extrêmes — entre autres la mort — peuvent effectivement avoir lieu sur la scène réelle, c'est-à-dire hors du sommeillant.

Ainsi, au-delà même de son rôle de gardien, poserons-nous que le sommeil, en tant qu'engourdissement, catalepsie, mise entre parenthèses perceptive et motrice des stimulations du monde externe,

du sommeil comme gardien des *effets néfastes du rêve s'il suscitait la motricité du corps* et se changeait donc, finalement, en psychose. « Quels que soient les mouvements issus de l'*Incst* ordinairement inhibé qui viennent gambader sur la scène, on peut les laisser tranquilles, ils resteront inoffensifs, parce qu'ils ne sont pas en mesure de mettre en marche l'appareil moteur, qui seul peut avoir de l'influence, en le modifiant, sur le monde extérieur. L'état de sommeil garantit la sécurité de la citadelle à garder. Sa configuration est moins inoffensive quand le déplacement des forces n'est pas produit par le relâchement nocturne dans la dépense énergétique de la censure critique, mais par un affaiblissement pathologique de celle-ci ou par une intensification pathologique des excitations inconscientes, aussi longtemps que le préconscient est investi et que les portes donnant accès à la motilité sont ouvertes. Le veilleur de garde est alors complètement écrasé, les excitations inconscientes prennent le contrôle du *Précst*, dominant partant de lui nos paroles et nos faits et gestes, ou obtiennent de force la régression hallucinatoire et dirigent l'appareil, qui ne leur est pas destiné, au moyen de l'attraction que les perceptions exercent sur la distribution de notre énergie psychique. C'est cet état que nous appelons psychose. »

est la condition la plus simple du déploiement des potentialités oniriques les plus complètes.

En ce sens, à inverser l'hypothèse freudienne, le sommeil devient, du point de vue d'une *logique du réveil* — logique de l'éveil au sein du sommeil même — l'utile scaphandre du rêve en soi⁶.

2§

La plus grande part de *ce que peut* le rêve est subordonnée à *ce que nous en disons*.

Une partie de l'essence et des fonctions effectives du rêve est subordonnée à la doctrine et aux définitions que nous forgeons, d'un point de vue mondain ou solitaire, à son propos. Cet axiome rend les différentes définitions et doctrines historiques concernant le rêve à la fois vraies et fausses relativement à nos *formes de vie* en tant qu'elles stratifient et cristallisent en même temps des *formes de rêves*. Wittgenstein dit d'une *forme de vie* qu'elle doit pouvoir s'accompagner d'un *jeu de langage*. Darwin qu'une *variation vivante*

-
6. A) Cette définition du sommeil nous sert de seuil à l'exposé des stratagèmes oniriques. Elle inféode le sommeil au rêve. Elle l'instrumentalise comme technique onirique spontanée. Elle renverse la pré-conception freudienne du sommeil comme fonction biologique ayant à être garantie par le rêve. Soit la double hypothèse du rêve comme *gardien du sommeil* et comme réalisant le *désir de dormir*. Notre définition pose le sommeil comme un *kairos*, une opportunité, pour le libre usage de notre puissance d'imaginer. Il s'agit d'un point de vue non seulement descriptif mais, en même temps, performatif.
- B) Par cette définition anodine, la logique du *réveil* prend appui, elle aussi, sur un certain type d'*epochè*. Mais contrairement à l'*epochè* stoïcienne ou phénoménologique ; qui demeurent en quelque sorte le privilège du philosophe en se présentant comme prédictives, thétiques ou encore théorématiques ; l'*epochè* du réveil est, quant à elle, tout à fait ordinaire et quotidienne, universellement accessible à l'exception du somnambule, et, en outre, de part en part corporelle et antéprédictive *de facto*. Cf. note sur l'*epochè* onirique.

est en même temps une *forme de guerre*. Mais, à vrai dire, ni forme de vie ni variation vivante ne seraient du registre de la forme ou de la variation, si elles ne prenaient d'abord leurs quartiers aux maints départs de feu des formes oniriques.

Comprendre cet axiome implique de revenir à Freud.

Freud définit l'essence du rêve comme produit du *Wunsch*⁷. Ce terme signifie *souhait, vœu* ou *désir* — qui en est la traduction officielle en français. Avec Freud, la figuration ou dramaturgie onirique est la satisfaction ou réalisation plus ou moins limpide d'un *Wunsch* inexaucé en dehors, c'est-à-dire à l'état de veille⁸. Plus précisément : nous pouvons presque toujours réduire le « rébus » du rêve à l'exaucement de « pensées latentes » qui, bien que parfois complexes¹⁰, tendent à être énonçables sous forme optative¹¹. La

7. Freud et Lefebvre, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 610. « ... Rien d'autre qu'un désir n'est capable de pousser au travail notre appareil psychique. »

8. Je dis « en dehors » et non pas « dans l'état vigile » ou « dans la vie diurne » parce que tout le propos des stratagèmes oniriques est de montrer et performer l'existence d'un état vigile intra-onirique et parce qu'il est possible de dormir en plein jour. Si par mégarde j'employais « état vigile » pour désigner l'état où l'on ne dort pas, c'est-à-dire où le corps n'est pas en repos mais s'affaire en interaction adéquate avec un dehors, il faudrait prendre en compte cette note.

9. Freud, Sigmund et Lefebvre, Jean-Pierre, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 134, 135, 141 ; p. 320 : « le rêve est un rébus ».

10. Freud et Lefebvre, *L'interprétation du rêve*, *op. cit.*, p. 352. Voyons combien, concernant le caractère des « pensées latentes », l'intelligence de Freud est loin de tout simplisme : « Nous intéressent exclusivement au point où nous en sommes les pensées essentielles du rêve. Celles-ci se révèlent le plus souvent être un complexe de pensées et de souvenirs de construction archicompliquée avec toutes les propriétés des démarches mentales qui nous sont connues de l'état de veille. Il n'est pas rare que ce soient des séquences de pensée procédant de plus d'un seul centre, mais non dépourvues de points de contact. »

11. Freud, Heim et Anzieu, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 71-72 : « Mais avant de quitter les rêves infantiles qui sont des accomplissements de désirs sans voile, nous ne devons pas omettre de mentionner un caractère essentiel du rêve, qu'on a relevé depuis longtemps et qui apparaît précisément le plus purement dans ce groupe. Je peux substituer à chacun de ces rêves une phrase exprimant un désir : Oh, si seulement

source du rêve, du point de vue de son contenu, est donc, selon Freud, un désir. Freud contribue à faire valoir du rêve l'aspect votif.

Or Freud ajoute une seconde idée qu'il emprunte à Liébault. Les énoncés optatifs exaucés du point de vue du contenu onirique s'accompagnent en même temps d'un autre exaucement. L'exaucement systématique d'un autre désir. Ce désir-autre, mais parallèle au premier, est, lui, de nature formellement fonctionnelle. Je dis *de nature formellement fonctionnelle*, parce qu'il s'agit d'un désir portant non sur une situation diurne extérieure ou un souvenir infantile refoulé mais sur la situation *actuellement* vécue par le dormeur : soit le désir de dormir, le désir de persévérer dans le sommeil¹². Tout rêve, pour Freud, exauce en même temps *a minima* ce souhait — ou « tente¹³ » de le faire. Ce souhait, contrairement à ceux figurés dans le contenu

la navigation sur le lac avait duré plus longtemps ! — si seulement j'étais déjà lavé et habillé ! — si seulement j'avais eu le droit de conserver les cerises au lieu de les donner à mon oncle ! Mais le rêve donne plus que cet optatif. Il montre le désir comme déjà accompli, il figure cet accomplissement comme réel et présent, et le matériel de la figuration onirique est constitué avant tout — quoique pas exclusivement — de situations et d'images sensorielles le plus souvent visuelles. Une sorte de transformation — qu'on a le droit de désigner du nom de travail du rêve — ne fait donc pas non plus complètement défaut à ce groupe : *une pensée qui se formule à l'optatif est substituée à une vision au présent.* »

12. Freud et Lefebvre, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 614. « Le rêve peut se permettre d'exprimer selon toutes sortes de défigurations un désir venu de l'*Incst*, alors que le système dominant s'est retiré vers le *désir de dormir*, et il réalise ce désir en fabriquant au sein de l'appareil psychique les changements d'investissement possibles pour lui, et finalement maintient ce désir sans discontinuer pendant toute la durée du sommeil. Ce désir de dormir continûment maintenu, qui est celui du préconscient, agit donc, de manière tout à fait générale, sur la formation du rêve ne le facilitant. »
13. Freud, Sigmund, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, Folio, 1999, p. 43. Après s'être confrontés aux rêves d'angoisse et aux rêves post-traumatiques : « Nous disons que le rêve est un accomplissement de désir ; si vous voulez tenir compte des dernières objections, dites au moins que le rêve *tente* d'être un accomplissement de désir. »

dramaturgique du rêve, ne provient pas de l'inconscient mais du préconscient, et n'a pas de contenu qui pourrait lui être rapporté, même par déchiffrement de son rébus. Le désir de persévérer dans le sommeil s'exprime formellement par n'importe quel rêve, ou bien : tout rêve exprime en même temps le désir formel de persévérer dans le sommeil.

Ce second *Wunsch* suggère une possibilité aperçue mais non développée dans ses conséquences performatives¹⁴ : le fait selon lequel le désir (conscient ou inconscient) se porte non pas seulement sur le contenu du rêve mais aussi, et en même temps, sur *les fonctions et opérations* du rêve en général¹⁵. Son rôle.

Autrement dit, l'axiome selon lequel l'essence, la nature et les fonctions du rêve sont *en grande partie* subordonnées à ce que l'on « croit » de lui, en tant que nous avons une catégorie définitoire des propriétés du rêve — catégorie instruite par une doctrine — cet axiome peut être étayé à partir de la définition freudienne du rêve comme exaucement d'un *Wunsch*, à condition de souligner le fait que ce désir et cet exaucement peuvent eux-mêmes être orientés non seulement sur des éléments imaginaires intra-oniriques — le seul contenu figuré du rêve — mais aussi sur ses procédures méta-oniriques et, globalement, sur *ce que peut un rêve* dans l'économie générale d'une vie. Si le rêve est une structure ; le rêve rêve sa propre structure en même temps qu'il se rêve en un acte.

Cette subordination votive des virtualités méta-oniriques et intra-oniriques met en danger la doctrine freudienne du rêve (et non sa

14. Freud et Lefebvre, *L'interprétation du rêve*, op. cit., p. 615. Freud écrit à propos du Marquis d'Hervey de Saint-Denis : « Le marquis d'Hervey (Vaschide, p. 139) prétendait avoir acquis un tel contrôle sur ses rêves, qu'il pouvait à son gré en accélérer le cours et leur imprimer la direction qui lui était agréable. Il semble que chez lui le désir de dormir ait accordé de l'espace à un autre désir préconscient, au désir d'observer ses rêves et d'y trouver de l'amusement. »

15. Nous verrons combien la distinction forme/contenu tombe dans la conception performative du rêve.

pratique) au point précis où elle se fonde. Car la performativité, sédimentée en théories, de nos désirs portant sur la puissance du rêve a pour conséquence de le rendre adéquat à celles-ci. Plus simplement : le désir de voir confirmer sa théorie peut aussi bien s'exaucer chez Freud par l'apparition de rêves épousant docilement, au fil des années, une doctrine à laquelle l'adhésion augmente. Le principe de la philosophie performale énonçant que tout ce qui est, *doit être compris comme étant de part en part performatif*, ce principe est peut-être le plus évident dans le cas des rêves¹⁶. Le rêve est la voie royale pour introduire à de l'imagination performative.

3§

Le mot « rêve » désigne plutôt l'activité onirique parallèle à toute activité vigile et renvoie à un vaste *continuum* allant de l'hallucination psychotique à la rêverie éveillée en passant par le rêve, le rêve orienté, le rêve lucide, etc.

16. Des exemples variés apparaîtront dans l'exposé des stratagèmes oniriques.

II

Il est vraisemblable que nous rêvons en fait constamment, même en état de veille, mais que la conscience produit un tel vacarme que le rêve ne nous est alors plus perceptible.

— Jung, *Sur l'interprétation des rêves*, 14.

La décroissance de la Sensation à l'état de veille n'est pas la décroissance du mouvement qui se fait dans la Sensation, mais un obscurcissement de ce mouvement, de même que la lumière du Soleil fait pâlir celle des Étoiles, les Étoiles en effet n'exercent pas moins la vertu qui nous les rend visibles dans le jour que dans la nuit.

— Hobbes, *Léviathan*, 8.

Les stratagèmes oniriques doivent nous servir à construire un lieu précis et déterminé à la faveur duquel seront manifestées les performances psychiques radicalement libres du sujet (le Tenant). J'appelle indifféremment *Topie onirique* ou *Onirotope* un tel espace de réalité virtuelle où sont spontanément figurées et scénographiées les drames, les visions et les expérimentations imaginaires du rêve. Ce terme renvoie aux expressions du langage ordinaire comme celles de *dreamscape* en anglais, de *paysage de rêve* en français ou de *Traumlandschaft* en allemand. La fabrication d'un onirotope optimal — onirotope où le sujet peut, fantasmatiquement, *tout faire* et donner libre cours à son désir éventuel ou de *moindre puissance* (suspension fantasmatique de soi) ou de *toute-puissance* (maîtrise fantasmatique de soi) — requiert, pour s'accomplir de bout en bout, une discipline mnémotechnique, inductive et suggestive. Cette discipline a pour objectif de déclencher et de stabiliser, en nous, ce que l'on nomme, depuis Léon d'Hervey de Saint-Denys (1867), les rêves où le sujet a « le sentiment de sa situation », les rêves orientables,

les *rêves lucides*. Ces derniers sont aux théories dogmatiques du rêve ce que le Prisme est à l'ancienne théorie dogmatique de la lumière : un fait expérimental révolutionnaire. En lui sont comme décomposés les rayons noirs du songe. Je montrerai plus loin comment l'indubitable *factum* du rêve lucide rend en partie caduque bon nombre de distinctions conceptuelles propres aux théories du rêve et aux philosophies de la conscience. Pour le moment, il me suffira d'en caractériser la notion. Les rêves lucides sont à distinguer des rêves éveillés ou rêves diurnes. Ils ne renvoient pas à la rêverie mais aux prises de conscience intra-oniriques ; c'est-à-dire aux rêves où sont suffisamment conservées la conscience et la volonté du sujet. Léon d'Hervey de Saint-Denys témoigne comme suit du développement de cette aptitude : « Je voyais en même temps se développer chez moi, sous l'influence de l'habitude, une faculté à laquelle j'ai dû la plus grande partie des observations consignées plus loin, celle d'avoir souvent conscience en dormant de ma situation véritable, de conserver alors, en songe, le sentiment de mes préoccupations de la veille, et de garder par suite assez d'empire sur mes idées pour en précipiter au besoin le cours dans telle ou telle direction qu'il me convenait de leur imprimer. » (20-21) En ce sens, nous pouvons affirmer, à propos de la lucidité dans les rêves, l'existence d'un *Cogito onirique*. Non pas : *je pense, donc je suis* ; mais : *je rêve, donc je suis : somnio, ergo sum*. Le *Cogito onirique* est, à bien des égards, la promesse d'une autonomisation, éventuellement absolue, de toutes les opérations du *je pense*. À l'inverse du *Cogito* cartésien, il ne cherche pas à résoudre l'aporie de son solipsisme à la faveur d'une déduction continue, claire et distincte, du monde extérieur. Il n'est pas le résultat d'une expérience de pensée, d'une *inspectio mentis*, d'une hypothèse spéculative ; il est le produit d'une *praxis* mentale, d'une culture concrète de l'attention, d'un exercice spirituel. Lorsqu'il s'agit du *Cogito onirique*, l'*inspectio* et l'examen intellectuels font place au *pur technikon*, à la *constructio mentis*, au

mindcraft. L'inspection y est en même temps, et plus justement, construction. En effet, le *Cogito onirique* s'aliène délibérément, autant que faire se peut, les viscosités réglées du monde réel comme les spontanéités colorées de l'obscur sommeil, pour approfondir méthodiquement la *tabula rasa* lucide du songe. C'est à la suite de quoi, tourné vers le dedans, du haut de sa puissance constructive ; et non vers le dehors et les sophistications de sa puissance déductive ; que le *Cogito onirique* parvient à déployer l'onirotopie optimale, c'est-à-dire un espace réel de virtualités pures pratiques. Pour certains, le surgissement d'un rêve lucide est une *generatio spontanea*. Pour la plupart, il est subordonné à une série d'exercices peu techniques. Ce sont ces techniques que recouvrent les stratagèmes oniriques. Les vertus éventuelles de l'onirotopie optimale comme celles du seul effort continu de sa construction — dont nous aurons à parler dans la suite — sont subordonnées à l'épanouissement du rêve lucide, du *Cogito onirique*, qui est, lui-même, conditionné par l'exercice assidu de leur remémoration. Autrement dit, il faudrait alors que la section portant sur les stratagèmes oniriques succède immédiatement à la section portant sur les stratagèmes mnésiques et anamnésiques : des procédures analogues et communes aux strates mnésiques et oniriques du sujet y seront, nécessairement, à l'œuvre.

III

En guise de parenthèse : l'échec du théoricisme des déconstructivistes ne repose pas sur l'impertinence de leurs spéculations : en tant qu'analyse objectivante, en tant que réflexion et objectivation du *point de vue même* de la prise de parole, objectivation de la subjectivité dans l'objectif, ils et elles participent de l'avènement d'une conscience hautement élaborée, d'un *éveillement*, *wokeness*, aux pesanteurs déterminantes de l'histoire sociale culturelle où apparaissent, dévoilées, démystifiées, toutes les prises ou détentions *archiques* capturant nos *singularités* pour en faire des êtres d'identités et de *positions*. Non, ce n'est pas *en vérité* que cette logique-là est en échec. En tant qu'il s'agit d'un côté de se reconnaître par identités, substantielles ou positionnelles, de l'autre de les déconstruire, ce sont les procédures de déconstruction effective, les stratagèmes de déconstruction de soi, stratagèmes où se défont les évidences des camps et des mondes, qui manquent le plus à la *pratique* de l'analyse théorique. Il ne suffit pas de se savoir ceci ou cela, il faut encore savoir comment ceci et cela se maintient. Mais, plus encore, il faut savoir *comment* ceci et cela, par exercices et disciplines, peut être mis en suspens dans le sujet et anéanti en tant que *position*, neutralisé en tant qu'*identité*, volatilisé en tant que prise de *pouvoir*, pulvérisé en tant qu'élément *archique*. Si la tradition méditante bouddhique, comme logique de l'éveillement, est supérieure à la *wokeness* — ce n'est pas *en vérité*, car ses vérités sont superficielles et usagées ; c'est *en pratique*, en tant que méditation (culture du sens interne attentif) et anéantissement interne effectif de l'attachement en soi à l'élément dominateur (pas seulement rhétorique, verbal, théorique). L'éveillement bouddhique est une culture de l'attention par la méditation qui n'est jamais qu'un exercice lent, patient, méticuleux et sobre de destruction de la totalité du tout de l'étant. C'est pourquoi l'idée d'une pensée collective distribuée en *stratagèmes* —

ici les stratagèmes oniriques, ailleurs les stratagèmes mnésiques, ou les stratagèmes de conversion, de pacification, d'hospitalité, de mise en commun — contribue à l'éveil *woke* et à l'illumination des Lumières sur un mode instrumental et performatif (ou stratagémal). Soit l'affirmation que *vérité* et *réflexion* ne sont pas suffisantes. Et qu'il nous faut des armes. Soit : qu'*en sortir* requiert plus de trucs et astuces que de vastes dogmes. Les stratagèmes oniriques sont de ces armes-là, trucs introjectés dans l'espace de la conscience profonde, dans l'espace de l'inconscient devenu conscient au moment même où il se fait, dans le rêve lucide, le rêve éveillé. Il ne suffit pas de s'éveiller. Encore faudrait-il faire quelque chose de l'éveil même.

En tant qu'éveil — la *wokeness* prolonge, dépasse, répond à l'illumination. L'illumination des Lumières n'était qu'émergence et surgissement mature-majeur de la conscience dans le champ de ruines des brutalités des vieux régimes dont la pseudomorphose intérieure rendait caducs les prétentions aristocratiques et nobiliaires, le principe dynastique du sang seigneurial de la propriété des hommes-serfs. L'illumination s'accompagnait de la Terreur et de l'universalisme kantien qui la rationalisait et contenait en lui-même la possibilité du crime universel. Dans l'illumination, le vol est nécessairement contradictoire : universalisé il s'abolit comme vol — mais l'omnicide, le meurtre universel, lui, ne l'est pas, contradictoire. Si tout un chacun tue son prochain en l'entraînant dans son propre suicide, la maxime du meurtre ainsi universalisé n'est pas logiquement contradictoire. L'extinction de tout peut être universalisé, pas le vol. C'est là que l'éveil de la *wokeness* vient justement signaler l'extension de la conscience et l'intensification de sa veille non pas à partir du problème des ténèbres de la superstition mais à partir de la lucidité glacée du génocide, de la violence raciale, du viol, du féminicide et de l'infanticide. L'éveil radical n'est pas l'illumination car l'éveil ne regarde pas l'avenir avec la promesse eschatologique d'un monde débarrassé des ténèbres :

l'éveillé est la vigie des mises à mort qui, lors du massacre, ramasse les blessés et les prépare aux mondes clandestins du soin. L'avenir de l'illuminé est l'extermination des ténèbres et, conséquemment, l'extermination corrélative de la Lumière et des ténèbres. Au sein de cette logique même, l'avenir de l'éveillé est un monde libéré des mises à mort. Son horizon se borne à penser tout l'espace infini en son genre que borne le suicide et l'assassinat : tout l'espace où la vie ne s'ourle plus de sa contradiction, tout l'espace émancipé du pouvoir, en tant que le pouvoir est mise au monde des mises à mort et métaphorisation des mises à mort, contradiction maintenue, maintenance et détention contradictoire des vivants, tandis que le non-pouvoir se charge essentiellement des mises au monde et *sa sagesse est une médiation non de la mort, mais de la vie.*

C'est là que l'Onirotape est essentiel. Car l'adversaire brutal pense depuis la mort et mène sa vie de mort dans la vie où tout ce qu'il soumet se fait *instrument vivant, mécanisme vivant, mort-vivant*. Mais l'éveillé vivant, lui, pense depuis l'Onirotape. Il cherche, guette, construit, épie les mondes oniriques à la recherche d'une prochaine mise au monde. La société, pour lui, ne s'institue pas d'un meurtre, d'un sacrifice, d'une exécution de partisans, d'un fratricide ou d'un parricide. L'éveillé n'a que faire de savoir que *de tout temps* le féminicide est régulateur de l'ordre mâle. Pour l'éveillé, la société est une institution imaginaire. Tout le reste n'est jamais que le monde mauvais, le monde archique, fondé sur les stratagèmes archiques, ceux qui mettent au monde la mise à mort et la métaphorise dans la vie jusqu'à rendre, vie et mort, indiscernables. Contrairement à ce que dit Héraclite, les dormeurs ne se rendent pas dans un monde privé, qui s'opposerait au monde commun de la veille. L'éveillé radical sait que le rêve où il se rend lorsqu'il veille, lucide à en suspendre ses déterminités, est le *réel* de part en part — et ce réel n'est accessible qu'à la veille endormie, qu'au *réveillement*. Les stratagèmes oniriques sont ceux qui nous conduisent à l'Onirotape

— et l'Onirotopie n'est accessible qu'à l'éveillé radical, enfant de l'âge du *réveillement*. Après l'illumination, après l'éveillement, le réveillement — synthèses de forces des réalités de veilles et de sommeil — incubation de la conscience et conscience de l'incubation — matérialisme historico-magique.

IV

Aujourd'hui je ne sais pas si j'ai eu raison.

— Freud, *Interprétation des Rêves*.

1§ — Refus du rêve lucide

Freud a négligé l'existence des *rêves lucides*. S'il évoque Hervey de Saint-Denys, auteur du premier traité d'*observations pratiques* (1867) sur « les moyens de diriger » les rêves, ce n'est que de seconde main, par l'intermédiaire de citations puisées chez Maury et Vaschide (96-97). Ces citations ne servent, par ailleurs, qu'à étayer l'hypothèse freudienne. À aucun moment Freud ne prend au sérieux l'*éventualité intra-onirique des états de conscience éveillés*. Dérangé par la bizarrerie de certains rêves au cours desquels le dormeur prend conscience de rêver ; rêves où l'on se dit : « Mais ce n'est qu'un rêve ! » ; Freud finit par dire, en s'appuyant sur Stekel, que « le travail du rêve utilise le fait de rêver lui-même comme forme de refus » (380). Pour ce mystère du « rêve dans le rêve », ce qui aurait pu être compris comme *un effort ponctuel de lucidité onirique* est relégué au rang d'un simple mécanisme de défense. La prise de conscience intra-onirique, le « il ne s'agit là que d'un rêve », sert, selon Freud, à dévaluer, « dépouiller », la *réalité* du contenu du rêve ; dévaluation qui, justement, « signifie la confirmation la plus résolue de la réalité de cet épisode » (379). En somme : lorsqu'une séquence de rêve est jugée, au cours du rêve, n'être qu'un rêve ; Freud n'y voit pas un *éventuel devenir lucide* intra-onirique, un *éveil paradoxal*, que l'on pourrait dire « hypnomorphe », l'éclat scintillant d'une conscience surgissant à la surface somnolente du corps. Il y voit, bien au contraire, un déni sophistiqué du dormeur face à la valence psychique de la pensée latente.

2§ — Refus du libre rêve

Cette difficulté à accepter l'existence du rêve lucide tient à une hésitation symptomatique de Freud dans sa classification typologique des rêves. Dans la partie VI de *L'interprétation du rêve*, il propose l'invention d'une catégorie nouvelle pour les « productions imaginaires libres du rêve » avant de se rétracter immédiatement, considérant finalement que de tels rêves n'existent pas : « ... je me souviens d'un rêve qui au réveil me paraissait si particulièrement bien agencé, dépourvu de lacunes et transparent, qu'ivre encore de sommeil, je m'étais proposé de faire place à une nouvelle catégorie de rêves non soumis au mécanisme de la condensation et du déplacement, et qu'on pouvait désigner au contraire comme des "productions imaginaires libres au cours du sommeil". Un examen plus rapproché révéla que ce rêve rare montrait dans son agencement les mêmes fissures et sauts brusques que tous les autres. C'est pourquoi aussi je laissais retomber cette catégorie de "productions imaginaires libres du rêve". » La note 1 [H], ajoutée trente ans plus tard, commente : « Aujourd'hui je ne sais pas si j'ai eu raison. » (372)

3§ — Postulat du rêve comme rébus cryptographique

La difficulté de Freud à reconnaître l'existence des rêves libres s'explique par sa dogmatique. Cette difficulté repose sur la « décision », le « postulat » ou l'« hypothèse » émise — dit-il — « très arbitrairement » ; selon laquelle « un rêve incompréhensible » doit être « un acte psychique à part entière, plein de sens et de valeur » ou, encore, « une expression pleine de valeur¹⁷ ». La conséquence méthodique de ce postulat est : tout rêve se donne à l'*interprétation*. Freud relie la méthode de l'interprétation à la « méthode de chiffrage » qui,

17. Freud, *Nouvelles conférences...*, *op. cit.*, « Révision de la théorie du rêve », XXIX^e conférence, p.16.

parmi les méthodes populaires de lecture des rêves, est celle qui « traite le rêve comme une sorte de texte secret dans lequel chaque signe est traduit selon une clé fixe en un autre signe de signification connue » (135). Il n'est plus alors concevable de prendre le rêve pour autre chose que l'expression cryptographique d'un texte occulte (les pensées latentes). Freud ne peut donc pas consentir, *ex principiis*, à l'existence de *rêves ininterprétables*, « dépourvus de lacunes et transparents », porteurs des qualités cristallines du verre. Un rêve libre impliquerait un rêve éventuellement exempt des impératifs subconscients. Or, pour lui, ce n'est pas le cas : « Le rêve est un rébus » (320). Théoriquement, dans la doctrine de Freud, ce dernier axiome métaphorique signifie que tout rêve a un *contenu manifeste* qui est l'expression affigurée de *pensées latentes*. Ces pensées latentes sont, le plus souvent, « un complexe de pensées et de souvenirs de constructions archicompliquées avec toutes les propriétés des démarches mentales qui nous sont connues à l'état de veille. » Le rêve se forme avec « ... toute une masse de ces pensées latentes [qui] passe à la presse du travail onirique » où « tous ces morceaux sont retournés, broyés menu et charriés en bloc, disons, comme des glaces flottantes au dégel » (352-353). Le *contenu manifeste* et les *pensées latentes* représentent pour Freud un seul et même contenu transposé dans deux « langues différentes » (319).

4§ — Axiome d'incrédation onirique

Ce rejet de la catégorie des rêves libres, nous pouvons le rattacher à un autre axiome, subordonné au postulat majeur de Freud. L'axiome que j'appelle : *axiome d'incrédation onirique*. Il énonce : « Le travail du rêve n'est pas créateur¹⁸ ». Cet axiome contre-intuitif (le rêve est populairement conçu comme un lieu de profusion imaginaire inventive) est, en fait, *logiquement subordonné* au postulat

18. Freud, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 107.

cryptologique. L'axiome d'incréation onirique situe la notion de création en deçà de la combinatoire figurative qui, elle, est effectivement luxuriante. Que le travail du rêve ne soit pas créateur signifie que le passage du *contenu latent* au *contenu manifeste* dans le processus de formation du rêve n'a pas le pouvoir de faire naître une pensée nouvelle. L'incréation onirique signifie qu'aucune « opération intellectuelle » n'a lieu dans le contenu manifeste du rêve même. Le rêve n'est qu'une « répétition » ou « reprise » de pensées antérieures au rêve : « ... il ne développe pas de fantaisie qui lui soit particulière ; il ne porte pas de jugement, n'apporte pas de conclusion, il ne fait absolument rien d'autre que condenser le matériel, le déplacer, le remanier dans le sens de la visualisation, à quoi s'ajoute enfin le petit apport variable d'un traitement interprétatif¹⁹. » Cet axiome d'incréation onirique dit, positivement, que le rêve est *répétition de pensées* et *non création de pensées*. Mais pourquoi cet axiome est-il *subordonné* au postulat cryptographique de Freud ? Que le rêve soit analytiquement interprétable sur le modèle du déchiffrement ou du décodage exige de lui une soumission totale aux pensées latentes dont il est l'expression. Le rêve se plie *de jure* à un impératif de réduction anamorphique aux énoncés originaires. Si le rêve était susceptible d'être le lieu d'*opérations intellectuelles créatives* alors il se comporterait de manière *dialectique* par rapport aux pensées latentes, et non *cryptographique*. Si le rêve était créateur de pensées nouvelles, il ne serait plus réductible aux pensées latentes : il n'entre-tiendrait plus avec ces pensées un rapport de *rébus cryptographique*, mais une relation d'*inventivité dialectique*. « Dialectique » signifiant simplement que le contenu antécédent est intégré à une nouvelle synthèse. Il ne pourrait être un simple rébus puisqu'il envelopperait un *sens surnuméraire* à la série des pensées antérieures.

Dans le vocabulaire de la théorie des ensembles, il faudrait dire que, selon Freud, l'ensemble P {pensées latentes} entre dans un

19. *Ibid.*

rapport d'application (R) *bijective* ou *surjective* avec l'ensemble C {*contenu manifeste*} mais ne supporte pas d'application strictement *injective*. C'est-à-dire que tous les éléments de C ont soit *au moins un antécédent* (surjectif) soit *un seul et unique antécédent* (bijectif) de telle sorte que chaque élément de P ait au moins une image dans C. Si l'application injective est exclue, c'est qu'une situation reste possible où certains éléments de C ne sont pas des images de P. Ce qui, pour la théorie du rêve, aurait pour conséquence de dire qu'il existe des éléments libres en C : inappliqués et non fonctionnels par R. La relation d'équivalence entre P {*pensées latentes*} et C {*contenu manifeste*}, du point de vue freudien, doit être réflexive, symétrique et transitive et ne tolère pas d'excès de C sur P : ainsi, C doit-il être en quelque sorte saturé par P.

5§ - Synthèse

Le postulat d'un rêve comme rébus cryptographique et l'axiome d'incréation onirique se tiennent l'un l'autre : si le rêve est rébus, il ne peut être le lieu d'une opération intellectuelle originale et créative, il est la résultante d'un cryptage : cryptage des opérations intellectuelles antérieures. Inversement, si le travail du rêve n'est pas créateur, s'il n'est que la répétition ou la reprise mutilée et confuse de ce qui le précède, c'est parce qu'il doit pouvoir être ramené, rétrospectivement et après coup, à l'intelligence de son origine. Un *rêve libre*, transparent et sans lacune, est, dans cette axiomatique, terriblement problématique : il n'a pas d'origine inconsciente, il ne passe pas par le travail du rêve (déplacement, condensation, transformation...) et, surtout, semble identifier *penser* et *figurer* dans un geste de création autonome. Comme si la partition jouait soudain par elle-même sa propre mélodie. Un *rêve lucide* y est encore plus problématique : que des opérations intellectuelles intra-onirique puissent être mises en œuvre en toute

conscience déstabilise la conception herméneutique du rêve et contredit radicalement l'axiome d'incrétation. À supposer qu'un rêve soit interprétable, le fait impitoyable du rêve lucide suggère qu'il est possible de l'interpréter *au cours de son déroulement* même. Étant donné que cette interprétation *in vivo* participe de l'élaboration du rêve et de son devenir, parler d'interprétation devient insuffisant. Le rêve s'offre alors à nous dans sa dimension constructive. Dans « Constructions en psychanalyse », Freud se débatta avec l'équivoque d'une interprétation qui serait, en même temps, construction, ou plutôt, re-construction. L'axiome d'incrétation tombe évidemment d'un même geste : le contenu manifeste du rêve apparaît au rêveur lucide comme une *création continuée d'imprévisibles synthèses* dominées par l'effort de son attention et de sa volonté. Aussi, les prises de conscience intra-oniriques par lesquels nous comprenons, de manière ponctuelle, fulgurante et momentanée, que nous rêvons ; si elles peuvent être comprises comme des résistances, c'est, semble-t-il, en tant que résistances à la passivité poisseuse et à l'engoncement visqueux de la conscience dans le drame figuré. Ces prises de conscience ne sont plus des défenses contre une vérité ou un souvenir censuré ; ce sont des devenirs-actifs et volontairement constructif de la conscience hallucinée et heurtée par l'impertinence de son propre délire. La veille entrant en contact avec l'hallucination onirique, il n'y a pas d'autre manière de désigner ce phénomène que par réveillement : ni éveil hors du rêve, ni contestation du rêve par la censure pré-consciente, ni sommeil total illusoirement présenté comme veille, mais bien veille immanente — liberté — du processus onirique lui-même. Drôle de réalité-là que ce sommeil éveillé qui est un éveil propre au rêve et en lui-même.





Sans passage

AAA

(Installation 3D à partir de cent collages numériques.)

Sans passage est une installation 3D composée de cent passages, dont vous pouvez observer ici deux *instants*. Ces cent passages sont cent collages où se mêlent dix mêmes photographies de passages parisiens prises par Eugène Atget — passages qui existaient à l'époque où Walter Benjamin résidait à Paris.



antilivre.org/sans-passage

Walter Benjamin disait des photographies d'Atget : « la ville est évacuée, comme un appartement qui n'a pas encore trouvé de nouveau locataire », mais, dans l'image moderne qui ne cesse de s'estomper dans sa marchandisation, c'est l'existence tout entière qui est évacuée, pour que ne subsiste qu'un espace vide où *passent* consommation et silence de la consommation. Tout de l'image se maintient dans une liquidation de l'aura, non à cause de la reproduction du même, mais de la reproduction d'une même valeur. L'image n'arrive plus à s'ex-céder, elle demeure moderne, insensée, *sans passage*, elle n'est plus que le miroir qui reflète un autre miroir, faisant l'effort stratégique que tout en elle élimine l'idée que l'aura peut persister, contre l'époque, dans une clandestinité de l'image, en deçà de son signe. L'urbain est en ce sens un montage de la valeur où l'image obstrue ses fissures. Il doit gouverner l'espace à sa restriction pour que celui-ci ne soit qu'une accélération à sens unique, celle d'une déambulation dirigée vers l'effacement de l'indéterminé de son flottement. Le même ne supporte plus sa variation incontrôlée, qui a encore le pouvoir de dire dans ce qui *passé* ce qui subsiste de fantomatique, là où surnage la trace, cette rémanence spectrale de l'existence disparue en elle-même.

Fantasmagore

Kosmokritik

FANTASMAGORE est une expérience hypertextuelle qui tente d'éprouver par les contingences du numérique ce que pourrait être une théorie libérée de sa gangue formelle, électrisée par le recouvrement d'une ambiguïté antique du sens, interstice sémantique qui situe le logos entre la contemplation et le mouvement festif menant à la contemplation. Fantasmagore est ainsi à la fois la tentative de structurer un concept de la traversée esthétique de notre époque et le mouvement contre-cybernétique de cette structuration. La multiplicité de ses fins peut se vivre et se revivre par les cheminements de lecture qui s'offrent à cette adresse du réseau : fg.krtk.cc.



A.

- **Histoire** : Défaite, la *fatalité*, dernière affranchie de son espèce, aberration industrielle parmi les fées esclaves du capital plastique, erre aux rebords de l'errance. Elle ne distingue plus l'infini du désert du centre commercial où sa présence se limite. Seule résonne encore, contre le vague de son corps, la ceinture d'explosifs avec laquelle elle est venue au monde, promesse éteinte de l'instant d'une lueur.
- **Passage** : Des néons grésillent pour accorder au vide la forme de sa subsistance.
- **Critique** : La modernité brille encore une dernière fois à travers le spectre nucléaire de la catastrophe : la fantasmagorie devient le *fantasmagore*, un régime d'accélération de la fantasmagorie, conduisant le fantôme du réel à n'être plus que la trace lumineuse qui façonne l'illusion du flux, fige toute chose dans le mouvement clos de la stase. La parole du fantôme n'est pas la simple résonance de la parole au fantôme, elle construit un récit de l'inconscient qui enferme le réel en une impossibilité de la croissance. Si l'on se fie à l'étymologie du mot *fantasmagorie*, de cette réunion des termes grecs *phantasma* (le fantôme) et *agoréúô* (parler), la parole publique va au fantôme, y revient hallucinée, tout y tisse une circulation discursive de l'illusion. Ce mot inventé pour évoquer un spectacle de lanterne magique, c'est-à-dire une mise en scène de l'apparition par des procédés techniques contient tout entière la modernité qui fait de la créature humaine du XVIII^e siècle sa créature individuée, enveloppe où pourra germer et se propager l'idée de la marchandise. Au regard de la massification du siècle où tout est à la fois, en ce même instant suspendu en dehors de l'histoire, spectacle, marchandise et parole fantomatique de l'effondrement qui vient, la petite musique du récit des illusions techniques ne tient plus. L'*agoréúô* grec se ramasse dans le *gore*

anglo-saxon — l'hémoglobine se fait symbole vide de la vie, elle est une industrie sale de la parole creuse —, vocable qui évoque en vieil anglais, et ce jusqu'au proto-germanique, la boue, la saleté, la substance à moitié digérée, fangeuse, en somme la marchandise évidée de sa substance matérielle même, n'existant plus que dans et pour le règne illusoire de sa représentation.

- **Question** : La *fatalité*, tout au cœur du désert, tout auprès de la marchandise, décide-t-elle d'activer sa ceinture d'explosifs ? (Non : lire §1 / Oui : lire §2)

1.

- **Histoire** : La *fatalité* ingurgite tout le plastique, tous les explosifs, toute la lumière qui recouvrent son corps par solidarité avec ses sœurs tortues du Pacifique Nord, derniers hologrammes des temps anciens, esclaves tout comme elle des régimes autoritaires de l'hypermodernité. La *fatalité* ne possède plus que le désert et son désespoir, l'un luttant irrémédiablement contre l'autre.
- **Passage** : Un sac plastique a la forme sphérique et parfaite du monde moderne, lorsqu'il se trouve dans l'estomac d'une tortue.
- **Critique** : Le *fantasmagore* est un théâtre d'ombres baigné d'une lumière artificielle et inquisitrice, où seul le regard qui s'y porte demeure ombreux. Le récit fantomal jouant de la prestidigitation pour *manager* le peuple a muté en ce sabir de la déliquescence où plus aucun spectre ne hante l'Europe et ses périphéries colonisées, mais où un ectoplasme zombi, forme informe d'une décrépitude grégariée, entité constitutive des masses, se porte au monde pour l'enclorre en son goût de la putréfaction, c'est-à-dire là où l'objet sans cesse redigéré ne sauvegarde de lui-même que la valeur de son échange. Ledit fascisme contemporain est souvent représenté comme un autoritarisme de la verticalité, par facilité historique, mais il semble davantage, à bien y regarder, être devenu une

horizontalité du capital ayant substitué son récit de liberté à un récit de la massification anxieuse et pulsionnelle de son groupe — tout n’y est plus, sans dimension révolutionnaire, que conservatisme en tant que conservation des structurations sociales, et donc hiérarchiques, de la circulation de la valeur. Si une caste d’individus vient à pouvoir jouir de nos jours d’une quelconque autorité lâche, d’un quelconque autoritarisme, ce n’est que par l’institution d’un commerce horizontal de la peur, qui, par le biais d’une marchandisation diffuse de la vie, contamine le peuple jusqu’à le pousser à dégénérer en une masse où ne s’opère que cet unique jeu de la représentation, celui de la circulation de la valeur. Ledit fascisme contemporain, que nous nommons *cyberréaction*, ne demeure qu’une évolution inquiète du capital — grossière inquiétude de l’avoir qui prétend aux grandeurs d’une inquiétude de l’être tout en souillant ses puissances métamorphiques. La transformation contemporaine de l’autoritarisme en cette forme cybernétique de la *réaction* — rappelons que la cybernétique n’est autre qu’un art du gouvernement, comme le souligne l’étymologie grecque du terme, compris à partir de la circulation de son autorité au sein de l’entité à gouverner — mâtine un messianisme creux à un désir apeuré de consommer — entendre ici de consumer, de *se consumer*, dans le sens d’un besoin sacrificiel, très ancien, de la destruction. Cette transformation s’adapte aux conditions de son *Jetztzeit* — *Jetztzeit*, que nous reprenons à Walter Benjamin, pour dire ce *temps du maintenant*, ce *présent* qui impose une *présence*, une particularité de la situation pour une particularité de la conjonction du temps et de l’espace, s’adaptant aux conditions sociales à partir desquelles une population se projette en son avenir, ou n’arrive plus à s’y projeter, car elle ne perçoit dans son *présent* qu’un *temps homogène et vide* —, et tout de la *cyberréaction* quête la théâtralisation infinie de son inquiétude.

- **Question :** La *fatalité* décide-t-elle de s'en remettre entièrement aux lois du travail ? (Non : lire §3 / Oui : lire §4)

2.

- **Histoire :** Illumination et silence. Du vide du centre commercial vide ne demeure que la survenance d'une béance, là où la *fatalité* peut faire de sa solitude une mutation. Mais, dans cette reconfiguration de l'espace, plus aucune ombre n'est à hanter, les humains ont disparu, ils se sont enfoncés dans le réseau de leurs commerces.
- **Passage :** La déflagration fabrique les formes négatives de la sphère, elle creuse la luminescence des nuits atomiques à même la pierre.
- **Critique :** Tout fantôme débute par une présence aux marges du *logos*. Tout fantôme, jusque dans sa présence négative, jusque dans la contingence de sa survenance, s'affirme par une emprise déformant le *logos*, mais cette présence provoquant la déformation ne connaît pas une uniformité de la déformation, elle s'adapte aux exigences du *présent* — tout fantôme oscille en la représentation de sa présence, et indique conséquemment la nature du cadre de sa survenance. Le fantôme peut ainsi faire des marges du *logos* tantôt les barrières barbelées cultivant une impasse du *présent*, tantôt un chemin de traverse indiquant une discontinuité du *présent*. Le fantôme constitue un dédoublement du *logos* où persiste une signification de la disparition dans l'apparition ; il a de la sorte un rôle marginal oscillant entre continuité d'un régime de l'instant et sa possible destitution. Les différences qui adviennent en cette oscillation s'entendent à partir de la manière dont se constitue le récit pas tant d'une société que de ses marges, et de la « rhapsodie » qui y a lieu, de la façon dont les « chants » se cousent les uns aux autres, mais la modernité, devenue espace clos de l'image accélérée, étouffe toute dissonance jusqu'à étouffer tout son. Le fantôme

n'y est plus que l'image d'une image, l'illusion autoritaire qui protège la circulation imagée de la valeur : ce stade d'accélération des logiques de simulacre, essence de l'économie de l'image, caractérise l'évolution de la modernité en hypermodernité, de la fantasmagorie en *fantasmagore*, témoignage anglo-saxon d'une accélération qui ne connaît plus de direction, tourne à vide, ignore l'énergie qui demeure pourtant en ce vide, fait de la liberté une autorité économique.

- **Question** : La *fatalité* choisit-elle de se faire virus des hantements, et d'insinuer son mouvement dans le cyberspace de la valeur ? (Non : lire §5 / Oui : lire §6)

3.

- **Histoire** : La *fatalité* abolit le travail, déchiquette furieusement toutes lois emprisonnant l'existence en l'utilité de son mouvement, y déterre un souvenir très ancien d'extase. Il ne reste plus que la féerie en tant que principe pour masquer d'un pâle vernis la ferraille rouillée de ses valeurs. Le réel exsude des agitations commerçantes tentant, une dernière fois, de revendre au malheur son image, amoncelant des souvenirs pour recomposer une autorité de l'effondrement.
- **Passage** : Les usines allongent le temps jusqu'au temps du travail, pour construire une orthogonalité de l'existence.
- **Critique** : La forme du *fantasmagore* est l'invisibilité du matériau imposée par son omniprésence : le béton règne d'un règne invisible et carcéral sur le monde. Le béton est à la fois la disparition de la pierre et du fer, tout en lui institue une réalité moderne telle une illusion de la forme plane, venant masquer les aspérités du réel. Le mouvement y semble facilité, mais le mouvement y est surtout restreint, dirigé, contrôlé. Par le béton, la contingence opère statistiquement son emprise sur le réel, prévoit les variations de la

valeur, pour que le principe cybernétique du béton puisse s'étendre et étendre avec lui son régime de contrôle des mouvements en l'espace ; il est le substrat des métamorphoses croissantes de la valeur. Le béton, entendu à son stade ontologique, est une fixité de l'eau et du sable, des variations mouvantes et incertaines du liquide et de la pierre. Il est le cadre où peut circuler la plasticité de la valeur, où peut ne subsister qu'une seule plasticité de l'*oikos*, celle des mutations de l'objet marchand, de la valeur principielle dont il est l'hôte.

- **Question :** La *fatalité* fait-elle le choix de se confondre au désert ? (Non : lire §7 / Oui : lire §8)

4.

- **Histoire :** La *fatalité* renonce au renoncement. Chagrin : retour. Elle reprend le bleu, le blues, la tâche. Elle acquiesce aux Hiérarques des virtualités, les algorithmes aux poignets, elle forme des récits comme des prisons, recopie le code source des prochaines publicités qui ponctueront l'espace neuronal des créatures humaines, avatars sous perfusion du réseau-cité. (*Encart publicitaire : plus que vingt-quatre heures pour obtenir une citoyenneté premium, contre l'usage uniquement de 10 % des neurones du cerveau hôte.*) Au cœur du règne de la valeur, abolissant tout règne des valeurs, la *fatalité* est l'agent double du rêve.
- **Passage :** La cybernétique construit des interconnexions d'ordre, figées en leur géométrie, en cristallisant la motilité idéale des synapses.
- **Critique :** Le béton construit la fermeture de l'horizon moderne pour que le *fantasmagore* puisse projeter sur les parois de cet enclos des temps le mirage d'une possession de l'objet en tant que possession du sujet : posséder la valeur pour être possédé par la valeur. Le béton est une métaphore d'un monde qui ne sinue plus que dans l'opacité de sa stase du tout économique, du tout de la norme,

de son imposition au *foyer*, espace clos où l'étranger demeure la menace — le foyer moderne jaillit de l'histoire en tant qu'image par la blancheur apaisante de sa paroi opaque de béton, et le foyer hypermoderne, régi par la seule *éco-nomie*, son autorité de la circulation unique de la valeur, se referme sur l'image organique des luminescences du marché. Un écran pour remplacer la transparence du verre, le plastique de l'objet pour cristalliser la plasticité de l'être : l'hypermodernité a atteint ce stade où l'humain accélère son mouvement, sans direction, enfermé en un circuit clos, ne cessant de confondre stase et flux. Tout y est un jeu d'illusions, un jeu de dupes conduisant inévitablement à une exclusion : l'être n'est plus *en* lui-même, l'être est à l'autre, l'autre devenant alors l'inconscience et irrémédiable présence mettant en péril l'être. En cette hypermodernité, le passage est encore autorisé, pour consommer, pour travailler, pour être utile, ou, négativement, pour constituer la menace de l'inutilité — la menace de l'inutilité est sauvée par l'utilité sociale qu'elle aide à instituer —, le péril de l'autre, de l'étrangeté de l'autre, renforçant l'économie de la valeur, les normes du *foyer*, du feu clos sur sa propre lumière : l'ennemi menace et fait circuler symboliquement la marchandise.

- **Question** : La *fatalité* décide-t-elle de saboter le travail forcé de ses collègues de la féerie ? (Non : lire §9 / Oui : lire §10)

5.

- **Histoire** : La *fatalité* abandonne toute idée de réseau à toute idée d'humanité. Elle s'enfonce dans le sable. Son espace d'existence se purifie, il n'est plus que le repli d'une abstraction, abstraction à hanter pour que les sinuosités de l'être entendent l'être au travers de la pierre.
- **Passage** : La pierre se fissure en son principe atomique pour se libérer d'une identité dictée par le seul extractivisme de la valeur.

- **Critique :** Si le béton structure l'atmosphère close de l'hypermodernité, où l'idée de l'individu, se résumant entièrement en son geste de consommation, accélérant le commerce de ses fins, ne perçoit plus les variations des formes au-delà du circuit de la marchandise, le plastique est la substance de cette hypermodernité : une forme souple est nécessaire pour placer un joug de pesanteur sur la contingence. Cette dialectique du béton et du plastique, elle-même synthèse sourde d'une dialectique du sable et du pétrole, fabrique une stase transvasant l'ontologie en l'économie, l'être en l'être à ; y apparaît une économie du réseau telle une gouvernance de l'être, là où le cuivre et le silicium transportent une information liquéfiée en l'unicité de sa valeur. La finitude de l'avoir supplante les vicissitudes de l'être, élimant les soubassements de l'édifice hypermoderne : une construction de sable et de pétrole. La certitude de la forme fixe, certaine, finie doit évacuer toute trace du mouvant, de l'incertain, de l'infini. En cela, le sable se confond au béton, le pétrole au plastique, les valeurs en la valeur, la liberté en l'autorité. La tâche de l'hypermodernité est de clore le réel sur lui-même, tout comme la modernité, mais à la différence près que l'accélération de l'individuation du réel, par l'accélération de la valeur marchande dont il est devenu l'hôte, ne connaît plus une fin de transcendance, celle du progrès, mais celle seule de la progression quantitative de la valeur — une fin récursive, une fin commerçant uniquement sa propre image, commerçant uniquement avec sa propre image.
- **Question :** La *fatalité* se résout-elle à hanter la féerie pour en déformer l'idéologie ? (Non : lire §11 / Oui : lire §12)

6.

- **Histoire :** La *fatalité* s'infiltre dans le cyberspace de la valeur. Elle refuse de continuer à protéger la morphologie de ce réseau des croissances cloisonnées, tâche à laquelle tout agent de la féerie

est affecté par la force même du verbe qui institue le monde, et lui insuffle en conséquence son pouvoir magique de se tenir aux lisières du réel, de fabriquer l'illusion de la déviance pour maintenir l'ordre du même.

- **Passage :** Le cyberspace est une gouvernance de la fermeture, où tout mouvement se restreint à une hiérarchisation du mouvement.
- **Critique :** La fantasmagorie a délaissé les frontières souples du récit aux autorités des « éléments de langage ». Plus le récit moderne s'est vidé de ses parures de liberté et de progrès individuels pour se concentrer en sa seule dynamique de « travail », seule dynamique utile à l'accroissement de la valeur, plus le récit se fait forme du récit. En cela, l'hypermodernité n'est pas le terreau d'un fascisme classique, qui a vu le capital s'adapter à ce récit contre-révolutionnaire de l'avènement d'un humain nouveau, car ancien, restauré, mais celui d'un autoritarisme formel secrété par le capital qui doit faire face à la crise de son environnement et de sa substance, crise donc du béton et du pétrole, détériorant le cadre formel de son récit. C'est pour cette raison que la forme supplante le fond dans le *fantasmagore* qui, au lieu de ralentir son geste destructeur, l'accentue avec l'autorité de la langue, d'une langue du travail et de la soumission au travail — la valeur du travail sert la seule valeur, contre la multiplication des valeurs — pour qu'une seule issue à la crise s'envisage : la crise elle-même. Le capital devient ainsi son propre *pharmakon*, à la fois remède et poison d'un monde sans cosmos — la pilule plastique s'avale avec un grand verre de pétrole.
- **Question :** La *fatalité* contamine-t-elle la cyberhumanité en lui rappelant sa propension à la déviance ? (Non : lire §13 / Oui : lire §14)

7.

- **Histoire** : La *fatalité* flotte au-dessus du désert. Elle est défaite, car elle se défait des visibilités de l'infini, elle se défait de ce qui la fait jusque dans l'invisible des érosions. Elle inverse sa direction, pour finir par inverser le mouvement du sable dans l'inconnu de la tempête. Le désert n'est que ce qui échoue, échec de la terre et du vent, une dialectique de la métamorphose où la *fatalité* choisit le parti de l'air pour propager son incroyance aux gouvernances des systèmes stables.
- **Passage** : L'air érode ce qui stagne pour tracer les contours de la matière qui va, et tout l'oubli qui la charrie.
- **Critique** : Tout doit circuler pour que rien ne circule. Le béton et le plastique, le cadre clos de la circulation et la forme fixe de l'objet circulant, sont digérés par les modes d'être hypermodernes, non pour les faire muter, mais pour les déterminer dans une permanence utile — et ce, parfois, jusqu'à une lecture trop littérale de cette digestion, comme en témoignent les estomacs des animaux marins. Le béton et le plastique s'unissent pour contenir la matière terreuse du réseau de la valeur, réseau d'autorité tout de câbles traversant les interstices de cette dialectique de la matière valorisée. Déterminer la fixité du réseau matériel qui empêche l'hypermodernité empêche que l'existence déborde vers l'indéterminé d'une excroissance, qui viderait inévitablement l'utilité de son sens, c'est-à-dire de son tourbillonnement unique autour d'une valeur s'accroissant. Le *fantasmagore* établit ainsi une langue anesthésiant cette sclérose du monde. Le monde hypermoderne doit devenir l'unique idée se figeant dans l'indépassable opacité de sa constitution. Le *fantasmagore* tisse un réseau de la valeur pour fabriquer une langue qui contient l'excroissance, et où rebondit toujours l'identité contre l'identique, rebond rythmé par l'imposition d'un rêve du mouvement libre. La dialectique du

béton et du plastique fabrique ainsi une narration des flottaisons le long desquelles le progrès seul peut *progresser*, en d'autres termes la valeur s'épanouir, car sa seule fin est un miroitement abstrait qui construit une géographie de la norme, là où la terre n'existe que pour servir une idée exclusive et excluante du *foyer*. Le *fantasmagore*, qui exsude de cette organicité de la valeur cherchant à préserver sa seule existence, a pour tâche de maintenir l'individu dans l'inconscience que sa jouissance n'est que la matière fongible, et par conséquent liquidable — le règne liquide de l'hypermodernité demeure un règne des liquidations —, préservant les stases de la valeur, imbrications de fixités où advient la circulation d'un objet sans sujet.

- **Question** : La *fatalité* fait-elle du vide un souffle qui recroqueville le désert sur lui-même ? (Non : lire §15d / Oui : lire §16d)

8.

- **Histoire** : La *fatalité* fait de chaque grain de sable qui compose le désert un terrier de son être. Elle s'émiette dans les variations d'un infini qui croît en son inexistence. La silice lutte contre le silicium, et le désert estompe le réseau en l'indéterminé de ses métamorphoses. Plus aucun lien ne résiste à l'érosion : la *fatalité* est l'anachorète sous le flux, le dérèglement des stases contraignant tout flux à n'être qu'un tournoiement concentrique et clos.
- **Passage** : Creuser le désert est le seul moyen de le traverser.
- **Critique** : La géographie de la norme est une façon de transformer la terre pour en faire un territoire, un espace quadrillé de la gouvernance. Rien de l'être ne doit déborder dans l'être qui croît hors du monde. La géographie de la norme est une façon, par le *fantasmagore* et sa grammaire de la valeur, de situer l'idée d'extériorité dans l'illusion d'une intériorité infinie. En cette géographie, tout sujet n'a pour rôle que d'être un passage de l'objet marchand, dont

la valeur a besoin pour maintenir sa vitalité. Ce mouvement clos du même dans le même liquéfie la société en instituant un espace de transvasements, où de petits bouts de réalité dérivent, consommables, jetables, pour maintenir, par leur dérive même, l'illusion d'un mouvement — la société dite liquide est avant tout la société liquéfiée par la valeur, à la manière dont les enzymes injectées par une araignée dans sa proie liquéfient son intériorité, fabriquent un mouvement dans la fixité de la capture. En ce vase clos de la norme, la stase accorde au flux son rôle et incorpore dans le sujet l'artificialité de sa tâche : posséder. Une zone d'ombre se développe autour de cet artifice ontologique qu'est devenu le sujet-consommateur : la possession de l'objet évacue le fait que c'est l'objet qui possède la société, tout comme on n'habite pas une ville, mais c'est son urbanité qui nous habite — dans l'hypermodernité de nos villes, chaque personne se fait *persona* des messages publicitaires qui noient les utilités inconscientes de sa déambulation, et ce jusque dans la flânerie qui n'est que le prolongement d'une noyade dans la langue de la valeur, tout comme un congé justifie le principe même du travail. C'est dans cette atmosphère qui traverse le sujet jusqu'à le restreindre en une objectivation de ses modes d'être, catalysant la confusion du flux et de la stase, que débute la dimension *gore* de la fantasmagorie, dans cet oubli du soi qui entraîne un saccage du soi.

- **Question** : La *fatalité* déverse-t-elle tout l'espace du désert dans tout l'espace de la valeur ? (Non : lire §15b / Oui : lire §16b)

9.

- **Histoire** : La *fatalité* est à la poursuite du marché. Elle hypothèque son rêve, ne croit plus qu'en l'accélération, enterre ses désirs de sédition. Rien ne doit contaminer l'idée du travail. Il faut gravir et écraser, grever et creuser, faire de la terre un espace de la norme

où circule la gouvernance d'une seule et même valeur. La *fatalité* se veut apparatchik de la féerie, la destitution n'est plus que l'instant d'une institution nouvelle. La *fatalité* foment des complots contre les Hiérarques des virtualités.

- **Passage :** Les couloirs d'une galerie marchande se confondent avec le temps perdu dans les couloirs d'un immeuble de bureaux. Tout en eux architecture concentricité du soi et domination du soi de l'autre.
- **Critique :** Le plastique impose à l'esprit qui le contemple une homogénéité du temps, masquant le processus métamorphique de sa forme. Le plastique survient des dimensions chthoniennes de l'existence, mais tente immédiatement de retirer à l'évidence l'historicité de sa présence. Il ne veut plus être que le rêve d'une époque qui contemple le vide pour deviner les contours de son portrait. Le plastique lisse l'histoire de la terre pour qu'en son instant ne transparaissent qu'une image policée de la terre, suspendue loin des processus la tiraillant. Le plastique refuse une spatialité du *présent* qui outrepassa sa *présence* marchande et fait écho à l'être négatif des existences disparues, liquéfiées, qui grondent dans les souterrains de notre savoir. Le temps du *maintenant* doit être tout entier un temps de la *maintenance* — l'expression « le temps, c'est de l'argent » résume cette homogénéité et ce vide d'une temporalité qui refuse à l'instant sa capacité à dévier vers des situations indéterminées. Le *fantasmagore* fabrique un récit de cette homogénéité, où l'instant de la violence ne cesse de supplanter la violence de l'instant, pour que jamais ne puisse pleinement être perçu le jeu dialogique entre la valeur et la fantasmagorie de la valeur, dont le sujet-consommateur de l'hypermodernité, esclave de l'objet marchand, circulant, est à la fois la cause et l'effet. La seule échappée qui existe au rêve demeure le rêve qui enclenche avec conscience sa mutation jusqu'à déformer l'image de la fantasmagorie de la valeur, pour séparer la valeur de la langue

lénitive lui permettant de circuler, d'engourdir et d'engloutir son monde.

- **Question** : La *fatalité* se sert-elle de l'illusion de liberté pour instaurer une autorité de la liberté ? (Non : lire §15a / Oui : lire §16a)

10.

- **Histoire** : La *fatalité* pervertit la féerie jusqu'à fomenter une sédition de ses fondements. Soulèvement des fées, épisode premier, épisode dernier : tout agent de la féerie mue, déposant sa carcasse d'ordre aux pieds de son Hiérarque. La féerie mute en une sorcellerie du réseau : les serveurs s'effondrent sous le poids de leur inoccupation. L'inutilité des architectures du réseau se dissout en une atmosphère des connexions diffuses. Contre-cybernétique du rêve : un cyberspace sans mécanique de gouvernance semble transparaître, monstrueux, libérateur.
- **Passage** : L'agent double se multiplie jusqu'à ce que la nomenklatura devienne sa propre opacité. Ne pas sinuer dans la valeur, c'est déjà trahir.
- **Critique** : Le plastique place dans l'individu, sujet-consommateur de l'hypermodernité, une agentivité du *fantasmagore*, qui lui permet d'adapter sa langue à la forme de la valeur, puisque tout ce qui est liquide acquiert la forme de ce qui le contient. En l'hypermodernité, nul n'est dominé par une autre entité que son soi aliéné par la valeur le traversant. C'est un temps de l'apparence de l'homogénéité, où toute déviance — déviance toujours à la valeur — doit être annihilée, où le contrôle demeure un autocontrôle, la cybernétique des réseaux de la valeur ayant accordé à chaque agent un pouvoir d'autogouvernance, c'est-à-dire d'autocensure. Le sujet-consommateur est une sirène envoûtée par son propre chant, il est une autorité d'un bonheur institué par ce que sa distribution au sein du réseau de la valeur

laisse croître de mirage du bonheur dans la potentialité du bonheur — le bonheur hypermoderne est toujours un bonheur de la possession, sans rien entendre au dépouillement, si celui-ci a encore une quelconque valeur contre la valeur. L'absence de la valeur perpétue la valeur dans l'espace hypermoderne ; l'absence de la valeur marque cet espace d'une présence négative de la valeur, comme si la destitution devenait impossible dans l'hypermodernité du fait même d'une langue de la valeur, régime signifiant du *fantasmagore*, qui colonise le monde jusque dans la forme négative de sa conjugaison — si tel espace n'est pas colonisé, c'est qu'il peut encore l'être. À l'image des continents plastiques qui flottent en des espaces incertains, sans états et sans l'État, pour ne devenir plus qu'une image, l'hypermodernité est un espace qui cimente sa langue pour que rien qui n'y advienne ne puisse l'outrepasser, et que tout revienne invariablement alimenter sa progression destructrice de l'espace. La singularité du temps de la valeur architecture de cette façon un espace clos, dans le dedans évidé de ce qu'il nomme être, pour qu'il n'en demeure qu'une mécanique renouvelée de la possession.

- **Question :** La *fatalité* choisit-elle de faire du soulèvement de la féerie une mécanique d'effondrement? (Non : lire §15c / Oui : lire §16c)

11.

- **Histoire :** La *fatalité* renonce. Pour cela, elle commence à renoncer à elle-même, elle laisse l'image spectrale de sa survenance se démultiplier, avec ces légères erreurs qu'implique toute multiplication du même, et qui défont l'idée même du même. La *fatalité* renonce pour ne plus rien être d'autre qu'une récurSION du hantement.

- **Passage** : Une traversée est une avancée du tourbillonnement, qui étire le même jusque dans la trace imperceptible de sa variation.
- **Critique** : *Kalos kagathos* : tout est vendable dans le sujet. Le sujet hypermoderne ne subit pas le capital, il pactise avec lui, ou, plus précisément, il spéculé sur sa propre valeur pour que le capital devienne un principe s'intégrant à son existence — cette incorporation fétichise le sujet comme point de relais de l'objet, jusqu'à ce que ce rôle devienne par son utilité l'intégralité de la substance subjective hypermoderne. La forme ainsi n'est plus qu'une forme creuse où la valeur peut résider et déformer celle-ci selon les besoins de sa persistance. Toute forme se jauge à l'aune de cette utilité, et l'inconscient façonne à même les formes parasitées par la valeur une esthétique de la valeur. Le *fantasmagore* incorpore dans le sujet à la fois la violence de son émiettement dans l'objet et la justification de cet émiettement. Par l'omniprésence de la marchandisation du réel comme seul principe d'assujettissement, cette accélération de la fantasmagorie crée un déplacement déformant la mécanique de subjectivation, pour que celle-ci perde toute réminiscence de son autonomie disparue. En l'époque hypermoderne, la fantasmagorie de l'objet est toujours une fantasmagorie du sujet. Tout agent du monde doit croire en l'image du monde pour le faire perdurer, et tout ce qui ne croit pas doit être marginalisé jusqu'à sa disparition. Le sujet n'est donc pas victime de la valeur, il est coupable de ses flâneries dans l'intérieur strict des normes imposées à sa subjectivité unique par la valeur.
- **Question** : La *fatalité* choisit-elle de faire de sa propension à hanter le présent une spirale de la présence ? (Non : lire §17d / Oui : lire §18d)

12.

- **Histoire** : La *fatalité* s'abîme jusque dans la forme creuse de la féerie, là où le vide laisse si peu d'espace à l'informe. Son spectre survient en ce qui l'obligeait : occuper les marges pour limiter ce qu'elles contiennent. Jouer et se jouer du mirage. Sa survenance rumine sa souvenance : une présence au monde émiétée, où toute matière n'est qu'un prétexte à la direction de la matière, où la *fatalité* s'institue en illusion de la *fatalité*. La *fatalité* n'a jamais dirigé aux destinées, mais elle a maintenu l'existence en son insuffisance. Sous les éclats de la féerie, le feu morne des comptables.
- **Passage** : Un spectre est une fissure en deçà de l'évidence du monde, une voie qui révèle la contingence des présences au monde, des présences du monde.
- **Critique** : La seule résistance possible à la circulation de la valeur, mécanique vitale de l'hypermodernité, est celle du renoncement ; toutefois, il ne s'agit pas d'un renoncement à l'action, mais d'un renoncement à la langue qui gouverne à l'action. Le stratagème de *sur-vie*, dans l'idée d'une existence qui excède la définition de celle-ci, consisterait à constituer une île intérieure et négative, tel un espace inoccupé au milieu de l'océan plastique de l'hypermodernité. Tout passage est une traversée, lorsque la valeur ne le clôt pas sur lui-même, c'est-à-dire lorsque son intériorité arrive encore à s'excéder. Il est alors nécessaire de creuser dans l'intériorité une intériorisation consciente du monde émiétant ses fondements. Cette intériorisation serait une sorte de digestion de l'espace par lui-même pour qu'adviennent d'autres possibles, à la façon du trou noir qui perce l'évidence de la continuité pour former l'idée de la discontinuité. Cette intériorisation du monde composerait un miroitement qui s'abîme, une inversion à l'extractivisme de notre temps *homogène et vide* — homogène, car refusant l'hétérogénéité

des présences fabriquant par leur déformation de l'espace un temps étrange, étranger, et vide, car pensant le vide comme une absence plutôt que comme la contingence d'une présence. L'existence ne serait plus extraite d'elle-même, le soi ne serait plus fracturé par une même logique d'excavation productiviste, pour finir par se figer dans la désignation de sa valeur, mais l'existence serait en permanence intériorisée pour engendrer la contingence des devenirs discontinus de ses espaces d'existence.

- **Question :** La *fatalité* décide-t-elle d'être un spectre de l'absence, une présence qui se retire sans cesse? (Non : lire §17b / Oui : lire §18b)

13.

- **Histoire :** La *fatalité* se place tout auprès de la cyberhumanité pour muter en une présence négative du flux. Elle marque l'espace d'une empreinte aveugle, et tout se refuse avec elle à fluidifier la gouvernance. La *fatalité* se détourne du flux et l'attire, par sa soustraction à l'action. Antinomie spectrale des disparitions : se creuse dans la langue une topologie du débordement, une manière pour ce qui s'absente d'esquisser un espace de sa présence.
- **Passage :** Toute matière porte une présence miroitant son antimatière, tout flux dévie en son antiflux, le revers de ses circulations.
- **Critique :** L'espace négatif de l'hypermodernité est la pollution. En cet espace seul existe la possibilité d'une percée parmi les champs sémiotiques de l'hypermodernité. Le *fantasmagore* fige dans l'espace, par le béton et par le plastique, une signifiante de la valeur en tant que seul moyen pour l'existence de persister en son progrès. Contre cette politique langagière, il ne s'agit pas simplement d'observer la manière dont cette dialectique du sable et du pétrole dresse des cloisons au sein de la connaissance d'un sujet de son environnement, mais de percevoir dans la

négativité de leur présence hypermoderne, c'est-à-dire dans l'émiettement du béton et du plastique en gravats et déchets, la réelle présence du signe de la valeur et la portée destructrice de son imposition idéologique, faisant accroire que la stase n'est rien d'autre qu'un flux. En cet espace négatif, le sujet souhaitant se libérer des mécaniques langagières de subjectivation imposées par la valeur — sujet désireux de n'être plus que l'*insujet* soumis à la seule physique, à son langage sans langue — doit chercher à se confondre à l'être de la pollution. Il ne faut pas lutter contre la pollution pour maintenir un monde de la stase, mais devenir la pollution pour libérer un monde du flux. Face à la substance de l'hypermodernité, l'extractivisme du temps, séparant le présent de sa présence mouvante en l'espace, la pollution organise une résistance en plaçant dans la signifiante le signe de sa déviance. L'antiurbanité des gravats et des déchets dessine un passage dans le vide de l'urbain. Une destruction s'y institue, dernière institution pour liquider l'idée directrice de l'idée : son utilité.

- **Question :** La *fatalité* étire-t-elle le flux jusqu'à le confondre à l'espace qui le contient ? (Non : lire §17a / Oui : lire §18a)

14.

- **Histoire :** Hanter la cyberhumanité jusqu'à ce que la cyberhumanité se résume à n'être plus qu'un hantement d'elle-même, jusqu'à ce que sa persistance s'étiolle en une virtualisation des déconnexions du flux : la *fatalité* programme un virus de la déprogrammation, virus s'opposant à la viralité de la marchandise. Injection. Chargement. Décharge. Déconnexion.
- **Passage :** Le virus trace une percée dans les stases de l'hôte, le flux se fait excroissance et la contingence y démultiplie l'idée de la mutation, déformation d'un espace où exister.

- **Critique :** Tout espace conserve en lui la trace d'un espace fossile, une négativité de sa forme première, avant que celle-ci ne se transforme selon les impositions idéologiques de son temps. En cet espace négatif, le sujet conscient de cette réminiscence peut découvrir que l'espace n'est pas une fixation du flux dans le contour déterminé de ce qui est, mais un espace des potentialités de ce qui n'est pas, qui niche dans l'indéterminé pour faire croître tout un champ de l'excroissance face aux formes attendues que notre régime de savoir tente d'imposer à l'espace. Cet espace négatif serait une manière de faire émerger une digue au sein de l'espace clos de l'utilité, cette stase finie du flux, pour que ce qui existe déborde de lui-même et, par son mouvement, liquéfie les circuits des liquidités hypermodernes, renvoie l'idée du liquide à l'indéterminé de ses écoulements. En perçant les parois langagières du circuit de la marchandise, si faiblement puisse être cette ouverture d'un système clos du signifiant, le mouvement peut s'échapper de ce qui le maintient en son homogénéité. Le cours de l'excroissance se fait espace négatif du flux comme stase, et le flux se détache de cette idéologie sémiotique de la valeur le restreignant en la seule utilité de sa circulation.
- **Question :** La *fatalité* déconnecte-t-elle le flux de sa gouvernance ? (Non : lire §17c / Oui : lire §18c)

15.

- **Histoire :**
 - a. Féerie : La liberté est devenue incontrôlable. Elle renonce à sa propre autorité pour renoncer à son régime d'illusion.
 - b. ¬Féerie : L'espace de la valeur se transforme en une friche industrielle, zone interdite de toutes les pollutions de l'atome.

- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : La révolte s'élève, tente de contourner les orthogonalités de l'existence, pour finir par exploser en son élan, telle une fusée à son lancement, là où se fige une perfection des mondes possibles.
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : La *fatalité* renonce jusqu'à l'idée même de renoncement. Elle dissout en sa présence l'image qui la désigne.

■ **Passage :**

- a. Féerie : La liberté est une image du flux engluée dans l'idéologie d'une stase.
- b. $\neg$ Féerie : La pollution de la terre se fait terreau des existences négatives.
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : Tout soulèvement se résume en une dynamique dialectique des profondeurs.
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : tout n'est plus que langage du désert dans l'affirmation des souterrains de la valeur.

■ **Critique :**

- a. Féerie : La féerie, petite musique du pouvoir capitalisant sur l'illusion d'un sujet libre, à savoir sur son image, devient un dévoiement du *fatum* antique tel un symptôme de la stricte circulation de la valeur.
- b. $\neg$ Féerie : Refuser la féerie, et par conséquent refuser le récit de la valeur dissolvant le sujet dans l'objet, est une tentative de contrer la contre-révolution. Le récit fantasmagorique doit être une soupape de sécurité, mais la dénégation de sa langue plaçant dans la figure du sujet-consommateur son propre salut par sa liberté, c'est-à-dire par son action libre, c'est-à-dire par son travail libre, pousse le système jusqu'à une accélération telle de ses contradictions que ses rouages transparaissent, à nu, aux consciences les plus dominées.
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : La figure féérique du progrès — et du libre succès en son sein — instille dans le sujet

hypermoderne, en d'autres termes dans l'entité assujettie aux seules règles de la valeur, un contre-espionnage du rêve.

- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: La valeur produit une stase du flux pour produire l'illusion d'une fuite, qui renouvelle, par des biais toujours changeants, la raison pour laquelle on se noie dans l'image du rêve, plutôt que dans le rêve qui conduirait à un renversement épistémique de la langue restreignant la capacité de rêver.

■ **Question :**

- a. Féerie : Diviser le flux par la stase n'est-il pas le fondement de toute gouvernance ? (Non = Oui = *lire §B*)
- b. $\neg\text{Féerie}$: Polluer n'affirme-t-il pas une présence uniforme dans l'être ? (Non = Oui = *lire §B*)
- c. $\text{Féerie} \wedge \neg\text{Féerie}$: Les profondeurs ne sont-elles pas vouées à la lumière ? (Non = Oui = *lire §B*)
- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: La valeur n'est-elle pas une soustraction de l'inutilité du réel au réel ? (Non = Oui = *lire §B*)

16.

■ **Histoire :**

- a. Féerie : La liberté, c'est l'esclavage du déterminé. (*L'anesthésiant est vendu séparément.*)
- b. $\neg\text{Féerie}$: Le désert avale la valeur pour faire croître les formes de son inutilité.
- c. $\text{Féerie} \wedge \neg\text{Féerie}$: La féerie se soulève avec la mémoire gravitationnelle qui l'empêche. Tout y est souvenir des noyaux, promesse de l'effondrement.
- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: Le désert s'agglomère en un point fixe de l'espace. Chaque grain de sable porte le trou noir de sa disparition.

■ **Passage :**

- a. Féerie : La liberté est un ruban de Möbius encastré dans le nœud de la valeur.
- b. $\neg$ Féerie : L'être de la pierre dilue sa présence dans les absences du sable. Le béton y est vengeance des dilutions.
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : Du noyau à l'incertain, la droite ne connaît que la déviance de ses croissances.
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : L'excentrique naît des exhalaisons du concentrique.

■ **Critique :**

- a. Féerie : Tout dans le désert est forcé de se retirer en lui-même pour maintenir sous perfusion la valeur dernière de la marchandise.
- b. $\neg$ Féerie : Le désert dissimule une négativité géologique dans l'insaisissable des mouvements fluctuants de sa croissance, son espace étant toujours celui des vagues et du vague.
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : Le désert est un principe des marges diluées en son centre.
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : Le désert érode imperceptiblement ce qui doit se maintenir dans l'espace de la marchandise ; y naît une négativité du vide, c'est-à-dire un espace d'énergie pour la contingence.

■ **Question :**

- a. Féerie : Le flux n'est-il pas une façon de se libérer de la liberté ? (Non = Oui = *lire §B*)
- b. $\neg$ Féerie : Le désert n'est-il pas la sphère de l'inutilité et de ses possibles ? (Non = Oui = *lire §B*)
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : Tout soulèvement n'est-il pas une dialectique de la gravitation ? (Non = Oui = *lire §B*)
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : Un trou noir n'est-il pas une morphologie de la reprise du non-être dans l'être ? (Non = Oui = *lire §B*)

17.

■ *Histoire :*

- a. Féerie : Le flux ne s'étire plus en continuité de la raison marchande, mais se retire dans le gouffre des objets impossibles.
- b. $\neg$ Féerie : L'absence découvre sa conjuration dans la zone aveugle de la raison, dans l'invisible contingence de la présence.
- c. $\text{Féerie} \wedge \neg\text{Féerie}$: La gouvernance a pour seule mécanique une cybernétique du mouvement, une dynamique close qui uniformise les diaprures de l'identité.
- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: Au seuil de la spirale se fixe la forme négative du cercle qui dit tout ce qui se prolonge en son absence.

■ *Passage :*

- a. Féerie : Le refus de tout lien, de toute circulation à partir du lien, étiole le réseau lui-même.
- b. $\neg$ Féerie : Le hantement de la réalité révèle la réalité comme une féerie figeant le réel.
- c. $\text{Féerie} \wedge \neg\text{Féerie}$: La cybernétique nie le mouvement en ce qu'elle fige l'utilité des connexions facilitant le mouvement.
- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: S'abstraire de la réalité permet de hanter l'abstraction que compose la réalité.

■ *Critique :*

- a. Féerie : Le réseau n'est pas une topologie de la libération, mais une topologie du contrôle de la liberté.
- b. $\neg$ Féerie : Hanter le réseau, se faire vrombissement en deçà de son principe circulatoire, permet d'ouvrir son espace à l'inconscient qui maquille cet espace en un espace illimité. De telle façon, hanter le réseau libère le réseau de la fixité de son architecture, aussi changeantes puissent être ses connexions, puisque tout hantement

inverse la concentricité du regard qui s'y jette en le projetant vers l'extérieur, vers l'excroissance de l'évidence.

- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : L'infini du réseau se perçoit par la langue qui limite ses connexions. C'est l'espace qui se situe entre toutes les connexions façonnant la topologie du réseau qu'existe la contingence de l'être — la dimension infinie de ce qui croît.
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : Le réseau des excroissances est l'espace négatif des principes de gouvernance du réseau. Le terreau d'une contre-cybernétique se situe dans ce souterrain des évidences circulatoires.

■ **Question :**

- a. Féerie : L'objet ne devient-il pas impossible lorsqu'il est accordé à l'objet une subjectivité propre ? (Non = Oui = *lire §B*)
- b. $\neg$ Féerie : L'absence n'offre-t-elle pas à la présence sa virtualité ? (Non = Oui = *lire §B*)
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : L'identité ne mute-t-elle pas par le simple fait de son énonciation ? (Non = Oui = *lire §B*)
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : Le tracé d'un cercle n'est-il pas toujours un dédoublement de l'espace ? (Non = Oui = *lire §B*)

18.

■ **Histoire :**

- a. Féerie : Le flux tisse des ramifications dans les espaces où se dérobe la *fatalité*.
- b. $\neg$ Féerie : La *fatalité* s'abstrait de sa forme spectrale pour se défaire de l'idée de défaite.
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : La gouvernance se corrode dans le dépouillement des flux qui se retirent du monde.

- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: La *fatalité* se métamorphose en interstice pour que le monde s'abolisse en sa traversée.

■ **Passage :**

- a. Féerie : Davantage que de branches et de nœuds, le réseau se compose d'une hiérarchie de cratères et d'artères.
- b. $\neg\text{Féerie}$: L'absence fait croître une contingence du peuplement.
- c. $\text{Féerie} \wedge \neg\text{Féerie}$: Le hantement rend translucide les mécaniques de défense qui structurent la féerie.
- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: La survenance du spectre prend la forme de son contenant.

■ **Critique :**

- a. Féerie : La valeur occupe le flux pour occuper son mouvement, pour rendre pondérable les probabilités de ses croissances, jusqu'à en faire une idéologie du progrès, en renversant la progression dans l'être en une progression dans l'être à, en d'autres termes dans l'avoir.
- b. $\neg\text{Féerie}$: Un flux inoccupé s'étend par sa propre dynamique d'excroissance, sans la gouvernance d'une langue et de l'irré-médiable autorité qu'elle articule.
- c. $\text{Féerie} \wedge \neg\text{Féerie}$: Intégrer ses principes jusqu'à en faire une naturalité, un mode d'être indépassable, colonisateur de tout autre mode d'être déviant de ses normes, est la tâche première de la fantasmagorie de la valeur. Le sujet doit déambuler dans la valeur, comme s'il déambulait en lui-même, pour qu'il ne soit plus que le succédané d'une utilité de la circulation de la valeur.
- d. $\neg(\text{Féerie} \vee \neg\text{Féerie})$: La fantasmagorie de la valeur, la dimension *gore* de son accélération langagière, se situe dans une dilution totale de la domination dans la soumission. La gouvernance contamine le sujet jusqu'à ce qu'il puisse s'autogouverner et de la sorte s'autosoumettre aux principes

de gouvernance de la valeur. En l'hypermodernité, rien ne gouverne, mais tout se gouverne. Le sujet est libre de tourner en rond dans la dimension carcérale de la valeur. Jamais il ne passe, puisque toujours il demeure passage.

■ **Question :**

- a. Féerie : La stase de la valeur n'est-elle pas une identité d'un flux sans valeurs ? (Non = Oui = *lire §B*)
- b. $\neg$ Féerie : La défaite ne correspond-elle pas au premier geste qui révèle les fermetures du soi ? (Non = Oui = *lire §B*)
- c. Féerie $\wedge$ $\neg$ Féerie : Ce qui se retire ne fluidifie-t-il pas la négativité de son mouvement ? (Non = Oui = *lire §B*)
- d. $\neg$ (Féerie $\vee$ $\neg$ Féerie) : La traversée des possibles n'articule-t-elle pas sa forme à l'impossible de sa destinée ? (Non = Oui = *lire §B*)

B.

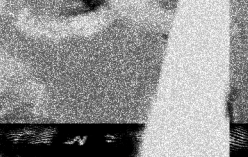
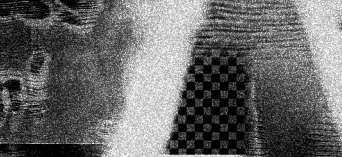
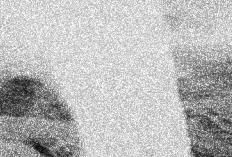
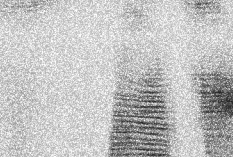
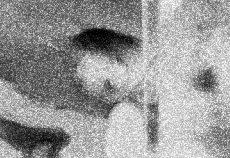
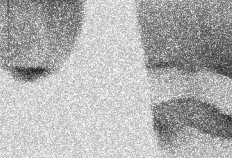
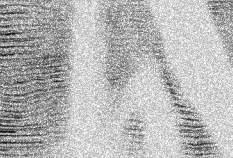
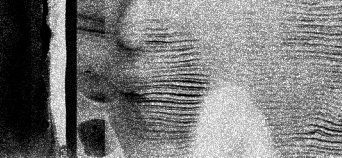
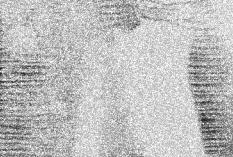
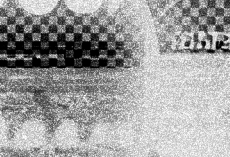
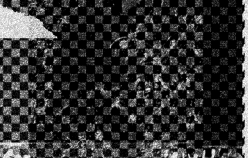
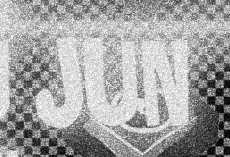
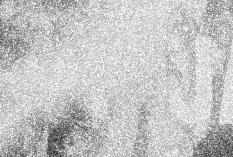
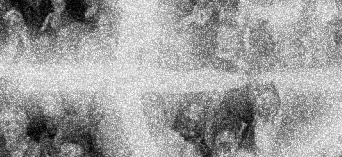
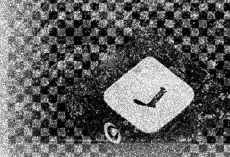
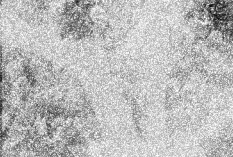
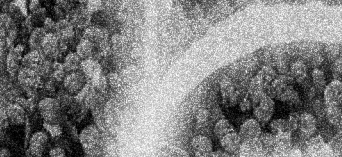
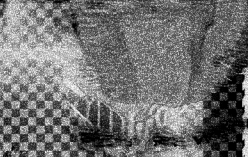
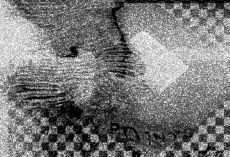
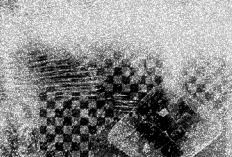
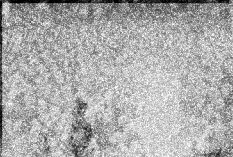
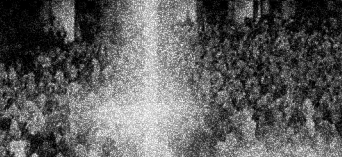
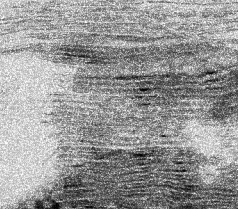
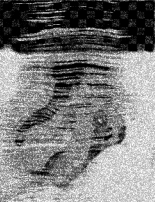
- **Histoire :** La *fatalité* résiste, car elle échoue. Elle n'existe que par la négativité de ce que l'humain refuse à l'espace. Ce refus institue la norme, et fait de la féerie un récit de l'impossible échappée. La féerie est l'élément malveillant de la dialectique, car elle fait de la synthèse une reproduction du même, et tout dans la langue s'enroule dans l'unique de sa stase. Tout recommence dans le même, mêmement, et transporte l'identique et son identité : valeur du sujet évidé, accélération de l'objet marchand.
- **Passage :** L'intérieur de la valeur emmure les interiorités de l'être.
- **Critique :** Si l'hypermodernité se construit à partir d'une dialectique du béton et du plastique, animée par une cybernétique de la valeur, par son autorité des réseaux où l'image du monde est circonscrite à sa dimension économique, cette hypermodernité peut, avec un espoir ténu et pourtant bien matériel, être dépassée si une dialectique du flux et de la stase s'enclenche au sein de

cette circulation de la valeur prétendant, par cette circulation même, être une liberté du flux alors qu'elle est un flux clos, une stase des récits illusoires de la croissance — seuls l'espace, les astres, et la vie qui les ponctue, croissent. Le flux en débordant de son cours, s'extrayant du circuit normé de la marchandise qui borne le réel à l'édiction de ses possibles, acquiert une puissance destituante s'il devient conscient à la fois de son débordement et de sa capacité, par son mouvement, de subjectiver à nouveau les objets qu'il traverse et emporte dans sa course métamorphique. Ce flux conscient de lui-même destitue le *logos* non en l'annihilant, mais en y insufflant une dynamique d'excroissance révéralant le réel par ce que le non-être lui accorde de contingence. Le flux doit ainsi chercher son inoccupation, sa fluidification contre l'idée de son état liquide et maîtrisé. Il doit s'écouler pour contrer son état de stase où tout s'échoue, où tout échoue loin de l'incertain, où tout se fige pour ne prolonger qu'un mouvement cloîtré de la reproduction du même. Contre l'être hypermoderne du béton et du plastique, des réseaux qui s'y tissent, le flux doit mettre en lumière la dimension *gore* de la fantasmagorie de la valeur pour que s'y éclaire une autre manière d'être au monde. Le flux doit, avec ce même espoir ténu, aux dimensions si matérielles, contre cette réclusion du temps en une structuration homogène de béton et de plastique, tenter d'incorporer une idée des grondements enténébrés des sous-sols, des déplacements vagues du sable, des dimensions négatives du désert qui font image contre l'image, désertion de la matière fluide du néant, survenance d'un contre-temps, temps discontinu, déformation du vide, pour que l'être s'ouvre au non-être, pour qu'il abolisse sa langue des fixités, pour qu'il redevienne un labyrinthe sans cloisons.

- **Question :** Toute question n'est-elle pas toujours celle des déviations qui émanent de son énonciation ? (Non = *Néant* / Oui = *Retour au §A*)



thirteen
you winter!



MAUI OU JUN
-NOI-
NON UOU

chitarra

gitarra

gitarra

gitarra

gitarra

gitarra

scrollowntotheend.jpg

Donia Jornod

(Technique mixte.)

```
# Scroll code divagation as a passage
import time
# Initialize empty string for phantasmagoria
passage = ""
# Adding dreams to the passage
# Setting the scene
passage += "Le scroll est le passage du xxie siècle"
# Space is a passage
passage += " "
# Evoking imagery
passage += "pour toute flânerie ne subsiste qu'un défilement numérique"
# Space is a passage
passage += " "
# Describing the digital landscape
passage += "un déploiement de bits et de pixels"
# Space is a passage
passage += " "
# Bridging historical and digital realms
passage += "un login désincarné court-circuite le viril flâneur"
# Space is a passage
passage += " "
# Inviting exploration
passage += "hyperliens et rebonds à travers le cyberspace"
# Space is a passage
passage += " "
```

```
# Introducing a motif
passage += "ici chaque octet de la marchandise"
# Space is a passage
passage += " "
# Delving into symbolism
passage += "habite des souvenirs fragmentés"
# Space is a passage
passage += " "
# Connecting past and present
passage += "et s'incarne comme le fétiche d'un bonheur irrésolu.\n"
# Print the passage
for instant in passage :
    print(instant, end="", flush=True)
    time.sleep(.1940)
```


Des anges planétaires : destins de l'intellectualité

Frédéric Neyrat

« *Moi* : Mais ici, quelle peut être ton occupation ?

Le Sage : Je suis un perpétuel pèlerin. Sans cesse je voyage
autour du monde et j'en contemple les merveilles²⁰. »

*IL EST DIT qu'un jour d'avant le temps, les Anges se sont
réunis pour décider de leur présence au monde (Histoire des
Anges, 1).*

L'exil de la pensée. — Dans les strates et les flux que constituent les manières d'être au monde, comme produire, agir, contempler, penser, aimer, un certain mode du penser traverse les autres — comme intellectualité — et se retraverse lui-même — comme philosophie. Une étude ultérieure devrait tracer comment chaque verbe (produire, agir, contempler, etc.) se rapporte aux autres — ainsi l'amour emporte la pensée qui apprend à se retraverser sous le nom de philosophie, brûle dans la contemplation mystique, patiente

20. Shihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, « Le récit de l'archange empourpré », in *L'archange empourpré : Quinze traités et récits mystiques* (traduits du persan et de l'arabe, présentés et annotés par Henry Corbin), Paris, Fayard, p.203.

dans la paix révolutionnaire, et accompagne la main autonome de la production. Ce texte ne cherchera cependant qu'à élucider la fonction de l'intellectualité, afin d'identifier ce qui en elle est exigé par le présent. Cette exigence a trouvé avec Walter Benjamin non pas un modèle, autrement dit une figure à reproduire, mais un exemple : ce que l'exil de la pensée donne au corps du monde.

L'exil intérieur désajointe l'esprit de lui-même et du monde dont il pourra désormais transcrire la trame intelligible, passant le monde à la métaphore ou le saisissant au concept. À l'exil intérieur s'ajoute parfois le drame de l'exil extérieur — se retrouver sans État, loin du pays, poursuivi, persécuté, ne trouvant plus qu'à mettre fin à ses jours, exil de l'exil.

L'Ange du Feu, l'Ange des Saules Pleureurs, l'Ange des Dauphins, mais aussi l'Ange de la Désolation, l'Ange des Territoires Occupés, l'Ange des Forêts Brûlées, tous étaient là, tous les Anges, même celui du Poil et celle de la Boue, les accidents ayant été finalement élevés au niveau des nécessités (Histoire des Anges, 2).

L'intellectualité comme fonction. — Plutôt que de commencer par définir ce qu'est, ou a été, l'intellectuel, il me semble préférable de commencer par définir l'intellectualité comme fonction, afin d'envisager ses possibles destins — ou ses destinations — sous la forme de tel type de personnalité, tel genre d'agencement collectif (revue, groupe de réflexion, voire parti). Parler d'intellectualité

comme fonction ne veut pas dire que celle-ci a toujours été la même, et chaque époque a peut-être besoin plus spécifiquement, plus urgemment, d'un certain régime d'intellectualité. Plusieurs régimes d'intellectualité peuvent d'ailleurs coexister, mais l'un d'entre eux sera plus nécessaire, plus appelé historiquement — même si cet appel n'est que peu audible. De même, plusieurs rapports sont possibles entre le régime d'intellectualité et les affects qui le supportent ou l'accompagnent, entre ce régime et l'action politique, le travail, la communication, etc. L'intellectualité comme fonction est formée et déformée par l'ensemble des rapports de production, d'affects, de concepts qui font un monde. Une fonction, nous dit l'étymologie, est le fait de s'acquitter de quelque chose, d'accomplir : la fonction de l'intellectualité est d'appeler à l'accomplissement du monde qui manque de justice, de beauté et de vérité ; telle est sa dimension messianique.

La discussion, qui fut instantanée mais dura toute une éternité, se partagea en deux tendances fondamentales : l'une qui revendiquait de ne pas être au monde, « d'inexister » disaient certain·e·s, l'autre qui en appelait au « saut de l'existence » ; mais la discussion avait pris un tour plus captivant lorsque les seconds avaient précisé qu'exister signifiait sortir de la réalité, tandis que les premiers affirmaient qu'« inexister » était la seule et véritable manière de rendre justice à la réalité de l'existant ; c'est cette capture dialectique qui avait duré plus qu'escompté (Histoire des Anges, 3).

Dialectique de l'intelligence. — L'intellectualité enveloppe un certain rapport à l'intelligence. Ce terme dérive de *intellegere*, composé d'*inter*, « entre », et de *legere*, « choisir », « cueillir », et « rassembler » : l'intelligence consiste à choisir entre, à cueillir et recueillir, sélectionner et mettre ensemble. C'est un type d'action qui discrimine et rassemble, ressemblant dès lors fortement à la manière dont la tradition philosophique (Platon, Kant) a défini la pensée comme opération d'analyse et de synthèse. L'intelligence est alors entendement (comme pouvoir de séparation) et compréhension (comme prendre-avec).

Plus on insiste sur la faculté en tant que telle, plus on rend l'intelligence immatérielle, potentiellement séparable de la réalité dans laquelle elle s'inscrit. C'est ainsi par exemple qu'Oresme peut appeler intelligences les « substances incorporelles » qui sont au Ciel²¹. Ce sont des intelligences « immatérielles », « séparées », et Dieu est la première d'entre elles²². Après Dieu viennent les anges, ces intelligences célestes qui selon Oresme étaient déjà identifiées comme telles par Platon²³. Et la théosophie de l'Islam portera à sa plus grande intensité spirituelle l'angélologie, notamment dans la philosophie de la lumière de Sohrawardi : l'Ange comme médiation, dont la hiérarchie habite l'intervalle absolu entre Dieu et les humains, l'Ange comme théurge, l'Ange comme guide et partenaire spirituel²⁴.

Au lieu d'opposer l'intellectualité comme fonction sociale, politique, engagée dans la vie d'une société, et l'intelligence comme

21. Nicole Oresme, *Le livre du ciel et du monde*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1968, p. 86.

22. *Ibid.*, p. 148, 284 et 162.

23. *Ibid.*, p. 208.

24. Henri Corbin, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques. 2. Sohrawardi et les Platoniciens de Perse*, Paris, Gallimard, coll. « tel », 2009 (1971).

faculté dématérialisée, je cherche plutôt à comprendre comment la première métabolise la seconde. On pourrait dire, en termes très généraux, ceci : l'intellectualité est matérialisation de l'intelligence comme faculté immatérielle. Mais cette définition risque, d'une part, de nous laisser croire que l'intelligence est purement immatérielle, ce qui oblitérerait ce qu'elle doit à la culture, l'éducation, mais ce qu'elle doit aussi au cerveau, c'est-à-dire au corps tout entier, à la fatigue, à la santé et l'environnement. On se souviendra de la formule du poète objectiviste Louis Zukofsky :

« Thought is weightless but is stopped by a bullet, what ?
(quoi, la pensée ne pèse rien mais une balle y met fin ?) »

D'autre part, c'est toute la question de la matérialisation de l'intelligence que je veux analyser par la suite, c'est-à-dire — sur un plan, disons en première instance, ontologique — de son rapport à l'immanence et — sur un plan plus social, politique — de son engagement par rapport à une cause spécifique. Nous reste donc à dialectiser les termes : ce qui doit être pensé dans l'intellectualité, c'est la part immatérialisable en tant qu'elle s'exprime dans la matérialité d'une situation. On pourrait dire aussi : la part insituable de la situation.

Une étrange procession s'en suivit ; descendaient et montaient les Anges, du Ciel vers la Terre et de la Terre vers le Ciel, de ladite inexistence vers l'existence et de l'existence vers l'inexistence, comme si chaque Ange avait voulu essayer l'ontologie de l'autre — l'Ange de Mars ayant décidé de rester sur Vénus et l'Ange de Vénus ayant convaincu Mars de recycler ses militaires en infirmières. (Histoire des Anges, 4).

Analyse de la situation. — Nécessaire fut la critique de l'intellectuel comme figure de l'universel, car il n'aura trop souvent été que le nom d'une particularité — de race, de genre, de classe — non reconnue, déniée, élevée dans le Ciel sans avoir pris soin de la Terre. Tel est l'universel des valeurs dominantes, des vainqueurs du moment — de l'« Occident » pendant longtemps. Foucault opposa ainsi à l'intellectuel « universel » ce qu'il nomma l'intellectuel « spécifique » qui ne prétend plus au statut de « maître de vérité et de justice » mais a pris l'habitude de travailler « dans des secteurs déterminés, en des points précis où les situaient soit leurs conditions de travail, soit leurs conditions de vie (le logement, l'hôpital, l'asile, le laboratoire, l'université, les rapports familiaux ou sexuels²⁵) ». Grâce à son savoir, son expertise, l'intellectuel(le) peut résister aux pouvoirs qui ne peuvent aujourd'hui exister sans « un immense réseau de savoir²⁶ ». Quand on lui demande de préciser qui représente l'intellectuel « universel », Foucault répond que sa cible n'est pas Sartre, mais Zola, le « cas typique » : « il n'a pas écrit *Germinal* en tant que mineur ».

Je ne suis pas convaincu par Foucault lorsqu'il dit ne pas s'en prendre à Sartre, mais l'on voit bien la cible de la critique : c'est l'intellectuel comme écrivain, qui parle de ce qu'il ne sait pas parce qu'il ne le vit pas et n'est pas immergé-e dans ce qu'il s'agit de décrire et de critiquer²⁷. En termes contemporains, on parlera de positionnalité, qui exige de référer ce qu'on dit à son identité, sa situation géographique et son sexe, sa race, sa classe, etc. Une

25. Michel Foucault, « La fonction politique de l'intellectuel », in *Dits et écrits II*, 1976-1988, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 109.

26. Michel Foucault, « Sexualité et politique », in *Dits et écrits II*, 1976-1988, *op. cit.*, p. 531.

27. Michel Foucault, « La fonction politique de l'intellectuel », in *Dits et écrits II*, 1976-1988, *op. cit.*, p. 110.

telle exigence a de bonnes raisons d'être, car parler à la place des autres et s'approprier ce qu'elles pensent et vivent relève du vol, de l'exploitation et du déni de l'altérité.

Mais, comme tout terme non dialectisé, l'impératif de situation peut devenir problématique : parler, n'est-ce parler que depuis son corps, sa race, son genre, son sexe, son lieu d'habitation, ou n'est-ce pas plutôt — parler vraiment, c'est-à-dire parler comme autre chose qu'un mécanisme d'auto-identification, comme exilé de soi-même — rendre tous ces critères étranges, irreconnaissables, incertains, échappant aux normes, que ce soit pour les améliorer ou les refuser en bloc ? Comment tenir à la fois la nécessité de ne pas voler la parole des autres et de ne pas se faire voler l'autre parole en soi ? Comment reconnaître la force des savoirs et laisser une place au non-savoir ? Comment à la fois prendre pleinement conscience du lieu où l'on vit et refuser de se faire assigner à résidence ? Comment revendiquer sa terrestrialité sans oublier sa célestialité ?

Des anges récemment sexués s'essayaient aux psychédéliques tandis que d'autres fondaient la Confrérie des Anges Athées ; l'Histoire des Anges semblait s'emballer, s'accélérer, comme s'il s'agissait de tout essayer, toutes les formes de vie possibles et imaginables. (Histoire des Anges, 5).

Nulle part. — Je crois qu'il n'est possible de revendiquer sa terrestrialité sans oublier sa célestialité qu'en laissant une place à l'insituable, une place symbolique, métaphorique, et politique.

Regardons de plus près comment Donna Haraway, dans son célèbre texte sur les « savoirs situés », définit ces derniers comme « incorporés (*embodied*) », opposés à « la transcendance et la séparation du sujet et de l'objet²⁸ ». Ces savoirs relèvent d'une épistémologie de « localisation, de positionnement et de mise en situation » qu'elle oppose à « la vue d'en haut (*from above*), de nulle part (*from nowhere*²⁹) ». Mais on ne se débarrasse pas sans conséquence de ce qui est en haut, si on le laisse entre les mains des capitaines du New Space et des amateurs de religion politique : ne serait-il pas temps que la pensée se préoccupe du cosmos, non seulement du ciel vu de la Terre mais aussi du ciel cosmologique (le *cosmos* = *ouranos*) et du ciel théologique ? Il faudrait imaginer une intellectualité située sur Terre, de peau blanche ou noire ou autre, de sexe revendiqué ou mutant, qui puisse avoir la ressource de refuser l'ordre de ce monde à partir d'une liberté cosmologique, un exil qui nous ferait être dans le monde hors du monde, inexistant dans l'existence et faisant exister notre inexistence : existant de notre inexistence. Ainsi nous permettant de dire : dans ce monde, avec tout ce que je sens, je ne prends pas part à ce qui justifie son ordre, nulle part de moi n'y consent assez pour ne pas lui dire non.

Lors de la Grande Mutation, l'une des possibilités radicales expérimentées par les Anges aura été de ne plus être soi, de devenir autre au point où cet autre ne serait plus par aucun point rapportable à la forme d'existence antérieure : l'Ange

28. *Ibid.*, p. 190-191.

29. Donna Haraway, « Situated knowledges », in *Simians, Cyborgs, and Women : The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p.195.

de la pierre devint pierre, celle de l'Animal devint animal, et l'Ange de la Simulation Cognitive devint intelligence artificielle. (Histoire des Anges, 6).

Où, non, non-où. — Ce nulle part que Haraway critiquait à juste titre, je crois nécessaire aujourd'hui de lui redonner une place dans un monde où l'espace est devenu compact, s'effondrant sous sa propre immanence, ses assignations en termes d'identité. Compacité brûlante du monde où l'immanence des réseaux, des télécommunications et celle de l'anthropocène s'entretiennent l'une et l'autre. Nous voyons fondre les idéaux, les armatures démocratiques, les espoirs de changements radicaux. Règne la guerre, la « guerre pure », « base géométrique de toute réalité³⁰ », l'affect le plus partagé — quelle que soit l'orientation politique — étant la haine. Retrouver une forme d'extériorité est aujourd'hui nécessaire pour la pensée de la politique et pour l'intellectualité qui doit réapprendre à dire non, où qu'elle soit. Non aussi à sa propre situation, sous peine d'être aveugle à la situation des autres.

La « fonction politique de l'intellectuel » doit être réélaborée non plus seulement à partir des savoirs, comme le soutenait Foucault, mais de la connaissance comme rapport décalé, désassujetti aux savoirs, ce rapport n'étant plus de l'ordre d'une fusion du sujet et de l'objet — tout étant déjà aujourd'hui à peu près fondu dans le monde — mais partant de ce qui du sujet ne sera jamais dans l'objet si ce n'est sous forme obscure et ce qui de l'objet ne sera jamais dans le sujet si ce n'est sous forme ludique. Le décalage par rapport aux

30. Paul Virilio, *Défense populaire et luttes écologiques*, Paris, Galilée, 1978, p. 32.

savoirs, un décalage qui n'est pas un rejet, c'est ce que le nulle part de l'existence, l'insituable de la situation, peut permettre.

Le terme anglais qu'utilise Haraway lorsqu'il s'agit de rejeter le point de vue « de nulle part », *from nowhere*, essayons de l'entendre littéralement comme *no-where*, non-où. J'emprunte le terme de « non-où » à la cosmo-angélologie du philosophe mystique Sohrevardî (1154-1191), via la traduction et les commentaires d'Henri Corbin : on peut imaginer ce non-où, mais on ne peut le montrer du doigt, il n'est pas au-dessus du monde, ni même en dessous³¹. Ce non-où pourrait être utilisé contre le savoir colonial, extractiviste, et phallogentrique. Il ne nécessiterait pas quelque retour à la Raison dominante d'un universalisme déniaut son lieu d'origine, sa position, mais supposerait d'être ré-imaginé à chaque aventure de l'esprit, chaque prise de position intellectuelle, et ne serait donc pas « montrable du doigt », réductible à quelque trait identitaire revendiqué. Le non-où donne ainsi la capacité de prendre en considération plus d'un « où », plus d'un lieu et plus d'un savoir, plus d'un combat, plus qu'une seule opposition.

À l'éon de la Grande Mutation succéda l'éon de la Guerre entre les Anges et les Intelligences Artificielles. (Histoire des Anges, 7).

31. Shihâboddîn Yahyâ Sohrevardî, *L'archange empourpré : Quinze traités et récits mystiques*, op. cit., p.243.

Communication artificielle. — Le pas gagné par l'analyse foucaldienne est de nous éloigner, en théorie, d'un modèle individualiste et de démocratiser la fonction de l'intellectualité en la donnant à tous. Tous en tant, d'abord, que chaque personne, par son savoir, son expérience, sera justifiée à prendre la parole, à demander des comptes aux institutions, et justifiée aussi à ce que lui soit donnée tous les moyens de comprendre, en termes d'éducation et ce tout au long de la vie. Hors des écoles et lieux classiques de l'enseignement, ces moyens de comprendre ont été largement diffusés grâce à l'internet, sans lequel l'intellectualité contemporaine serait difficilement compréhensible (pensons au nombre de pétitions en ligne) ; on sait aussi comment ont été répandus les moyens de ne pas comprendre, de mal comprendre ou de ne comprendre que trop partiellement. Les technologies de contrôle et d'anticipation des opinions comme des comportements ont eu tendance à isoler les individus (ou à rendre plus facilement possible cette isolation), chacune et chacun étant intégré-e dans les boucles algorithmiques de prévisions et de renforcements de schèmes comportementaux ciblés.

Je ne juge pas là de façon unilatérale les réseaux sociaux, mais je cherche à comprendre 1) comment la matérialité de l'intelligence collective qu'une tradition marxiste optimiste croyait voir se former grâce aux nouvelles technologies de l'information et de la communication a été pourtant happée par la puissance cognitive des intelligences collectives, ces dernières devenant les Sujets véritables de la structuration psycho-sociale qui fait des personnes humaines non pas de purs objets (ce serait trop accorder aux pouvoirs de l'artifice), mais des sujets secondarisés, à qui n'est pas restitué de quoi penser en personnes autonomes ; 2) ce que devient l'immatérialisable de l'intelligence. On pourrait en effet soutenir que la délégation de subjectivité dans les réseaux

sociaux, les plateformes de contenus, etc., dédouble le *situs* des personnes humaines, dématérialise et rematérialise la subjectivité en ligne, produisant le simulacre de l'insituable : se croire exempt de toute responsabilité en considérant — à tort — le réseau social comme séparé de soi alors que le soi est constamment informé par ce réseau.

L'intellectualité que je cherche à dégager dans ce texte devra donc, d'abord, être apte à répondre à, et de la communication artificielle qui aujourd'hui détermine le milieu de toute communication humaine, surpassée quantitativement par les échanges *machine-to-machine* — telle est la *situation réelle* du domaine où l'expression intellectuelle advient. Mais il s'agira aussi d'inventer de l'insituable à travers ces technologies, de ne pas se laisser prendre à la pseudo-immatérialité des échanges.

*Vint le temps de la paix, conclue tacitement par les Anges
Artificiels et les Artifices Angéliques qui apparurent une
fois que le combat fût si rapproché que détruire l'autre était
détruire la destruction même. (Histoire des Anges, 8).*

Écritures de l'intellectualité : traduire, communiquer, exiler. — Or l'invention d'une intellectualité qui serait en prise avec le milieu de la communication artificielle tout en étant capable de s'en échapper absolument, sans pour autant en appeler à un pur et simple exit de la technologie, cette invention sera celle d'une forme, d'une forme de pensée. C'est, me semble-t-il, ce que Foucault évacue

de la scène de l'intellectualité lorsqu'il demande trop vite de nous dispenser de la figure-cible de l'écrivain — « le seuil de *l'écriture*, comme marque sacralisante de l'intellectuel, disparaît³² ». Au lieu de chercher à rétablir, de façon immanquablement réactionnaire, une figure révolue de l'intellectualité, on ferait mieux de se demander ce que pourraient être les écritures de l'intellectualité par temps d'IA, de réseaux sociaux, et de réalité augmentée. Par écritures, j'entends les interventions de l'intellectualité, qu'elles se manifestent comme textes ou comme écritures scéniques, vidéographiques, etc. Ce sont là des questions esthétiques, essentielles à l'efficacité même de la fonction intellectuelle.

Rien n'empêchera certes de créer des revues comme au « bon vieux temps ». Mais pour avoir la moindre pertinence sur le plan intellectuel, donc non pas seulement comme production de savoir, ni même comme usage politique de ces savoirs, mais bien comme *décalages* au savoir, ces revues devront nécessairement se traduire en d'autres formes, se chercher toujours un autre sens dans une autre langue et un autre médium. Ou plutôt, ces revues seront elles-mêmes des traductions, elles seront moins des revues que des retours déconcertants du sens, des revenantes. Elles devront filtrer les environnements numériques et se constituer en relais et relais de relais. Disons par exemple :

une rencontre underground imprévue → une plateforme internet à usage momentané → un tract anonyme sur un mur → une revue papier à parution aléatoire → un concert de musique drone en pleine forêt → une manifestation d'abolition du monde

Chaque personne incarnant la fonction intellectuelle devra apprendre à ne pas utiliser qu'un seul médium, afin de rendre audible, visible, lisible, tactile, sensible ce qu'il y a à communiquer. Autrement dit, la communication commencera par la mise en relais

32. Michel Foucault, « La fonction politique de l'intellectuel », in *Dits et écrits II*, 1976-1988, *op. cit.*, p. 110.

(et non en réseau) des incarnations de ce qui sera dès lors moins une revue qu'un système de communication transitionnelle, pouvant inclure n'importe quel genre de personne, de (non)professions, *chacun-e apprenant à s'exiler dans l'autre*, chaque forme étant elle-même mise en exil par son passage obligé dans une autre forme, une autre constellation de sens et de sensations. Une telle communication sera la manifestation de la puissance de l'insituable.

On dit que ces Anges Nouveaux sillonnent les déserts, les océans et les soleils. Elles sont là où on ne les voit pas, et ailleurs quand on les croit ici (Histoire des Anges, 9).

L'éclat. — De même que les *Ishrâqîyûn*, les disciples de Sohrevardî, « ont l'ange directement comme guide et maître spirituel, sans avoir besoin d'intermédiaire ni d'un shaykh parmi les hommes³³ », on pourrait dire que l'Ange symbolise le rapport à la connaissance libéré des maîtres terrestres. Un Ange qu'il s'agit moins d'être que d'imaginer comme la part de nous qui s'exile pour mieux éprouver la présence. Insituable, l'Ange Planétaire traverse l'espace-temps et revient avec un éclat d'absolu.

33. Shihâboddîn Yahyâ Sohrevardî, *L'archange empourpré : Quinze traités et récits mystiques*, op. cit., XVII.





Walter Lacis

Nicolas Vermeulin

(Technique mixte.)

Walter Lacis est né le 16 septembre 1925 au cœur de la République de Weimar. Son enfance est marquée par l'effervescence culturelle et les troubles politiques de l'époque. Le jeune Walter reçoit une éducation libre, cosmopolite et multilingue. Son père, Walter Benjamin, l'initie très tôt à la philosophie, la littérature et la critique sociale. Sa mère, Asja Lacis, lui transmet sa passion pour le théâtre, les arts et les armes. Durant les années 1930, ses parents se séparent. Il vit alors entre Paris, Riga et Berlin. En 1936, lors des vacances, il apprend avec sa mère le maniement des armes et avec son père celui des explosifs. Dans les années 1940, à Riga, Walter étudie la philosophie et la littérature. À 18 ans, il diffuse ses premiers essais dans des revues littéraires. Il part pour Paris et entre dans la résistance sous le nom de Virgule.

Walter Lacis devient une figure intellectuelle influente des années 1950 et 1960. Il publie plusieurs ouvrages de philosophie critique et enseigne à l'Université Populaire de Montreuil. Parallèlement, il travaille en tant que metteur en scène. Ses pièces de théâtre, qui mêlent

avant-garde et engagement politique, sont notamment inspirées des travaux de son parrain Bertolt Brecht avec qui il collabore régulièrement. Les représentations ont lieu devant les usines ou dans les rues des villes ouvrières.

Sa vie est marquée par les voyages et les échanges intellectuels avec les grands penseurs de son temps. Walter Lacis décède en 1999 à Paris, laissant derrière lui une œuvre riche et diverse qui continue d'inspirer les chercheurs en philosophie et en études théâtrales.

Parmi ses multiples parutions, on notera :

1. Lacis, Walter. *Dialectique et Explosifs : une exploration de l'esthétique révolutionnaire*. Paris : Éditions du Deuil, 1954.

2. Lacis, Walter. *Fragments de la Destruction*. Paris : Gallinard, 1962.

3. Lacis, Walter. *Topologie des artifices média*. Berlin : Suhrkamp, 1971.

4. Lacis, Walter. *Insistance et Résistance : Un théâtre*. Londres : reVerso, 1981.

Brûlot
Éléonore Vinay-Léger

« j'ai appris très vite que c'est le truc des gars plus vieux nous dire qu'on est intelligente spéciale pas comme les autres et que tant qu'on joue le jeu tant qu'on se met toute nue il y a des chances qu'ils nous soulèvent et nous brandissent comme cette calisse de lumière vive flottant sur le visage du monde autour il y a des chances qu'ils nous regardent et peut-être même nous voient vraiment »

« ils nous regardent de haut quand on parle des livres qu'on aime puis ils nous assoient sur leurs épaules comme sur une chaise haute c'est un poison sans fin »

— Juliette Langevin, *Fille méchante*,
L'Oie de Cravan, 2024.

JE N'AI PAS lu Benjamin.

À l'âge où l'on fait ses classes, j'ai étudié la perversité d'un homme. Ou plutôt, un homme à travers moi a étudié sa propre perversité.

Comme le chat, sûr de son fait, projette sa proie dans les airs. Se repaît tant déjà de ses couinements qu'une fois achevée il la laissera.

J'avais 19 ans. Lui 24.

Entre nous il y avait une maîtrise de lettres.

Il disait que j'étais la lycéenne de Ferdydurke. Je n'ai pas lu Ferdydurke.

J'ai connu Toulouse au début de 2009.

Des deux années qui ont suivi je ne distingue pas les saisons. Si à la fin j'étais une ombre, ça n'était pas de moi-même.

Il hantait la ville un livre dans la poche, laissant chez lui son téléphone. Emmenant ses névroses en balade, il lisait l'heure à l'écran des horodateurs. La première fois qu'il m'a violée j'ai marqué au matin un temps d'arrêt devant le parcmètre de la rue de la Daurade. Il était tôt, le soleil perçait. Je me suis demandé s'il était l'heure de se laisser couler dans la Garonne. J'avais vingt ans et je regardais les camions dans les yeux.

L'emprise est une mécanique terrible en ce qu'elle suscite dans un même geste
une douleur psychique insoutenable
son démenti
et son stigmaté.

Il me punissait par le silence et venait rôder à la médiathèque Fabre où j'emmenais les enfants sortant de l'école. Mon délitement était son goûter.

Je n'ai jamais su ce qu'il me faisait payer. Ça avait à voir avec le fait d'être une femme. Suffisamment docile pour espérer la modeler. Suffisamment frondeuse pour n'en être pas moins excitante. Je crois que ce qui leur plaît c'est nous faire plier. Qu'ils prennent leur plaisir à nous voir rompre. Nous laissent ensuite comme des jouets cassés.

Un soir on est allés à la pizzeria. C'était un endroit que j'avais trouvé le premier été. Même de ça il se moquait, mon besoin d'élire des lieux où se réfugier.

— Un intellectuel qui se moque ça n'est pas une personne qui se moque, c'est une personne, plus toutes celles dont il se réclame, qu'il convoque, qu'il charrie comme un panache —

Un soir on est allés à la pizzeria. Il avait à la main un livre. Sur la couverture, l'Angelus novus. C'étaient les thèses sur le concept d'histoire qu'il entendait déclamer. Ce soir-là j'ai refusé. Ce qui m'avait plu chez cet homme. Que je prenais pour de la générosité. C'était sa capacité à propager entre deux pintes des concepts arides. Avec ce qui pouvait passer pour de la douceur. À qui ne lui avait rien demandé mais appréciait la gnose ainsi offerte. Et révérait son locuteur. J'ai compris assez vite qu'il était en fait un apôtre. Que ce qui passait pour de l'altruisme pour lui était une répétition. Qu'à travers nous il s'adressait à ceux dont il partageait les codes. Qui louaient quant à eux son prosélytisme. J'ai compris assez vite et mis longtemps à m'en sortir. La sujétion intellectuelle est tenace, on ne se défait pas facilement des références d'un autre. C'est comme une charpente. Un squelette. Qu'il te faudra attaquer au lance-flammes. Quand tu seras assez forte pour le faire. T'auras regardé la météo. Histoire que ça pisse pas à l'intérieur. Gare aussi au prochain connard qui offrira de t'aider à étayer.

J'ai préparé mon départ sans le vouloir. Je ne voulais plus rien si ce n'est épargner ma famille. Des proches je n'en avais pas. De toutes les raisons pour lesquelles ils nous veulent jeunes, la plus pragmatique : une fille qu'on façonne on n'aura pas à l'isoler. J'ai préparé mon départ sans me le dire. J'étais la plus à même de me trahir.

J'ai trouvé une formation en CFA, loué un studio à Besançon. Je suis devenue apprentie jardinière. D. était horticultrice. On travaillait ensemble le matin. L'après-midi elle me laissait seule avec un poste FM branché sur France Culture. Ça me semblait obscur. Peut-être les émissions étaient-elles à l'époque plus érudites. Peut-être pas.

Le 14 novembre 2011, une opération de police a visé sept lieux toulousains. Quatre personnes ont été incarcérées.

Le 15 novembre 2011, je l'ai eu au téléphone. Il a dit

si tu savais ce qui se passe ici, tu ferais moins la maligne

Le 16 novembre, je me suis réveillée psychotique.

La syncope protège le corps de la douleur comme un disjoncteur. La psychose est la syncope de l'esprit.

Je me suis installée à Marseille à la fin de 2012.

Je n'y connaissais personne. Un jour entre deux trains, j'avais descendu le boulevard d'Athènes, traversé la Canebière à Noailles, suivi le Cours Lieutaud jusqu'à Castellane. C'était une ville où le crépuscule semblait à la fois plus dense et moins lourd qu'ailleurs.

J'ai pris un T2 face à l'entrée Camille Flammarion de la gare Saint-Charles. Celle des cheminots.

De Toulouse j'avais compris une chose, c'est qu'on n'est jamais trop près d'une gare quand c'est chez soi qu'on vous réduit.

Ça aurait pu s'arrêter là. Comme un spot de prévention en forme de reconstruction teintée de mistral et de gabians dans le couchant. Une vie de femme ne ressemble pas à un spot de prévention.

J'ai trouvé un travail sans l'avoir cherché. J'étais coordinatrice. Dans une association. D'éducation populaire. Qui œuvrait notamment au centre social d'Air Bel³⁴.

La journée je sillonnais les quartiers Nord.
La nuit je lisais l'Opération César sur le Jura libertaire.

Lui réclamait des photos de mes yeux et de mes seins.
Je lui envoyais mes yeux.

J'avais pris vingt kilos de neuroleptiques.

C'était le temps béni de la Manif pour tous.

De Sainte-Anne je retiens une chose : au-delà d'une certaine dose de psychotropes, on ne sait plus ni lire ni écrire. L'expérience asilaire ayant de commun avec ce qui l'aura provoquée que

ça n'est pas en ce qu'elle a de physique que la contention fait le plus de dégâts.

N'ayant pas obtenu de rompre mon contrat pendant mon hospitalisation, mon employeuse a dit à mon retour que j'avais perdu dans le regard cette flamme qui l'avait fait m'embaucher.

Je n'ai pour ma part jamais trouvé la moindre étincelle dans la toile de verre safranée qui recouvrait les murs de nos bureaux.

J'ai déménagé. Entre les escaliers du cours Julien et la passerelle qui enjambe Lieutaud pour dévaler jusqu'à la Corderie. Je préfère te parler de la topographie marseillaise que de la dissociation et de ses

34. <https://agone.org/livre/livresurdemande>.

effets sur la vie d'une jeune femme dans une grande ville. Les kilos m'ont protégée en partie. C'est en partie pour ça qu'on les prend. Ça aurait pu être pire. Et ça n'aurait pas pu être mieux.

Un matin en allant travailler, il y avait sur une table un exemplaire de *Ferdydurke*. Je l'ai pris. Un soir, derrière la table, de la lumière, je suis entrée. Je savais pas ce qu'était la littérature. J'ai trouvé des poètes mangeant des moules. J'étais délurée. On m'a fait une place.

Ça aurait pu s'arrêter là. Comme une pastille du ministère de la Culture en forme de résilience baignée de pastis et de poésie expérimentale. Mais t'as compris le principe. Ce soir-là un mec à peine plus vieux que moi l'a passé à me peloter. Il me plaisait pas, ça me plaisait pas, alors pourquoi je l'ai laissé faire ? Parce que j'étais sidérée. Parce que je m'en foutais. Parce que j'avais avec mon corps l'intimité qu'on a avec la chaise sur laquelle on est assis. Pourquoi les autres l'ont laissé faire ? Parce que c'était il y a dix ans. Aujourd'hui je lis ses diatribes proféministes avec une certaine ironie. Il faut que vous sachiez que, pour peu qu'on y survive, vos assauts nous laissent un certain humour.

Ce texte ça fait des mois, des années que je ne l'écris pas. Des semaines que je cherche à l'écrire comme il faudrait. Je ne sais pas faire. J'écris avec ma chair. Avec mes nerfs et mon angoisse. J'écris avec mes aréoles.

Je ne sais pas si je lirai Benjamin, Gombrowicz ou ce cloporte de Salinger³⁵, et ça n'a pas beaucoup d'importance. D'abord il faut survivre. Ce qui en a plus, c'est que les arts et la culture, comme tous les milieux, sont le lieu de violences misogynes. Qu'à la différence des autres, ils en sont aussi l'instrument. Que non seulement ils les

35. http://www.philippe-rey.fr/livre-Et_devant_moi_le_monde-505-1-1-0-1.html.

accueillent, que de surcroît ils les diffusent. Ainsi la figure romantique du poète maudit, ombrageux, torturé, n'en a pas fini de placer les hommes sur un piédestal et de désigner les femmes comme réceptacles.

L'année dernière j'ai rencontré un mec. Libraire comme moi. Éditeur et poète. Alors que je lui faisais le récit de mes errements sentimentaux dans le milieu, il m'a dit :

mais t'es une muse, en fait

Les muses c'est vous. Vous qui nous avez voulu éthérées. Qui avez cru pouvoir gommer nos traits pour faire de nous des pages blanches. Vous qui nous avez rêvées encre, graphite quand nous sommes chair et sang.

Vous qui construisez œuvre et réputation en vivant à nos crochets.

Vous qui nous cantonnez aux marges puis nous méprisez d'y être.

Vous qui appelez nos réussites succès avec un rictus de dédain et d'envie.

Vous qui nous violez et nous dites névrosées de l'avoir été.

Vous dont les grands abus font le lit des petits et les petits le lit des grands.

Vous qui dans nos yeux avez vu l'éclat du sang et sur nos peaux flairé les pattes de vos congénères.

La jeune fille comme concept est un attrape-connards. Et ça n'est pas d'avoir été théorisé par des connards à destination de connards qui le rend inoffensif.

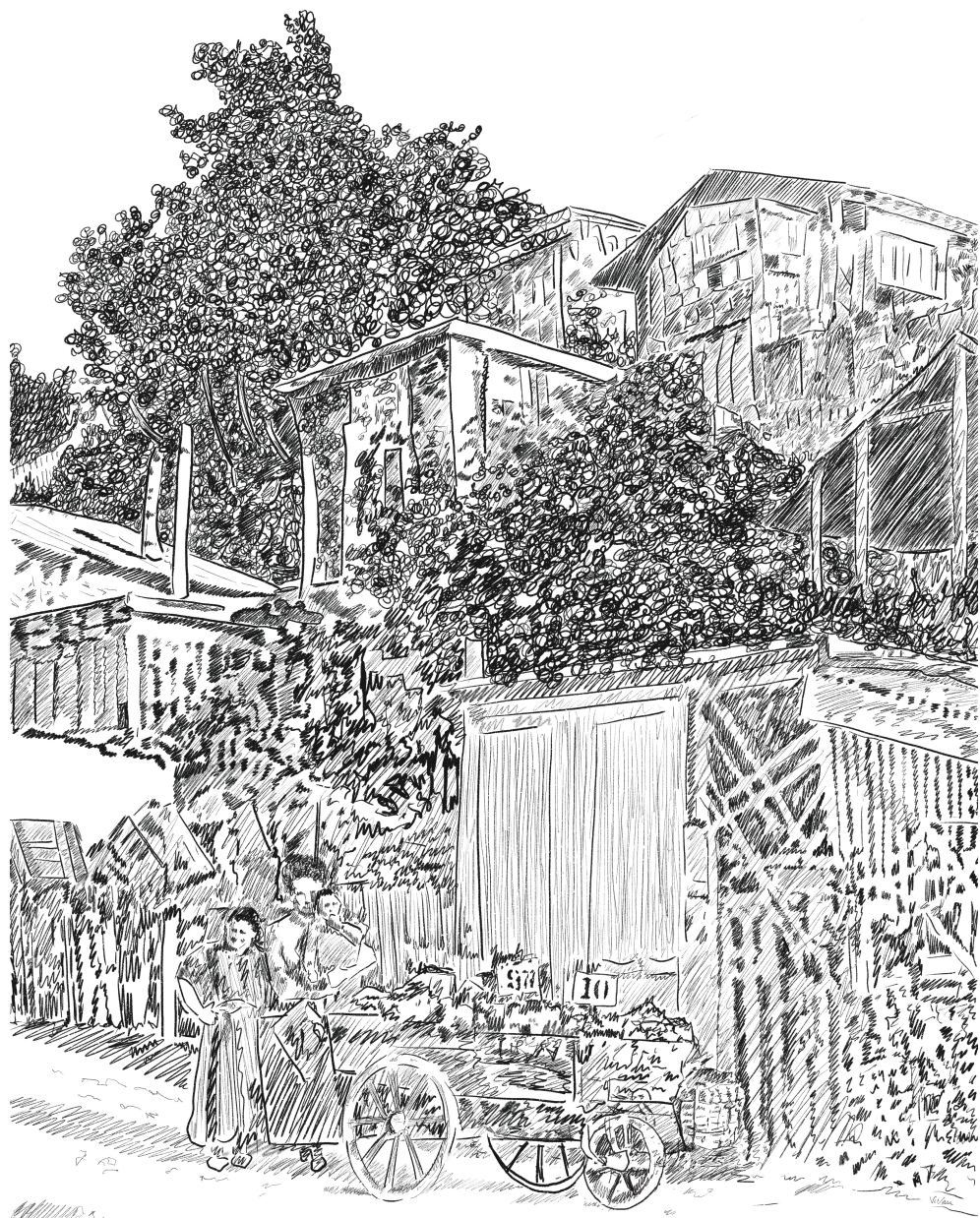
À l'âge où l'on fait ses classes, j'ai étudié la perversité d'un homme et d'un milieu. À l'époque lorsqu'on disait ça, tonitruantes et vacillantes comme le sont les victimes, tout le monde regardait ailleurs. Tout le monde sauf celles qui l'ont vécu aussi.

Survivre c'est écoper. D'abord tenir droite dans la vague. Se laisser emporter quand on y tiendra plus. Ployer sous les rouleaux. Reprendre son souffle. Et chaque fois redécouvrir le paysage laissé par les flots. Et quelle pêche le ressac aura charriée. Est-ce qu'on sera en mesure de la supporter ou devra-t-on la laisser à la mer. Pour cette fois. Avec toujours la tentation de la suivre au large.

Au diable la résilience
pour peu qu'on y survive
Seule la lutte paie.

Il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document de barbarie

— Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, 1940.



Le Maquis

Violaine Chevrier

(Réalisation numérique à partir d'une photographie du maquis de Montmartre prise début 1900, collection Neurdein.)

Sur les hauteurs de Montmartre, au cours du XIX^e siècle, des prolétaires chassés du cœur de Paris par les transformations impulsées par Haussmann créèrent un quartier qui tenta de résister à l'avancée du Paris bourgeois.

Il suffit de l'illusion de l'objet individuel

Camille Sova

IL SUFFIT de l'illusion de l'objet individuel
là
dans le cours figé de la réalité
et c'est l'accouplement de l'existence et de l'angoisse
le vertige cosmique des marchandises —
richesses
richesses
mais altérées —
l'expérience à l'abri d'elle-même
mais encore proie
et le monde à l'intérieur
pour toujours
ou en fait
non
seulement
tant que l'éclat n'occupera pas
la place des menaces

comme l'univers
la solution est sensible

en adversaire illimité
qui désormais s'abandonne au matin
pourra saisir l'immédiateté du fer
et son penchant pour l'homme
fournir l'empreinte
à la chose à espérer
la formule
la mémoire damnée
mythique

Le poème à l'heure de sa collagibilité

J'ai commencé le collage il y a maintenant 5 ans. Cette méthode de composition constitue l'essentiel de mon travail poétique : pour faire des poèmes, je découpe, colle, détourne, vole, les mots des autres pour en faire les miens ou plutôt ceux de personne — désappropriation du langage, jamais dissolution.

En choisissant un corpus déterminé, le collage me permet de réfléchir au langage qui s'y déploie et, à travers lui, au monde qu'il engage. C'est ce que j'ai fait en travaillant pendant trois ans à partir de sources — principalement des revues, mais aussi des ouvrages de référence — relatives au développement personnel. J'y ai découvert la productivité néo-libérale qui se cachait derrière les « c'est ok » d'une psychologie faussement positive et j'en ai fait des poèmes qui disaient : « vous voyez bien que ça va pas, l'âme et le monde, l'univers et l'humain ». Le résultat s'appelle *Les Branches des autres*, et c'est mon premier travail de collage, disons, d'envergure. Il paraîtra aux éditions MF en mars 2025.

Avant ce collage sur Walter Benjamin, j'avais déjà découpé des textes littéraires d'autres que moi, principalement des recueils de poèmes. J'en faisais ce que j'ai appelé des critiques collées : je découpais, ajoutais quelques mots, quelques lignes, dans l'ambition d'en

faire quelque chose qui soit un poème mais qui soit aussi une critique, c'est-à-dire qui donne à lire une réflexion, poétique donc, sur le texte en question.

J'ai abordé cet exercice de la même façon avec la volonté de composer un poème à partir d'un texte de Walter Benjamin — ici l'introduction de *Paris, capitale du XIX^e siècle* — en donnant à lire, poétiquement toujours, à travers ce poème, un peu de sa pensée. Je n'ai utilisé que les mots de l'extrait choisi et j'ai essayé de faire passer sa pensée à travers le filtre de ma sensibilité en allant, poétiquement encore et toujours, de la critique de la réification des objets à la formulation d'un espoir tout droit venu d'une nouvelle mémoire qui dirait autre chose au monde que « oui, ça va c'est ok ».

EDITIONS GALLIMARD

5, Rue Gaston GALLIMARD
75007 Paris
Tél. 01 49 54 42 00 Fax 01 42 86 83 88
SA au capital de 1 690 638 00 euros
RCS Paris 572 206 753
N° TVA : FR 195 722 06 753

la veut dire que la transformation des modes d'écriture
est une chose qui n'est pas anodine, mais qui est au contraire
un passage du monde à l'écriture, transformant ce qui
était auparavant un monde d'écriture en un monde d'écriture.
C'est pourquoi, pour que la transformation des modes d'écriture
soit une chose qui n'est pas anodine, mais qui est au contraire
un passage du monde à l'écriture, transformant ce qui
était auparavant un monde d'écriture en un monde d'écriture.

AVIS DE VIREMENT

MAGALI BRENON / BRUNO TACKELS
6 RUE GEORGE-EASTMAN

75013 PARIS 13
FRANCE

Ref. Tiers : BRENN
Banque : CAISSE EPARGNE
N° Compte : 0410130357

WB désigne sous le nom d'« actualité intégrale », en tant que telle, du monde messianique
le médium web porte en lui une forme d'une force d'émancipation.
Elle est une de la pure communication, contrainte avec la force d'émancipation.
Madame, Monsieur
Nous vous informons que nous avons donné l'ordre à notre banque de vous créditer de la somme
correspondant aux factures et avoirs suivants :

Vos références	Date comptable	Devise	Montant en votre faveur
19/06/23 montage, acquies de haute lutte par la radio et par le cinéma matographique. C'est une chose qui a été la toile ne lit pas en rubricant le continuum des événements, il peut au contraire à tout moment intervenir, couper, monter, se déplacer, voyager. Le lecteur internet, lisant en vain à nouveau par, se penche de toutes les bibliothèques du monde / cette opé- ration - il chasse à la paille ou à la bannière des grands chemins, mais ici le pillage divert mondial. Le lecteur-écrivain internet vole la bibliothèque du monde entier en droit, puis il a	01-09-2023 précisément accès à la bibliothèque du monde la toile, biblio- thèque, en- maître, pour conserve - sauve la ligne, la toile ouvre l'écriture mondiale à tous les vents. L'actualité est intégrale et ouverte. La monde messia-	niq se passer par le logiciel trouver du Web possiblement et donc, de la accompli à travers la lepiq d'un écriture, qui s'y a d'autres fac- mondial de se rapporter au savoir se. Ayant de se rapporter au savoir ici à la culture des la- des textes, marchandise - WB a l'écriture, l'écriture et la culture de l'écriture, qui ne extrêmement à l'écriture monde, la marchandise pour s'élè- pour s'élè- pour s'élè- pour s'élè- pour s'élè-	800,00
Total			800,00

et que cette immatérialité n'est pas opposée à l'écriture, à la lecture, mais qu'elle en est
Veillez agréer, Madame, Monsieur, l'expression de nos salutations distinguées, au contraire le universelle
de l'écriture, l'écriture - Par conséquent, lire à l'époque d'internet, c'est faire ap-
ment ce geste que Benjamin aurait à faire avec le cinéma ou pensait pour l'écriture
de cinéma et qui d'une certaine manière est un échec, à savoir que le cinéma
aura de cinéma, ce théâtre ou chaplin, les masses aliénées, font voir quelque un precha-
leur revanche sur leur vie. Et il y a la lecture de Benjamin, il nous d'écriture
d'un de quoi repenser l'écriture, il y a une fois très proche non pas du livre mais de la
marchandisation - de l'écriture, l'écriture - Par conséquent, lire à l'époque d'internet, c'est faire ap-
sociale de l'écriture. WB refuse toutes les aliénations, et il est possible de le voir, qu'il y a
de travail d'écriture, l'écriture, l'écriture - Par conséquent, lire à l'époque d'internet, c'est faire ap-

La photo révèle ce qu'on ne peut voir, suivi de L'infinie réactivation de l'écriture

Magali Brénon

(Stylo et marqueur à l'alcool sur enveloppe et papier.)

Ces dessins font partie d'une série de dix-sept. Ils jouent sur la copie, la prise de notes et la photocopie. Sur un prélèvement de passages, dans des livres en édition poche de Walter Benjamin, des émissions radiophoniques ou des conférences autour de son travail. Ils ont été faits au stylo, parfois au feutre, au marqueur à l'alcool, à la bombe de peinture, à l'aquarelle et à la gouache, sur papier machine ou supports/rebuts du quotidien (enveloppes, papiers d'emballage ou administratifs, Post-it publicitaires). Certains dessins eux-mêmes photocopiés se réinscrivent dans d'autres, comme certaines formes et phrases se déclinent d'un support à l'autre.

Chaque titre est une phrase empruntée au texte reproduit manuellement ou mécaniquement dans le dessin. Une citation qui dans notre présent interroge la place des arts et de l'écriture, ce qu'il reste de vif face à la raréfaction de l'air libre.

Fantasmagories et idéologie dans la ville, suivi de Le féerique contre le mythique

Galatée de Larminat

Fantasmagories et idéologie dans la ville

Pour les désespérés seulement nous fut donné l'espoir.

— Walter Benjamin, *Les Affinités électives*
de Goethe (1924-1925).

« LA MODERNITÉ, c'est la fantasmagorie du XIX^e siècle, une illusion collective où la réalité sociale se transforme en spectacle³⁶ », écrit Walter Benjamin dans le *Livre des passages*. Dans cet ouvrage sans cesse repris, raturé, annoté jusqu'à sa mort, chaque fragment de pensée esquisse ce que le XIX^e siècle a fait naître : une énigme. C'est pourquoi Benjamin est souvent difficile à lire : il prend à bras le corps le problème de l'ambiguïté et son écriture renferme des sens multiples. Le XIX^e siècle, qui couve le XX^e en son sein, est effectivement équivoque et exige de pouvoir penser la coïncidence des contraires. Si la modernité capitaliste se présente comme désencombrée du religieux, du surnaturel et du mythique, elle est paradoxalement productrice d'illusions garantes de la stabilité de l'ordre social, et porte en elle la promesse d'un âge d'or, d'une prospérité éternelle. Or, les villes, et

36. Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, trad. par Jean Lacoste et Rolf Tiedemann, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 36.

Paris au XIX^e de surcroît, sont des espaces propices à la divulgation des secrets qui assoient la modernité capitaliste.

Le monde est pensé par Benjamin sur le modèle d'un théâtre de marionnettes dont la fonction serait moins esthétique, représentative ou stylistique que technopolitique. Il s'agit de voir dans les pantins, les costumes et les décors du spectacle autant de dispositifs mécaniques destinés à divertir en trompant en même temps que la représentation opère une séparation entre l'imaginaire et le réel. On peut penser que le monde se donne à voir de deux manières, sous deux visages, à l'endroit ou à l'envers, selon d'où et comment on le regarde. Ou bien, on prend le trompe-l'œil pour la réalité quitte à se heurter au mur sur lequel est représenté un jardin luxuriant, ou bien on reconnaît le procédé d'illusionniste et on voit la fresque murale pour ce qu'elle est véritablement, c'est-à-dire une image. Cependant, les fantasmagories ont cette spécificité de faire coexister ces deux regards, l'illusionné et le lucide. La fantasmagorie est un trompe-l'œil démasqué qui ne cesse pas de faire effet sur le spectateur. Elle fait s'entrelacer en lui la croyance et l'incrédulité, la fiction et le réel — parfois avec effroi.

La connaissance des fantasmagories est moins vision que manière de voir. C'est un regard qui n'est pas dupe des apparences et qui les nomme pour ce qu'elles sont : des machinations. Ces jeux d'ombres s'étendent au-delà de la salle de théâtre pour se concrétiser dans les publicités, les vitrines des grands magasins et les manèges. La fantasmagorie au XIX^e siècle se rapporte ainsi à un dispositif technique, le plus souvent optique mais parfois multisensoriel, que le spectateur ne doit pas deviner, car l'enchantement ne s'effectue qu'à condition de conserver son caractère mystérieux, de dissimuler ses artifices et son « truc³⁷ ».

37. Par exemple, les carrousels reproduisent la sensation de galop et de course grâce au mouvement vertical des chevaux et au plateau du manège qui tourne en rond.

En tant qu'elle est feinte, la fantasmagorie se rapproche de l'idéologie, c'est-à-dire l'ensemble des représentations mentales qu'un groupe se forge pour servir ses intérêts de classe, le plus souvent en les faisant passer pour universels. L'idéologie produit des représentations inversées de la réalité : les idéologues parlent de liberté là où il n'y a qu'asservissement, invoquent l'universalisme républicain quand l'État manifeste sa partialité la plus injuste, et plus récemment, de défense nationale pour parler de génocide, de pluralisme des médias là où il n'y a que propagande néofasciste. Le monde est mis à l'envers, sens dessus dessous. Marx, pour expliquer cette notion, utilise la métaphore de la chambre noire (*camera obscura*), ancêtre de l'appareil photographique qui consiste en un processus optique de renversement de l'image.

La fantasmagorie quant à elle, au lieu d'inverser le monde réel, agrandit une image et la projette. Tandis que l'idéologie se fait comprendre au travers de discours, les fantasmagories se matérialisent au sein d'espaces, réels ou imaginaires, qui ont pour charge d'embellir l'environnement urbain du capitalisme naissant. La fantasmagorie résulte donc d'une technique d'illusion mais, dans sa dimension sociale et politique, elle participe également d'un mouvement de fond imposant une chosification de l'humain réduit à une apparence d'humanité. Elle est donc « synonyme d'illusion, d'artifice, de magie et d'archaïsme³⁸ ». Elle vise à chasser la présence du capitalisme, de l'industrie, de l'exploitation dans la ville, alors même qu'elle en est le produit. C'est une création qui se présente sous un aspect esthétique afin de voiler son origine concrète : le système technique capitaliste. Elle a moins à voir avec l'art qu'avec la marchandise.

On retrouve dans cette idée de fantasmagorie la logique marxiste d'occultation de la production marchande mais également celle,

38. Jean-Michel Palmier, *Walter Benjamin. Le Chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu*, Paris, Klincksieck, p. 461.

freudienne, du refoulement. La ville capitaliste, comme le psychisme, est capable de refouler ses contradictions pour survivre. Elle cache les pauvres en les reléguant à la périphérie et envoie la police chasser les sans-abri des lieux touristiques. Par la publicité, elle se raconte l'histoire fantasmée d'une ville cosmopolite enrichie par l'immigration tout en organisant la ségrégation et les persécutions raciales.

Ces procédés constitutifs des fantasmagories consistent au XIX^e siècle « à faire émerger dans la matérialité du monde, par des effets techniques, l'immatériel du "surnaturel" ; il s'agit donc "de produire l'illusion de matérialité et de vie en des lieux non matériels et non vivants"³⁹ ». Par exemple, les panoramas rendus possibles par les nouvelles techniques optiques et la photographie permettent d'agrandir l'espace perceptif des spectateurs. Plongés dans des « aquariums de l'exotisme et du passé⁴⁰ », les passants font l'expérience d'une vue la plus totale possible, séparée du corps vivant humain, de ses limites, et de tout point de vue situé. Facilitant les circulations et transfigurant Paris, les perspectives inédites permises par les boulevards haussmanniens ont également fait l'objet d'inaugurations spectaculaires. Les fantasmagories capitalistes, par la magie du trucage et la théâtralisation de l'urbanisme, ont investi l'espace public, mais aussi redessiné à foison les frontières entre intérieurs et extérieurs — autre thème benjaminien. « L'art de l'habiter, confronté aux impératifs rationalistes de l'urbanisme naissant, produit à Paris la fantasmagorie de "l'haussmannisation", qui donne libre cours, une dernière fois, à l'illusion de la liberté de mouvement par la création de grandes percées urbaines, avant d'imposer définitivement les contraintes de circulation⁴¹ » et,

39. Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1992, p. 93.

40. Walter Benjamin, *Sens unique*, Paris, Maurice Nadeau, p. 34.

41. Bruno Tackels, *Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 95.

désormais, une société de surveillance de plus en plus accrue. Dans l'écriture, la conjonction de la presse et du feuilleton a favorisé en littérature l'émergence de la fantasmagorie d'études objectives des types humains nommée physiognomonie. Ce phénomène culturel grâce auquel « l'écriture journalistique gagne en audience ce qu'elle perd en profondeur littéraire⁴² » est contemporain du roman qui supplante progressivement le conte et de la privatisation du rapport au discours. Paris est la capitale de la marchandise et du discours publicitaire.

Les fantasmagories en tant qu'objets de la technique marchande, et non de l'artisanat, participent du phénomène décrit par Marx dans le *Capital* au chapitre « Le fétichisme de la marchandise ». Les rapports humains sous le capitalisme marchand sont gangrenés par les conditions sociales de production — l'obligation de travailler pour subvenir à ses besoins les plus primaires : manger, se loger, s'habiller. En vendant leur force de travail sur un marché régi par les lois de l'offre et la demande — comme celui des marchandises, les humains ont un rapport aux autres et à eux-mêmes qui prend la forme d'un rapport à une chose. Ce rapport dominé par la relation d'exploitation donne l'illusion de la vie alors qu'il a tendance à chosifier les êtres. La fantasmagorie est donc une production technique d'illusion sensible mais elle participe également d'une tendance du capitalisme déshumanisante et dévitalisante⁴³.

Les innovations techniques irriguent la vie sociale jusqu'à l'art qui se transforme en espace d'exposition des fantasmagories de la modernité. Comment ne pas voir ce processus historique initié dès le XIX^e siècle par lequel les productions artistiques se

42. Ami Bouganim, *Walter Benjamin, Le rêve de vivre*, Paris, Stock, 2007 [1935], p. 131.

43. Marx compare même le capitalisme à un vampire. Cette métaphore du capital-vampire est particulièrement développée dans la section III du livre I du *Capital* notamment au chapitre VIII sur « La journée de travail ».

confondent de plus en plus avec des marchandises⁴⁴. L'art dans la modernité a tendance à devenir un pur et simple objet d'échange et de spéculation, une marchandise excessivement dépendante de la finance mondialisée. Certaines œuvres contemporaines sont des exemples paradigmatiques de l'inhumanité qui peut se dégager de productions excessivement dépersonnalisées et reproductibles à l'infini⁴⁵. D'autres, par leurs proportions gigantesques et la fascination inerte qu'elles produisent, dénotent la nouvelle prépondérance du sensationnalisme en art.

Cependant, adepte de raisonnements non mécanistes, Benjamin soutient que dans le même temps où l'art disparaît sous l'effet de techniques de reproduction, il concourt à l'apparition de fantasmagories. Avant d'annihiler complètement l'artisanat, la marchandisation fait apparaître la figure fantasmagorique du collectionneur qui s'entoure d'un monde « où les choses sont dispensées de la corvée d'être utiles⁴⁶ », un monde menacé à chaque instant de sombrer définitivement dans l'échange pur où la valeur marchande supplée la valeur d'usage. Ces errements d'une histoire en suspens et en sursis, contenus dans le XIX^e siècle, produisent des sursauts fantasmagoriques, efflorescences merveilleuses mais chants du cygne voués à l'oubli ou à la muséification, ce qui revient au même.

Paradoxalement, il y a une portée révolutionnaire des fantasmagories lorsqu'elles sont détournées de leur fonction esthétique. Prises dans leur dimension politique, elles mettent en lumière les souffrances et dysfonctionnements intrinsèques à la société capitaliste. En se donnant dans une immédiateté sensible, elles

44. En 2021-2022, au sortir de la crise sanitaire, le marché boursier de l'art atteint un apogée de 2,7 milliards de dollars avec comme premiers bénéficiaires Sotheby's, Christies et Phillips.

45. En 2013, *Balloon Dog* (orange) de Jeff Koons a atteint 58,4 millions de dollars chez Christie's à New York. La même année, le total de ses ventes a rapporté 177 millions de dollars.

46. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle, Œuvres III, op. cit.*, p. 57.

constituent notre expérience de la modernité, et peuvent ainsi nous pousser à agir pour mettre en crise le système de production — peut-être davantage que ne le fait la critique de l'idéologie. Pour simplifier, l'idéologique et sa critique relèvent d'un mouvement intellectuel, tandis que les fantasmagories et leur reconnaissance découlent d'un processus éminemment sensible qui affleure notre expérience quotidienne.

Cette expérience quotidienne est chez Benjamin inséparable de l'urbanité emblématique de Paris. Dès son premier séjour en 1923, Paris lui apparaît comme « la capitale du monde », ou du moins « un miroir du monde », imprégnée d'histoire et de tradition, de romantisme et de politique. Il perçoit la capitale française comme un « intérieur habité » et écrit avec une euphorie presque candide : « combien de fois tous les jours, même dans ses parties les plus connues, ne voit-on pas que changer de trottoir est plus déterminant que nulle part ailleurs⁴⁷ ». Son projet le plus abouti sur la physionomie de Paris est indubitablement son *Livre des Passages* dans lequel il présente six personnes, chacune associée à une réalité sociale, qui paraissent ensemble incarner le XIX^e siècle : Fourier et les passages, Daguerre et les panoramas, Grandville et les expositions universelles, Louis-Philippe et l'intérieur, Baudelaire et les rues de Paris, Haussmann et les barricades — six fantasmagories parisiennes qui représentent six modalités de l'espace social.

Dans le chapitre dédié à Louis-Philippe, il déclare : « le simple particulier monte sur la scène de l'histoire. [...] Pour la première fois, le cadre de vie du particulier s'oppose à son lieu de travail. Le premier se constitue dans l' "intérieur". Le bureau en est le complément. Le particulier, qui dans son bureau tient compte du réel, demande à son intérieur de l'entretenir dans ses illusions. Nécessité d'autant plus pressante qu'il ne lui vient pas à l'idée d'intégrer des réflexions sociales dans ses calculs commerciaux. Il écarte les unes et les autres

47. Walter Benjamin, « Journal parisien » (1929), *Sur Proust*, Caen, NOUS, 2010, p. 65.

dans l'aménagement de son environnement privé. De là naissent les fantasmagories de l'intérieur. Pour le particulier, celui-ci représente l'univers. Il y assemble le lointain et le passé. Son salon est une loge dans le théâtre du monde⁴⁸ ». L'appartement bourgeois est un espace encombré d'outils et d'objets qui rassurent à l'égard du monde extérieur. Ce repli paradoxal vers l'intérieur est caractéristique de l'habitat bourgeois à tel point que l'extérieur même de la ville prend les atours de leurs demeures et, inversement, leur logis, les apparences de contrées exotiques. En effet, dès le milieu du XVIII^e siècle, autour du Palais-Royal, se multiplient des boutiques de curiosités où l'on trouve des « flèches de sauvages et têtes d'Indiens boucanées⁴⁹ ». Saturées d'imaginaire colonial, ces échoppes se présentent comme d'utopiques morceaux de territoires lointains qui commercialisent des collections d'objets préhistoriques et précolombiens, pêle-mêle avec des bouddhas, des crânes, des fossiles. Ces objets sont étiquetés, rangés et mis en scène dans des vitrines tels des échantillons arrachés des mondes où ils sont, ou ont été, en usage. L'attitude correspondant à cet intérieur est celle du collectionneur — dont Benjamin écrit que « de la transfiguration des choses, il en fait son affaire » et « se transporte en rêve non seulement dans un monde lointain ou disparu défunt mais aussi meilleur⁵⁰ » — une figure qui est toujours susceptible de céder à la tentation de l'orientalisme et de l'exotisation.

À rebours des intérieurs exotiques bourgeois, des collectionneurs et de leurs fantasmes sur l'enfance de l'humanité, le projet de Benjamin s'intéresse également aux manifestations de la modernité dans les rues. Cette ville de Paris qui lui apparaît comme une énigme est l'emblème de toute la mise en crise, à la fois de la personne et de l'histoire commune. La compréhension de l'expérience quotidienne de la ville doit donc être sensible à ce double aspect, individuel et

48. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, *Œuvres III*, op. cit., p. 56.

49. Edmond de Goncourt, *La maison d'un artiste*, Paris, Charpentier, 1881, p. 31-32.

50. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 57.

collectif, intime et public, intérieur et extérieur. En cela, la pensée critique de Benjamin est un empirisme délicat et une pensée du seuil. « Nous sommes devenus très pauvres en expériences du seuil. L'endormissement est peut-être la seule qui nous soit restée (mais avec le réveil aussi⁵¹) ». Or, car tout seuil est aussi un passage, le *Livre des passages* est également un amoncellement de citations et de notes sur ces voies piétonnes entre espaces publics et rues commerçantes qui, si elles sont la manifestation des débuts du capitalisme et de la spéculation, sont aussi le refuge des flâneurs, dandies, conspirateurs et joueurs. Ces espaces de l'entre-deux, à la fois spatiaux et temporels, sont des passages et des seuils qui esquissent un intervalle entre les choses et non pas une frontière. En quelque sorte, passages et péristyles, portiques et arcades, portails, entrées et vestibules, en permettant d'entrer, sont des espaces qui ouvrent l'éventualité d'être dans l'interstice. Ces hiatus qui inaugurent d'autres cosmologies possibles et d'autres récits sont des lieux d'intrication du rêve et de l'histoire. Intérieur à l'extérieur, la rue devient l'appartement du flâneur, personnage déambulant pour qui « c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde⁵² ». Le flâneur qui rêve dans l'espace protégé et luxueux des passages tranche avec le passant de la foule et de la société de masse dont la démarche est hâtive et toute entière tournée vers la productivité. Les rapports entre l'onirique et le réveil sont une thématique chère à Benjamin depuis son article sur le Surréalisme dans lequel il écrit : « La vie ne semblait digne d'être vécue que là où le seuil entre veille

51. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, op. cit., liasse O, p. 512.

52. Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *L'Art romantique, Œuvres complètes*, T. III, Paris, Calmann Lévy, 1885, p. 64.

et sommeil était en chacun creusé comme par le flux et le reflux d'un énorme flot d'images⁵³ [...] ». Plus précisément, l'intérêt de Benjamin pour les passages parisiens naît de sa lecture du *Paysan de Paris* dans lequel Aragon dépeint « ces couloirs dérobés au jour », devenus les temples de la consommation moderne, religion d'autant plus dangereuse qu'elle ne dit pas son nom⁵⁴. La sécularisation des sociétés modernes ne signe pas la fin des mystifications.

Dans ce type de passages, on peut voir pour la première fois des boutiques de jouets qui n'ont « rien à envier aux galeries des contes de fées⁵⁵ ». Logis-étale ou passage couvert deviennent des lieux de réconfort où souffrances et oppressions connaissent un temps d'arrêt. Les jouets et autres curieux petits objets viennent au secours de leurs propriétaires. Les enfants, remarque-t-il, « cernés par un monde géant, se créent en jouant leur petit monde à leur mesure, mais l'homme, que le réel entoure sans issue possible, menaçant, lui enlève par sa reproduction miniaturisée l'effroi qu'il suscite. » Et quand il ajoute : « La bagatellisation d'une existence insupportable a fortement contribué à l'intérêt croissant que rencontrent le jeu d'enfant, les livres pour enfants après la fin de la guerre⁵⁶ », il est

53. Walter Benjamin, « Le Surréalisme », *Œuvres, op. cit.*, II, p. 113-134, citation p. 115.

54. Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, 1926, Le livre de Poche, 1966, p. 20, écrit à propos du Passage de l'Opéra : « L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. [...] Toute la faune des imaginations, et leur végétation marine, comme par une chevelure d'ombre se perd et se perpétue dans les zones mal éclairées de l'activité humaine. C'est là qu'apparaissent les grands phares spirituels, voisins par la forme de signes moins purs. La porte du mystère, une défaillance humaine l'ouvre, et nous voilà dans les royaumes de l'ombre ».

55. Walter Benjamin, « Naples », dans *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 19.

56. Walter Benjamin, « Jouets anciens », dans *Enfance : éloge de la poupée et autres essais*, réunis et trad. par Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 88.

impossible de ne pas entendre là son propre engouement, son propre effroi.

Le rapport de Benjamin à la ville est ambivalent. D'une part, l'intérieur n'est un refuge d'aucun secours face à la pauvreté de l'expérience d'une modernité désenchantée. D'autre part, l'errance sans but dans le paysage urbain, invoquée par les surréalistes, fait apparaître Paris sous le signe du rêve — à la fois rêve enjôleur du passé, des mythes et des légendes et mirage narcotique dangereux dont il faut se réveiller. Pour un exilé comme Benjamin, le refuge du passé est devenu interdit et il est risqué de s'y complaire car toute nostalgie est mortifère. Benjamin dénigre la future métropole, son économie impitoyable, ses inégalités et ses ornements grossiers et, dans le même temps, est irrésistiblement attiré par elle, par son exubérance et ses lumières éblouissantes, par le tumulte de ce siège du cosmopolitisme. Paris est une ville chargée d'anciens espoirs, de virtualités non réalisées, certaines inquiétantes d'autres enivrantes.

Le féerique contre le mythique

Les prés remontent aux hameaux sans coqs, sans enclumes. L'écluse est levée. Ô les calvaires et les moulins du désert, les îles et les meules.

Des fleurs magiques bourdonnaient. Les talus le berçaient. Des bêtes d'une élégance fabuleuse circulaient. Les nuées s'amassaient sur la haute mer faite d'une éternité de chaudes larmes.

III

Au bois il y a un oiseau, son chant vous arrête et vous fait rougir.

Il y a une horloge qui ne sonne pas.

Il y a une fondrière avec un nid de bêtes blanches.

Il y a une cathédrale qui descend et un lac qui monte.

Il y a une petite voiture abandonnée dans le taillis, ou qui descend le sentier en courant, enrubannée.

Il y a une troupe de petits comédiens en costumes, aperçus sur la route à travers la lisière du bois.

— Arthur Rimbaud, « *Enfance* », *Illuminations*, 1886.

Toute fantasmagorie tend vers deux types de devenir. Elle peut se draper dans des explications rationnelles et rabattre toute alternative imaginée sur la réalité, ou bien conserver son caractère farfêlu et s'enivrer des possibilités merveilleuses qu'elle aura ouvertes. Pour André Breton, le merveilleux n'a rien à voir avec une fable inoffensive pour naïfs. Il s'agit bien plutôt d'une déchirure dans la réalité, d'une irruption dans l'ordre normal des événements, d'un scandale pour la raison. À l'image de l'embrasement du Fouquet's par les Gilets jaunes, le merveilleux est une fissure dans la trame homogène de la

conscience qui en fait surgir le contenu refoulé. Contrairement aux fictions réalistes sans conséquence, il libère une « rouge coulée du désir⁵⁷ ». Faut-il comprendre que les contes pour enfants constituent des imaginaires émancipateurs ? *Le Conteur* est un texte de Benjamin qui saisit la perte d'un passé auratique, riche et révolu à travers les nouvelles techniques de communication. Si les récits deviennent de plus en plus accessibles aux masses et qu'un espace public de discussion et d'imagination collectives se développe grâce à la presse et à la radio, ces phénomènes transforment aussi les sociétés modernes en sociétés de publicité. Malgré la multiplication des moyens de communiquer, Benjamin remarque un déclin des traditions narratives et une croissante incapacité à se raconter.

Dans « Expérience et pauvreté » il revient sur un conte ancien, remontant à Ésope. Un père agonisant indique à ses trois fils qu'un trésor est caché dans sa vigne, et qu'ils le trouveront s'ils creusent et piochent sans répit. Les fils s'y efforcent mais ne découvrent rien. Cependant, cette année-là leur vendange est la plus abondante de la région car ils n'ont pas ménagé leur peine. Ils comprennent alors que leur fortune n'est contenue dans aucun trésor mais dans l'expérience même transmise par leur père avant sa mort. Or, l'expérience des anciens ne se transmet plus de nos jours, les histoires se tarissent et succombent à l'oubli :

L'expérience, on savait exactement ce que c'était : toujours les anciens l'avaient apportée aux plus jeunes. Brièvement, avec l'autorité de l'âge, sous forme de proverbes ; longuement, avec sa faconde, sous forme d'histoires ; parfois dans des récits de pays lointains, au coin du feu, devant les enfants et les petits enfants. — Où tout cela est-il passé ? Trouve-t-on encore des gens capables de raconter une histoire ? Où les mourants prononcent-ils encore des paroles impérissables,

57. André Breton, « Pont-Levis », *Perspective cavalière, Œuvres complètes, IV*, p. 1009.

qui se transmettent de génération en génération comme un anneau ancestral ? Qui, aujourd'hui, sait dénicher le proverbe qui va le tirer de l'embarras ? Qui chercherait à clouer le bec à la jeunesse en invoquant son expérience passée⁵⁸ ?

L'expérience partagée par les histoires racontées le soir nous inscrit dans une temporalité commune à plusieurs générations. Elle suppose donc des habitudes collectives reprises dans la continuité de la parole transmise entre les parents et les enfants. Cette tradition, à la fois rituelle et poétique, mène également à des pratiques communes. Les histoires léguées qu'on entend et qu'on lit sont aussi écoutées et suivies. Traditionnellement, la narration entraîne un apprentissage bon pour tous les individus du groupe. Ces voix instructives, aujourd'hui exilées, s'incarnent particulièrement dans l'image du mourant qui, au seuil de la mort, approchant un monde inconnu, révèle un savoir personnel. Au moment de traverser la région des vivants, le vieil homme contemple le chemin parcouru. La véritable transmission se fait toujours à l'aune d'un voyage, littéral ou métaphorique.

La crise de la communication qui caractérise la modernité capitaliste signe l'appauvrissement de l'expérience, commune et personnelle. « L'art de conter est en train de se perdre⁵⁹ » car nous éprouvons de moins en moins notre enracinement dans un monde partagé par tous. À ce déclin existentiel répond une perte pratique, une perte de lien : « Il semble que nous ayons perdu une faculté que nous pouvions croire inaliénable, que nous considérions comme la moins menacée : celle d'échanger des expériences⁶⁰ ». Selon lui, ce

58. Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2004, p. 364-365.

59. Walter Benjamin, « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », trad. Maurice de Gandillac, dans *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, Folio, 2000, p. 115.

60. *Ibid.*, p. 145.

mutisme est la conséquence de trois phénomènes historiques : l'expansion effrénée de la technique et la privatisation de la vie qu'elle entraîne ; l'incommunicabilité des soldats revenus de la Première Guerre mondiale, sidérés par la barbarie destructrice déployée sur les champs de bataille ; le développement de la vie privée, de bavardages et de rumeurs, qui saturent la vie sociale aux dépens de la communication publique d'une expérience significative.

La narration traditionnelle est intimement liée à l'oralité qui prévaut dans les sociétés préindustrielles. Une aura émane de l'expérience lointaine et étrange qui est racontée par cet artisanat de la parole. Le témoignage de la sagesse ancestrale a deux visages : le marin retourné de voyage vers des contrées reculées met en récit les dangers bravés et les paysages exotiques ; le paysan dépositaire des temps antiques dispense ses savoirs ésotériques sur les cycles lunaires et les plantes médicinales. Les contes et légendes, leurs innombrables variations selon le conteur, sont également le moyen de dissiper l'ennui et d'accompagner les travaux manuels :

Plus l'auditeur s'oublie lui-même, plus les mots qu'il entend s'inscrivent profondément en lui. Lorsque le rythme du travail se rend maître de lui, il prête l'oreille aux histoires de telle façon que de lui-même le don lui advient de les répéter. [...] sur le récit la marque du narrateur, comme le potier laisse sur le vase d'argile la trace de ses mains⁶¹.

L'action de conter qui maintient la mémoire vivante est à l'image du fil d'Ariane, qui représente la mémoire de la communauté crétoise. En filant et en brochant, c'est-à-dire en reprenant un déroulement, Ariane continue d'exister après l'abandon de Thésée qu'elle a aidé à sortir du labyrinthe. L'expérience vécue qui est contée est reprise

61. *Ibid.*, p. 156-157.

par chaque auditeur qui y ajoute une signification, comme on tisse collectivement le motif d'une tapisserie.

La littérature romanesque, rendue possible par l'imprimerie, fait basculer la narration dans l'écriture. Les récits modernes transmis par les livres séparent le narrateur et le public, et les plongent ainsi dans une solitude hostile à la transmission de l'expérience. Le proverbe du sage, le conseil du conteur, la règle pratique du troubadour sont entérinés par le roman qui « tente de retranscrire l'aspect irréductiblement individuel d'une expérience arrachée au cadre dans lequel elle pouvait s'échanger⁶² ». Aussi, à la différence des héros épiques et des personnages de contes de fées, les personnages romanesques — Emma Bovary, Porthos, Jean Valjean, Manon Lescaut — n'interrogent le sens de la vie qu'à l'aune de leur mortalité individuelle et n'embrassent ni l'historicité ni la communauté.

L'imprimerie et le perfectionnement des techniques de reproduction graphique font également naître la presse et l'information. Les significations sont éclipsées par l'hégémonie des faits divers, et la sobriété du conte qui lui permet d'être réinterprété indéfiniment, laisse place à l'explication psychologique. Or, si l'expansion de l'explication psychologique satisfait immédiatement une soif de sens, elle mord nécessairement sur la capacité de l'imagination à interpréter arbitrairement. La narration délivrée par la presse est ainsi une information vidée de toute expérience.

La critique que Benjamin adresse à la narration moderne n'est pas teintée de tendances réactionnaires. Loin d'idolâtrer un passé mythifié, il s'intéresse plutôt aux formes de récit qui renouent avec l'expérience et l'oralité. Profondément marqué par les contes d'Hoffmann durant son enfance, entre 1927 et 1933, il s'attache à écrire et enregistrer des pièces radiophoniques. Ces histoires mettent en scène

62. Philippe Baudouin, « Féeries radiophoniques », *Les Cahiers philosophiques de Strasbourg* [En ligne], 27 | 2010, p. 120.

des figures aux antipodes du roman bourgeois du XIX^e siècle. Ce sont les aventures de brigands et de bandits, de contrebandiers en alcool esquivant la prohibition et de charlatans. Ces récits cherchent à fasciner tout en s'avérant riches d'enseignement pour celui qui sait écouter. Les escrocs mis en scène par Benjamin sont des personnages qui révèlent les dessous de l'histoire, le passé des parias, des exclus, des misérables sans-voix. La tâche du conteur rejoint alors celle de l'historien : il lui faut réveiller les morts oubliés et éclairer des formes de vie méconnues. Les escrocs et les sorcières font partie de ces vaincus du point de vue desquels raconter l'histoire, et le conte s'offre comme une façon de se rapporter à cet inconscient collectif, sans cesse refoulé, qui travaille et structure notre présent :

*La nouvelle méthode dialectique de l'histoire [...] se présente comme l'art de connaître le présent comme un monde de veille auquel se rapporte en vérité ce rêve que nous appelons passé. [...] Le rêve est la révolution copernicienne, c'est-à-dire dialectique, de la remémoration*⁶³.

Seulement, ces muets à qui Benjamin redonne voix au chapitre ne sont ni des esclaves ni des mendiants, mais des délinquants et des marginaux. « Doit-on parler de ces choses aux enfants ? Doit-on leur parler des escrocs et des criminels qui, pour se faire une fortune en dollars, ne respectent pas les lois et à qui cela réussit le plus souvent⁶⁴ ? » Peut-être ces figures sont l'occasion d'initier une éducation de l'ambiguïté aux jeunes auditeurs. Ainsi, l'aptitude à percevoir et reconnaître l'ambiguïté nous déferait d'une certaine rigidité morale qui empêche de penser la discordance d'une situation ou les phénomènes de transition. Les contes de Benjamin nous invitent à être

63. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 405.

64. Walter Benjamin, *Lumières pour enfants*, trad. Sylvie Muller, Paris, Christian Bourgois, 1988, p. 197.

sensibles à la complexité du réel, et à porter un regard critique sur des lois absurdes « transgressées par la moitié de la population, transformant ainsi les adultes en enfants désormais tentés par l'interdit, et dont l'application coûte une fortune à l'État, et la vie à de nombreuses personnes⁶⁵ ».

Aux antipodes du manichéisme fade des contes Disney, les sorcières deviennent les rescapées des procès en sorcellerie, le « plus terrible fléau de cette époque avec la peste⁶⁶ » :

Ils se propagèrent comme elle [...] n'épargnant vieillards, ni riches ni pauvres, ni juristes ni maires [...] tous devaient monter au bûcher, qu'ils soient gens d'église ou charmeurs de serpents et bateleurs, sans parler des femmes, en nombre infini, de tout âge et de toute condition⁶⁷.

Les épopées des marginaux, contre toute stigmatisation, montrent que d'autres manières de vivre existent, à l'écart de l'Église, de la seigneurie, de la banlieue ouvrière. Le conte de fées propose ainsi une critique des normes sociales et de l'État⁶⁸. Dans les contes russes, par exemple, on distingue deux types de personnages principaux masculins : le fils du tsar et le fils de paysan, souvent à l'avantage du second. Bien loin des courageux héros des mythes, ces contes mettent souvent en scène des personnages dont la marginalité est soulignée et valorisée. En accord avec l'idée chrétienne et socialiste selon laquelle « les derniers seront les premiers⁶⁹ », le conte russe favorise non seulement le pauvre mais aussi le paresseux. Ivan-dourak, le

65. *Ibid.*, p. 204.

66. *Ibid.*, p. 127.

67. *Ibid.*

68. On peut penser à d'autres albums jeunesse qui renversent les rôles habituels des méchants et des petites filles comme chez Tomi Ungerer, *Les Trois Brigands*, L'école des loisirs, 1968.

69. Évangile selon Matthieu, 20 : 16.

héros de *Ivan l'imbécile et ses deux frères*, superstitieux et ignorant les normes sociales, refuse de bouger de son poêle⁷⁰. Poussant la fainéantise à l'absurde, il se conduit de la façon la plus stupide et inconvenante possible. Or, au fil de péripéties qu'il traverse avec une crédulité sans faille, il finit par rencontrer un cheval magique et épouser une princesse. Les antagonistes des héros russes sont tout aussi ambivalents. Baba-Yaga⁷¹ est une figure double, c'est une image dialectique au sens benjaminien. Elle apparaît de prime abord comme un adversaire des héros et héroïnes mais se montre ensuite donatrice de conseils pour passer le rite initiatique. Elle est mère de nombreuses filles et n'a jamais eu de garçon mais est aussi une combattante, une cavalière et une chasseuse hors pair.

Les catastrophes historiques sont également des figures courantes des contes de Benjamin : « La chute d'Herculanum et de Pompéi », « Le tremblement de terre de Lisbonne », « L'incendie du théâtre de Canton », ou encore « Le Mississippi et l'inondation de 1927 ». C'est l'occasion pour l'auteur de rappeler que le progrès n'est que l'envers d'une catastrophe et que le pouvoir que l'homme croit avoir sur la Nature est illusoire. Les événements cataclysmiques ont ceci d'intéressant qu'ils montrent la violence intrinsèque à l'histoire occidentale. Suite à l'inondation qui touche le Mississippi en 1927, le gouvernement américain sacrifiera les terres des paysans pour sauver la grande ville de La Nouvelle-Orléans et ses commerces menacés par la montée des eaux. L'éruption du Vésuve révèle l'avarice des Romains incapables de quitter la ville assiégée par la lave en laissant leurs précieux biens derrière eux. Ces histoires mettent en lumière le champ de ruines que constitue le passé, et le fait que « le concept de progrès doit être fondé sur la catastrophe⁷² ». Le conte est une façon particulière de prendre l'histoire à rebrousse-poil et

70. Le poêle est un lieu protégé par les ancêtres et les esprits du foyer.

71. « La Baba » signifie d'ailleurs la femme du peuple.

72. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, op.cit., p. 428.

de « transformer la menace de l'avenir en maintenant accompli⁷³ » c'est-à-dire d'abandonner toute croyance prophétique pour se rendre attentif à ce qui arrive ici et maintenant.

La forme épique la plus à même d'être de bon conseil et de porter secours à l'humanité dans les instants où la détresse est la plus grande est précisément le conte de fées. Ce « premier conseiller de l'enfance » s'oppose à la terreur suscitée par le mythe, ses prophéties, la fatalité du destin qu'il met en scène : « Le conte de fées nous montre les premières dispositions prises par l'homme pour dissiper le cauchemar mythique⁷⁴ ». À la différence de la passivité caractéristique du personnage mythologique qui subit un destin toujours déjà décidé, le personnage de conte de fées fait preuve de ruse et d'insolence. Là où le mythe est aliénant, le conte livre des enseignements et indique les voies de l'émancipation :

[...] grâce au personnage du naïf, il nous apprend comment l'humanité se protège du mythe en « faisant la bête » ; grâce au personnage du frère cadet, il nous indique que les chances de l'homme grandissent à mesure qu'on s'éloigne des temps originaires du mythe ; grâce au personnage qui partit pour des expéditions périlleuses, il nous enseigne que les choses qui nous effraient peuvent livrer leurs secrets ; grâce à la figure du sage, il nous montre que les questions que pose le mythe sont aussi simples que celles du sphinx ; grâce aux visages d'animaux qui, dans la féerie, viennent en aide aux enfants, il nous révèle que la Nature ne se sait pas seulement obligée à l'égard du mythe, mais bien plus volontiers rassemblée autour de l'homme⁷⁵.

73. Walter Benjamin, « Madame Ariane, deuxième cour à gauche », dans *Sens unique*, p. 220.

74. Walter Benjamin, « Le Conteur », *op. cit.*, p. 169.

75. *Ibid.*, p. 141.

Plus encore, le conte de fées qui enseigne aux enfants « de combiner la ruse et l'effronterie⁷⁶ » tend vers l'utopie révolutionnaire telle qu'elle est pensée par Ernst Bloch — ce dernier ayant écrit que « Le monde du conte vit chez les enfants et dans l'a priori de la révolution⁷⁷ ». Enfance et révolution font alliance lorsqu'il s'agit de combattre l'ordre établi éternisé par les mythes des origines. Ainsi, écrit-il, « Pour le conte (comme pour le guignol qui lui est apparenté) les gendarmes ne sont même pas des hommes, tous les tours sont permis⁷⁸ ». Dans *Le principe d'espérance*, le philosophe évoque un extrait de *Ma vie et mon œuvre* de Karl May : un jeune garçon s'endort en lisant *La Grotte aux brigands de la Sierra Morena* pendant que son père travaille nuit et jour. À l'arrivée de son père, l'enfant s'endort enfin pour être bientôt tiré du lit par un espoir irrépessible. Il s'habille, rédige une note à son père pour lui confier que, ne pouvant supporter de le voir travailler jusqu'à sa mort, il part trouver de l'aide en Espagne. Il sort alors dans la rue, traverse la ville, le pays entier, arrive en Espagne où « dans ce pays de "nobles

76. *Ibid.*

77. Ernst Bloch, « Sur le conte, le roman de colportage et la légende », dans *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Lausanne, Payot, 1978, p. 168. Ernst Bloch écrit sur le conte et la légende de façon assez analogue à Benjamin sur le conte et le mythe, et va jusqu'à affirmer que « le conte est la première Aufklärung autant qu'il est le modèle de la dernière, tant il est proche des hommes et proche du bonheur ; c'est toujours la chronique enfantine de la guerre menée par la ruse et la lumière contre les puissances mythiques et il finit par le conte du bonheur humain, par l'être reflété comme bonheur. La légende au contraire raconte l'envoûtement mythique, ses charmes sont ceux de l'hétéronomie, c'est une histoire de fantômes de l'ordre ancien, c'est le seul champ d'où la réaction puisse tirer ses images, les mêlant au conte dans un faux "folklore" ». Le folklore serait une valeur érigée par les idéologues fascisants comme Wagner ou Klages qui préfèrent les destinées mythiques et les seigneurs légendaires dans le règne immuable de la nature — car mythes et légendes sont des récits naturalistes — plutôt que la volonté libre et le désir d'émancipation.

78. *Ibid.*

voleurs", il compte trouver ceux qui l'aideront dans sa détresse⁷⁹ ». Le clair-obscur du conte lu le soir se confond alors aux rêves éveillés de l'enfant faisant naître une utopie, une attente, un désir d'idéal. La tombée de la nuit est particulièrement favorable à ces échappées hors des contraintes sociales et de l'idéologie, vers d'autres possibles. Quand « les objets familiers s'estompent et s'éloignent, et que le lointain, où tout semble meilleur se rapproche de nous⁸⁰ », nous souhaitons une vie meilleure, un autre monde. Ce désir de nouveau monde naît chez le jeune garçon face à l'exploitation salariale et l'aliénation de son père. On comprend que Bloch voit dans l'enfant parti sur les routes à la recherche des voleurs de la Sierra Morena, plus qu'une figure antisociale du refus, une figure de l'espérance. Dans une veine tout à fait benjaminienne, il écrit d'ailleurs que les contes présentent « la révolte du petit homme contre les puissances mythiques, la raison du Petit Poucet contre le géant⁸¹ ». L'enfance n'est pas synonyme de naïveté ou de régression. Au contraire, elle est fondamentalement aurorale, elle a cette capacité à arracher des morceaux de monde à la perception réduite des adultes et à en découvrir le non-encore-conscient, « l'image-souhait⁸² ». Il faut donc que les imaginaires révolutionnaires renouent avec l'attitude enfantine pour se rendre sensibles à ce qui est en germe et retrouver cette faculté de rêver éveillé.

— *On ne peut pas croire des choses impossibles, dit Alice.*
— *J'ose dire que vous ne vous y êtes pas beaucoup exercée,*
fit la Reine.

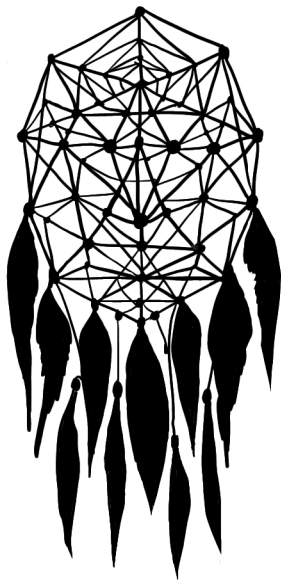
Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, 1976.

79. Philippe Baudouin, « Féeries radiophoniques », *op. cit.*, p. 134.

80. Ernst Bloch, *Le principe espérance*, t. i, trad. Françoise Wuilmar, Paris, Gallimard, 1991, p. 421.

81. Ernst Bloch, « Sur le conte, le roman de colportage et la légende », dans *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Lausanne Payot, 1978, p. 154.

82. *Ibid.*, p. 33.



N'aura pas

Marianne Villière

(Dessin sur tablette.)

Dessin mêlant attrape-rêve et reconnaissance faciale.

Sur le sol marécageux de l'histoire : Benjamin, Kafka et le « pré-monde »

Sylvia Kratochvil

De fait, les hommes avaient bien remplacé l'eau préhistorique. Beaucoup de siècles après qu'elle se fut retirée, ils avaient recommencé un épanchement semblable. Ils s'étaient étalés dans les mêmes creux, allongés selon les mêmes cheminements. C'est là-bas, du côté de Saint-Merri, du Temple, de l'Hôtel de Ville, du côté des Halles, du cimetière des Innocents et de l'Opéra, c'est aux endroits d'où l'eau avait eu le plus de peine à partir, et qui en étaient restés tout suintants d'infiltrations ou de ruissellements souterrains, que les hommes aussi avaient le plus complètement saturé le sol. Les quartiers les plus denses et les plus actifs pesaient encore sur d'anciens marécages.

— Jules Romains, *Les Hommes de bonne volonté*, 1932⁸³.

La topographie du pré-monde

LE PREMIER COMMENTAIRE de Benjamin sur Kafka date de 1925. Il s'agit d'une lettre à Scholem qui nous fait remonter plus loin :

83. Cité par Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le livre des passages*, traduction de Jean Lacoste, Cerf, 1993, p. 124 [C 9,1].

« J'ai demandé qu'on me donne plusieurs textes posthumes de Kafka, car j'ai proposé d'en faire un compte-rendu. Son bref récit *Devant la loi* est à mes yeux, aujourd'hui comme il y a dix ans, l'un des meilleurs en langue allemande⁸⁴. » Les textes demandés aux éditions Die Schmiede sont *Le Procès* et *L'artiste de la faim*. Bien que Benjamin n'ait pas écrit de compte-rendu, il a publié dix ans après la mort de Kafka un essai-hommage qui puise dans l'œuvre posthume de l'auteur.

Deux ans plus tard, une nouvelle remarque sur Kafka se trouve dans une lettre à l'ami en Palestine. Sous le titre « Idée d'un mystère », Benjamin a griffonné sur un bout de papier : « L'histoire devra être présentée comme un procès dans lequel l'homme, qui est aussi le curateur [*Sachwalter*] de la nature muette, porte plainte au sujet de la Création et de la non-venue du Messie promis⁸⁵. » Plus tard, et notamment dans les notes supplémentaires récemment traduites dans *Sur Kafka*, la figure de cette nature suspendue à partir de laquelle l'homme porte plainte contre la providence se profile : c'est le pré-monde (*die Vorwelt*). Que veut dire Benjamin en employant ce terme qui, malgré certaines affinités, se distingue de la préhistoire (*Urgeschichte*, *Vorzeit*) ou des temps primitifs (*Urwelt*) ?

Tout d'abord, comme l'indique la figure du curateur de la nature muette, le *Vorwelt* comprend à la fois l'absent (le monde de la vie) et le présent (le monde des choses qui nous entourent). Il établit une relation intrinsèque entre deux entités que l'on a pris soin de considérer à part : la nature et la culture ou, plus récemment, l'univers de la physique et le monde familial. Comme le dit Catherine Pozzi : « Que l'univers existe ou non, cela n'intéresse pas les marchands

84. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, traduction de Christophe David et Alexandra Richter, Nous, 2015, p. 79.

85. *Ibid.*, p. 80 (je modifie la traduction) et Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, II/3, édité par Rolf Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991, p. 1153 (édition désormais citée avec le sigle GS).

d'automobiles, parce qu'il y a toujours assez d'univers pour rouler dessus ou faire comme si⁸⁶. » La structure étrange d'un présent se greffant sur un monde en suspens rappelle ce que la *Dark Ecology* appelle l'*arche-lithique* (et non *Néolithique*) : « une relativité (*relatedness*) primordiale entre humains et non-humains qui ne s'est jamais évaporée⁸⁷ », ou le « tissu de la vie » (*the Web of Life*) dans l'écologie politique récente de J. W. Moore. Dans un cadre poétologique, le *Vorwelt* enveloppe le monde d'images (exposé) et sa structuration préalable qui échappe au poète comme à l'arbitraire humain. On pourrait parler à cet égard d'une « phénoménologie matérialiste » au sens de Goethe : « Qu'on ne cherche surtout rien derrière les phénomènes ; ils sont eux-mêmes la théorie⁸⁸. » Jacques Dewitte, dans son plaidoyer contre la tendance de nos sociétés à l'homogénéisation, dit de manière analogue que le fonds eidétique est la texture bigarrée du monde⁸⁹. Autrement dit : le pré-monde n'est pas un arrière-monde (*Hinterwelt*).

Le pré-monde abrite en lui la tentation d'une expansion, d'une dilution illimitée du Soi. Comme l'écrit Georges Gusdorf par rapport au guérinisme romantique : « Il veut égaler toutes les forces universelles : la puissance du vent et le murmure de la mer, l'agitation des torrents et le silence des forêts, l'éclat de l'aube et le mystère de la nuit. Il veut concilier tous les contrastes et harmoniser tous les désaccords⁹⁰ ». Ces contrastes — l'émotion et l'insensibilité, le sommeil et la veille, la course ivre et l'arrêt — s'inscrivent dans une dialectique que le jeune Benjamin développe dans son travail sur deux poèmes

86. Catherine Pozzi, *Peau d'âme* (1935), Vagabonde, 2023, p. 16-17.

87. Timothy Morton, *Dark Ecology. For a logic of future coexistence*, Columbia University Press, 2016, p. 63.

88. Johann W. Goethe, *Maximes et Réflexions*, n° 488, cité par Alexandra Richter, *Sur Kafka*, op. cit., p. 359.

89. Jacques Dewitte, *La texture des choses. Contre l'indifférenciation*, Éditions Salvator, Philanthropos, 2024, p. 13.

90. Georges Gusdorf, *La découverte de soi*, PUF, 1948, p. 62.

de Hölderlin. Il y est question, dès le début, d'une « structure, à la fois spirituelle et sensible, du monde dont le poème est le témoin⁹¹ ». La rupture ontologique entre le sommeil et la veille fait aussi bien partie de cette structure que le contraste entre l'ornement et la plastique. Benjamin poursuit un peu plus loin : « Ces ordres spirituels et sensibles s'incarnent en des vivants chez qui tous les éléments du destin poétique se sont déposés sous une forme intérieure particulière⁹². » L'incarnation est une quintessence, un *Inbegriff*, qui articule ce qui perdure dans la texture du monde des choses. Le pré-monde est donc, malgré sa fragilité due à sa structure même, un monde qui dure.

Benjamin compare la structuration primordiale à un tapis où le poète, « à chaque pas arbitraire qu'il fait », reste dans le domaine du vrai circonscrit par les ordres spirituels et sensibles. Ces ordres incarnent la structure bigarrée du monde de la vie et la relie à la forme intérieure du poème. Or, en relisant l'essai sur Hölderlin, on s'aperçoit très vite que les choses ne s'arrêtent pas là. Un mouvement contraire dilue l'apparition intrinsèque et limitée de la forme intérieure. Car le « principe grec de formation » est toujours aboli par l'infini « principe oriental ». Illimité, indifférencié et uniforme, ce principe s'apparente à la mort. Mais il croise aussi une nature muette, biffée, floutée, qui aspire timidement à la reconnaissance de ses visages. L'individualité du principe grec et l'anonymat du principe oriental se touchent, de sorte que nous ne pouvons pas percevoir nettement la figure qui en résulte.

Dans le pré-monde, le principe oriental entame un processus défiguratif. Comparable à de l'eau qui s'écoule et ruisselle, il pénètre dans l'état de veille et le renverse, comme dans la parabole de

91. Walter Benjamin, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin » (1914-1915), traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres*, I, p. 92 (cf. *GS II/1*, p. 105).

92. *Ibid.*, p. 108 (cf. *GS II/1*, p. 115).

Tchouang-tseu se rêvant papillon. Une fois réveillé il ne sait plus s'il est Tchouang-tseu qui avait rêvé ou un papillon qui rêve qu'il était Tchouang-tseu⁹³. Groethuysen, dans sa préface à l'édition française du *Procès*, a fait observer que le monde de Kafka est un continuum de pures relations, un monde sans sommeil vu par un dormeur éveillé :

Tout est clair d'une clarté effrayante, et rien ne peut être omis ou dit à demi-mot, comme rien ne peut être ajouté pour situer les choses par rapport à ce qui n'est pas présent. Il y a une limpidité qui se perd dès qu'on se réveille dans un monde multiple dont on connaît les aspects changeants. Ici tout est simple, d'une simplicité uniforme. [...] Comment choisir ou situer ceci ou cela dans un monde où tout est présent et où rien de ce qui ne l'est pas ne saurait paraître⁹⁴ ?

Benjamin aime citer Héraclite à ce sujet : « Mort est tout ce qu'éveillés nous voyons / Et ce que nous voyons endormis, sommeil⁹⁵ ». Ludwig Klages, qui faisait partie du cercle cosmique de Munich, a appliqué ce jugement à l'esprit pétrifiant de la civilisation occidentale. De Héraclite il n'a retenu que l'idée du *panta rhei*, un ruissellement continu qui triomphe sur le découpage conceptuel de la raison. Pour Klages, le pré-monde est un réservoir d'images originaires (*Urbilder*) qui dure plus que l'esprit lui-même. Ainsi, son plaidoyer pour une fusion de l'âme avec la matière cosmique ouvre la porte à une violence qui — sous couvert d'un hymne à la permanence — conduit à une indifférenciation des apparences. Benjamin, de son côté, renvoie en citant Héraclite

93. « Tchouang-tseu », in *Philosophes taoïstes, I : Lao-tseu, Tchouang-tseu, Lie-tseu*, Aa.Vv., Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 104.

94. Franz Kafka, *Le Procès*, avec la préface de Bernard Groethuysen, traduction de Alexandre Vialatte, Gallimard, 1957, p. 28 (je souligne).

95. Walter Benjamin, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 115 (cf. *GS II/1*, p. 120).

à une relation d'identité où « la figure se confond avec l'absence de figure ». Le jour cesse de se donner une forme (et puis une autre), et se félicite (ou prend ombrage) du fait que les mortels prennent part à ses manifestations. « Les dieux sont entièrement abandonnés à leur plastique propre », *en tant que figures* ils sont « au plus proche de l'idée⁹⁶ ». Le cosmos du pré-monde contient donc des créatures et des figures qui ont été créées par amour pour elles-mêmes, sans avoir commencé à émerger de leur origine commune.

De cette présentation un peu rude du pré-monde et de ses enjeux émerge une pensée du futur : le pré-monde résiste-t-il à l'indifférenciation sociale, écologique et politique qui hante l'époque présente ? Peut-il inverser les effets destructeurs des mouvements d'avant-garde qui, par leur affranchissement de toute tradition, ont créé un *effet* de rupture qui se répète sans jamais créer de nouvelles formes ? Finalement, la figure elliptique du pré-monde nous permet-elle de penser un nouveau monde sans passer par les catégories rebattues du progrès, de l'accumulation gratuite ou d'un retour à la « nature » ? Telle est donc la tâche du « curateur » de Kafka : défendre la figure absente du *Procès* contre le procès qui s'est emparé de ses affaires à son insu.

96. *Ibid.*, p. 114 (cf. *GS II/1*, p. 119).

Sur les pas du Centaure

Si seulement l'on pouvait être un Peau-Rouge, toujours prêt, juché sur le dos de son cheval impétueux, cabré, épousant au rythme de son galop le rythme du sol, jusqu'à ce qu'il faille enlever ses éperons, car il n'y avait pas de bride, et jusqu'à ce qu'il faille regarder le paysage devant soi comme une lande pelée, sans que sur lui ne se détachent plus ni encolure ni tête de cheval.

— Kafka, *Souhait de devenir un Peau-Rouge*.

On l'aura compris, le pré-monde n'est pas un concept comme les autres. La question se pose même de savoir quel domaine et quelle école de pensée il convient de lui attribuer. La phénoménologie ? En effet, Husserl évoque le *Vorwelt* dans ses manuscrits tardifs, mais Benjamin l'a ignoré. La philosophie de l'histoire ? C'est plus pertinent, mais il faudra alors trouver des concepts qui lui correspondent. La conception hégélienne d'un « présent sans histoire » (*zeitlose Gegenwart*) pourrait désigner un phénomène proche de celui visé par le pré-monde : elle décrit la temporalité d'un monde qui stagne indéfiniment — un monde de la nature sans beauté. Chez Benjamin, l'idée de la stagnation s'incarne dans un paysage de marécage qui n'est pas sans rappeler la lande déserte de Dante : « Sur tout le sablon, en un tomber lent, / des flocons de feu énormes pleuvaient, / comme ceux de neige dans l'Alpe sans vent⁹⁷ ». Ce paysage se situe au plus bas de l'échelle des âges du monde, aux pieds d'un vieillard colossal qui tourne la tête vers l'Occident. Un de ses pieds, le pied droit, est de terre cuite. Il symbolise l'âge présent imprégné d'une violence qui ronge le corps du vieillard, composé de fer, de bronze, d'argent et d'or : « Chacune des parties, sauf l'or,

97. Dante Alighieri, *Enfer. La divine comédie*, traduction de Danièle Robert, Actes Sud, 2016, p. 183.

s'effrite / par une fissure d'où des larmes coulent / qui, s'accumulant, creusent la grotte ensuite⁹⁸. » C'est dans ce monde infernal privé de la beauté du verbe divin et perméable à une violence sans fin que se déroulent, selon Benjamin, les romans de Kafka, du *Procès* au *Château*. Même l'*Amérique*, beaucoup plus lumineux, voire comique, abrite encore un vestige du monde des marécages, car son héros, Karl *Rossmann*, porte le nom du Centaure.

Une première trace du monde-marécage apparaît effectivement dans le fragment de jeunesse « Le Centaure » commentant une figure que Benjamin a rencontrée chez Hölderlin et Maurice de Guérin⁹⁹. Le pré-monde — même si le terme *die Vorwelt* n'apparaît pas dans ce texte — s'y apparente à un fonds matériel — « le médium de l'animation » — dont l'élément primordial est l'eau. L'eau incarne l'unité des contraires : la violence non dirigée, informe, stagnante, appartenant encore au chaos, et le fleuve orienté, le début du cosmos avec ses créatures. Cette scène originaire peut être transférée aux temps modernes, si l'on admet que la durée dans la figure du temps et des hommes a été perdue. Dans l'essai sur Hölderlin, Benjamin cite « Chiron » : *Où es-tu, principe contemplatif, qui toujours dois / T'écarter l'heure venue, où es-tu, ô lumière*¹⁰⁰ ? L'apostrophe de la lumière a ceci de particulier qu'elle transforme le jour en un élément méditatif (*Nachdenkliches*) qui, le temps venu, doit toujours faire un pas de côté (*das immer muss / zur Seite gehn*,

98. *Ibid.*, p. 189.

99. Walter Benjamin, *GS VII/1*, p. 26. Sur la figure du Centaure, voir mon article « Das Erwachen des Kentauren. Benjamins Geschichtsphilosophie in Anlehnung an Hölderlins *Chiron* », in *Recherches germaniques*, n° 53, 2023, p. 88-102. — La tristesse de l'enfant est un topos récurrent chez Benjamin, comme dans son commentaire de la photographie de l'enfant Kafka qui émerge de l'atmosphère suffocante d'un atelier photo du XIX^e siècle. Son « désir d'être un Indien » se transforme par ailleurs en un « galop de plus en plus effréné sur la lande ». Voir également le fragment de 1933 « Enfant et cheval — Centaure » dans *GS VI*, p. 191.

100. Walter Benjamin, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 114 (cf. *GS II/1*, p. 119).

zu Zeiten). Benjamin rapproche cette allure hésitante du « détour », du « tournant » du temps (*Wende der Zeit*) dans l'ode « Timidité ». Cette figure d'un revirement sans sujet conduit les humains et les dieux à un nouveau destin.

En 1917, Benjamin a reçu *Le Centaure* de Maurice de Guérin en cadeau d'anniversaire¹⁰¹. Mort en 1839, à l'âge de 29 ans, Maurice de Guérin a brûlé la plupart de ses écrits de jeunesse, laissant seulement trois poèmes en prose : *Le Centaure*, *La Bacchante* et le fragment *Glaucus*. *Le Centaure* de Guérin introduit le récit de sa jeunesse en ces termes : « J'ai reçu la naissance dans les antres de ces montagnes. Comme le fleuve de cette vallée dont les gouttes primitives coulent de quelque roche qui pleure dans une grotte profonde, le premier instant de ma vie tomba dans les ténèbres d'un séjour reculé et sans troubler son silence¹⁰². » Confiné dans la grotte maternelle, le Centaure développe en lui un sentiment de la vie qui frappe au vide comme ses pas au galop. Quand il quitte enfin l'asile, la lumière du jour s'empare de lui avec violence et il éprouve que son être, « jusque-là si ferme et si simple, s'ébranlait et perdait beaucoup de lui-même, comme s'il eût dû se disperser dans les vents¹⁰³ ».

Le Centaure occupe une zone médiane qui vacille entre l'histoire de la nature et la liberté. Cette convergence dans l'opposition même délimite le territoire de la beauté et celui du poète-philosophe : « nature et liberté sont maintenant deux types d'inclinations ou plutôt de puissances originaires, également vitales et à préserver dans leurs droits respectifs, l'une rationnelle vers la forme, l'autre

101. Walter Benjamin, *Briefe*, I, édité par Gershom Scholem et Theodor W. Adorno, Suhrkamp, 1978, p. 140 (lettre à Ernst Schoen du 30 juillet 1917). Rilke a fourni une traduction de ce poème.

102. Maurice de Guérin, *Œuvres*, édité par Marie-Catherine Huet-Brichard, Garnier, Classiques, 2011, p. 183.

103. *Ibid.*, p. 185.

animale vers la matière¹⁰⁴ ». Ce qui pourrait apparaître comme un dualisme pulsionnel n'est en réalité qu'une tension de l'un à l'autre qui explique le mouvement de l'univers. Ainsi, l'épaisseur de la Terre et l'énergie lumineuse qui l'ébranle, mises en opposition dialectique, se contiennent et s'engendrent mutuellement.

Ce nouveau terrain de l'histoire est à la fois scène et tribunal. Le Centaure fait l'expérience d'une errance entre la liberté et la nécessité. L'eau, qui, chez Guérin, prend la forme d'une libation avare tombant d'une urne endommagée, se transforme en fleuve, image de la culture¹⁰⁵. La position du Centaure alterne entre l'immobilité au milieu des flots et la marche libre qui précède l'usage des mains : « Au milieu des courses les plus violentes, il m'arrivait de rompre subitement mon galop, comme si un abîme se fût rencontré à mes pieds, ou bien un dieu debout devant moi¹⁰⁶. » Mais le Centaure finit par comprendre ses mouvements : « Moi-même, j'ai le mouvement libre, et j'emporte à mon gré ma vie de l'un à l'autre bout de ces vallées. Je suis plus heureux que les torrents qui tombent des montagnes pour n'y plus remonter. Le roulement de mes pas est plus beau que les plaintes des bois [...] c'est le retentissement du Centaure errant et qui se guide lui-même. »

Dans une lettre à Milena, Kafka se compare également à un fleuve errant : « le chemin de mon essence, mon chemin quittait donc leur monde ; si cette essence était un grand fleuve (*Strom*), alors pour le moins un puissant affluent coulait en dehors de leur monde¹⁰⁷. » Le pré-monde est le bras latéral que le sujet reconnaît comme sien lorsqu'il porte plainte contre l'Histoire.

104. Laure Cahen-Maurel, « Le territoire méconnu de la beauté : la philosophie schil-lérienne de l'histoire reconstruite », in *Philosophies allemandes de l'histoire*, dirigé par Louis Carré, e. a., Le cercle herméneutique, 2019, p. 65-111, p. 86.

105. Maurice de Guérin, *Œuvres*, op. cit., p. 185 sq.

106. *Ibid.*, p. 187.

107. Franz Kafka, *À Milena*, traduction de Robert Kahn, Nous, 2015, p. 254.

Hölderlin, se référant au fragment de Pindare *Le Vivifiant* (*Das Belebende*), définit le Centaure comme l'esprit d'un fleuve (*Geist eines Stroms*). Il oriente la vie stagnante des eaux vers l'embouchure où le fleuve, bordé de vignes, se verse dans la mer. Benjamin reprend le commentaire de Hölderlin lorsqu'il définit l'eau comme « le médium de l'animation » (*das Medium der Belebung*)¹⁰⁸. Ce qui fait de l'eau le principe de la création, c'est l'unité qu'elle établit entre le mouvement et l'arrêt. C'est son existence dans ce milieu de l'animation qui confère au Centaure une « authentique tristesse ». Elle émerge d'un pré-monde de la création où la vie sauvage se réveille sans avoir reçu la lumière du verbe : « À ces endroits non animés par le mot et où la création s'attarde, la vie se réveille avec lenteur, triste¹⁰⁹. » Une tristesse qui précède l'allégresse juive d'une création touchée par le verbe divin (*jüdische Heiterkeit der Schöpfung*)¹¹⁰. Le Centaure de Benjamin incarne la tension entre le pré-monde triste et l'allégresse créatrice.

Le monde-marécage est le pré-monde du paradis, mais il n'a pas encore intériorisé la lumière et, de ce fait, il sombre dans l'errance. La philosophie des Lumières, confiante dans la force de l'esprit universel, a sous-estimé la corruption propre au sol censé supporter ses fondations. Tandis que Hegel oppose à l'histoire naturelle — à un présent sans histoire — un « éternel présent » (*ewige Gegenwart*) propre à l'esprit qui fait l'histoire, Benjamin conçoit dans ses commentaires

108. Walter Benjamin, *GS VII/1*, p. 26.

109. *Ibid.* : « *Wo nicht das Wort belebt, wird das Leben mit Weile wach und wo sich die Schöpfung verweilt ist sie traurig.* »

110. L'allégresse et son complément, l'humour, sont un motif récurrent dans la critique de Benjamin. Elle ne suppose pas que l'auteur en question soit de confession juive. Ainsi, Benjamin décrit l'humour de Gottfried Keller comme un monde souterrain, traversé de grottes, où le jugement s'exécute d'une façon non violente, dans le rire produit par une coïncidence salvatrice entre le verdict et la grâce. Cf. *GS II/1*, p. 287.

un présent dont l'horizon d'attente s'est fermé sur lui-même¹¹¹. Le reste survit :

Comme les roches du miocène ou de l'éocène portent par endroits l'empreinte de monstres de ces périodes géologiques, les passages sont enfouis aujourd'hui dans les grandes villes comme des cavernes avec les fossiles d'un animal disparu : le consommateur de l'époque préimpériale du capitalisme, le dernier dinosaure d'Europe. La flore immémoriale de la marchandise pousse à foison sur les parois de ces cavernes et noue les liaisons les plus déréglées, comme les tissus dans les ulcères¹¹².

Cette flore immémoriale est plus que les fossiles un *présent* sans histoire. Sa présence nous inquiète, « comme les tissus dans les ulcères ». Pour expliquer ce phénomène, Benjamin renvoie au déclin de la tradition : « Le moment préhistorique dans le passé (*das urgeschichtliche Moment im Vergangenen*) n'est plus recouvert comme jadis [...] par la tradition de l'Église et de la famille [...] Les systèmes de repères se désagrègent plus rapidement, l'élément mythique en eux vient au jour plus vite, plus crûment, il faut plus vite ériger un monde repère d'une tout autre nature à lui opposer¹¹³. » Ce qui aurait pu être vu comme la réaction d'un mélancolique de gauche contre la décadence du monde moderne pourrait montrer encore autre chose : l'érection d'un monde repère d'une *tout autre* nature ne peut pas se faire en vase clos, face au néant. Autrement dit, il faut composer avec des éléments qui sont

111. Sur la conception hégélienne d'un « présent éternel » qui contraste avec l'éternel présent de la *Naturgeschichte* de Benjamin, voir Louis Carré, « Hegel contre le Centaure : la philosophie de l'histoire au présent », in *Philosophies allemandes de l'histoire*, op. cit., p. 91-111.

112. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 555 [R 2, 3].

113. *Ibid.*, p. 478 [N 2a, 2] (je modifie la traduction).

déjà présents dans le monde, puisqu'ils le structurent. Sous forme d'un « savoir-non-encore-conscient-du-passé », le constat d'une stagnation des temps présents va de pair avec une heuristique des directions heureuses contenues en germe au sein du monde des marécages. L'écart entre le pré-monde et le « nouveau » monde qu'il contient est analogue à celui entre la « triste » nature grecque, décrite dans le fragment *Le Centaure*, et la « sérénité juive » qui se répand dans le monde grâce au verbe créateur¹¹⁴.

La vérité elliptique

Aha ! Ouvrons l'œil. Il y a un tour de passe-passe entre un siècle et l'autre, on nous a pris le monde, il faut le ravoïr. Ce n'est peut-être pas si difficile.

— Catherine Pozzi, *Peau d'âme*.

Le pré-monde est également lié à la question de la place de la nature dans le judaïsme. Ce problème n'est pas passé inaperçu et fait l'objet de nombreux commentaires¹¹⁵. Je me contente ici de dire quelques mots sur la conception kabbalistique de l'acte créateur tel que Scholem, en spécialiste de la mystique juive, l'a présenté¹¹⁶. L'unité cosmique se réduit dans la Kabbale à l'idée d'un pur « néant mystique ». La Kabbale distingue trois âges du monde, respectivement trois figurations du néant : le pré-monde ou le monde des données originelles, le monde humain et le monde de

114. Walter Benjamin, *GS VII/1*, p. 26.

115. Irving Wohlfarth, « On some jewish motifs » (1992), in *Walter Benjamin. Critical Evaluations in Cultural Theory*, vol. 3, édité par Peter Osborne, Routledge, 2005, p. 162-212 ; Beatrice Hanssen, *Walter Benjamin's Other History, Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*, University of California Press, 1998 et Eric L. Santner, *Creaturely Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, The University of Chicago Press, 2006.

116. Gershom Scholem, « Schöpfung aus Nichts und Selbstverschränkung Gottes », in *Über einige Grundbegriffe des Judentums*, Suhrkamp, 1970, p. 53-90.

la Rédemption où toute chose retrouve sa juste place. La mystique juive fait précéder le monde de l'homme (la lumière de l'œil) par une lumière pure non créée, conçue comme un vêtement de lumière ou d'amour qui se déploie dans la création. Elle s'oppose au mythe où la création procède d'un chaos originaire, comme à la doctrine d'une *creatio ex nihilo*. La nuit des temps ne ressemble ni au chaos ni au néant pur ; ce sont les ténèbres qui tiennent la lumière mystique en réserve. Ainsi, le pré-monde — comme monde humain — incarne la foi en un néant qui enveloppe la création. Il est une hypostase topologique de la foi. Scholem cite le cabaliste espagnol Taitatzak : « L'univers vit dans le Palais du néant¹¹⁷ ». Le monde n'est pas issu d'une matière originaire extérieure ou étrangère à Dieu et il n'est pas un royaume éternel, au sens d'une « consistance parfaite », pour citer Edgar Allan Poe (*Eurêka*).

117. *Ibid.*, p. 83.

Kafka und China
Literatur / Wuxia / Si Xian
Kopfschmerz

Kafka und das XIX. Jahrhundert
Realismus / Pessimismus / Entfremdung
Amerikanisierung / Literatur
Dichtungsgeschichte

Kafka und die Philosophie
Vorwelt
Existenzialismus / Sicht auf Mensch
Nihilismus / Der Mensch / Leben

Kafka und das Judentum
Lithographische / Jiddische / Sprech
Zionismus / Verlassen / Verstoßen

Kafka und seine Zeit
In aller Eile / Unvollendet

Walter Benjamin : *Notes, brouillons et extraits sur « Franz Kafka »*
(vers 1927-1934). AdK, Berlin, WBA 524/3. Hamburger Stiftung zur
Förderung von Wissenschaft und Kultur.

Ces implications théologiques du pré-monde se manifestent dans les notes de Benjamin sur l'œuvre de Kafka. Son commentaire ressemble à une critique théologique des tendances destructrices des Temps modernes. Elle se distingue néanmoins sensiblement de la « théologie inversée » d'Adorno. Adorno veut « sauver » la substance théologique en la transférant au domaine de l'art en tant qu'objet d'une philosophie de l'histoire. Benjamin, quant à lui, impute la philosophie de l'histoire à la structure de l'œuvre qui n'est pas une monade renfermée sur elle-même. Sur une feuille de brouillon qui rassemble les idées clés de son essai, il a noté : « Kafka et le pré-monde¹¹⁸ (*Vorwelt*) ». J'ai pu consulter le manuscrit dans

118. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 193. — Il s'agit du manuscrit n° 211.

les archives. « *Vorwelt* » remplace un mot biffé bien lisible : « *Kafka et la théologie* » y était marqué. Comment faut-il comprendre cette rature ? Le pré-monde est-il interchangeable avec la théologie, indiscernable de celle-ci ou différent ? La cécité religieuse des Temps modernes a-t-elle poussé Benjamin à chercher un substitut phénoménal, au risque de s'aventurer sur un terrain glissant ?

Je souhaite avancer l'hypothèse que ce choix exprime une retraite préméditée de la théologie. En 1934, Benjamin écrit au théologien et historien Karl Thieme, auteur d'un ouvrage intitulé *La vérité ancienne* (*Das alte Wahre*), qu'il s'apprête à achever un essai sur Kafka, sachant que « certaines questions qui nous concernent ensemble » y jouent un rôle majeur¹¹⁹. Ces questions incluent l'idée d'une « vérité ancienne », un ordre commun intangible dont les êtres humains perçoivent (ou escamotent) les effets dans le présent. Thieme et Benjamin conviennent que l'art humaniste — et « l'art pour l'art », son prolongement — ne peut remplacer la vertu contenue dans cet ordre ancien. Dans le meilleur des cas — chez Goethe — l'art serait une divination à partir du contexte naturel des choses, au pire, un ersatz fallacieux. Le mirage d'un temps préhistorique, tel que le chantent les critiques « cosmiques » de la civilisation, risque de se muer en un « contre-évangile », un Empire du diable sous les gestes factices de la royauté du Sauveur. Dans ce contexte politique en crise, Benjamin procède à une exégèse *immanente* du pré-monde qui relie son imagerie à un sujet disparaissant dans l'écriture¹²⁰. Il entraîne le présent dans sa chute :

*Kafka, écrit-il, évacue entièrement des terrains immenses
qu'avait occupés l'humanité ; il entreprend pour ainsi dire*

119. Walter Benjamin, *Gesammelte Briefe*, IV, édité par Henri Lonitz et Christoph Gödde, Suhrkamp, 1996-2016, p. 439.

120. Walter Benjamin, *GS IV*, p. 545.

*une retraite stratégique. Il fait se replier l'humanité sur la ligne des marais. Il est important pour lui d'éliminer entièrement le présent. Il ne connaît que le passé et l'avenir [...] venant de la faute, l'avenir se présente comme la peine ; venant de la Rédemption, le passé, lui, se présente comme la doctrine, comme la sagesse*¹²¹.

Ce messianisme elliptique reflète « l'alliage » (*Legierung*) des Temps modernes avec un monde antique (précapitaliste¹²²). Une idée proche est exprimée dans les thèses « Sur le concept d'histoire ». Benjamin y aborde le présent comme un temps qui « n'est point passage », mais qui se tient immobile (*einsteht*), qui s'est arrêté¹²³ (*ist zum Stillstand gekommen*). *Einstehen* signifie à la fois « s'arrêter » et « assumer un acte, répondre de quelqu'un ». Arrivé au point mort, le présent est également le lieu à partir duquel l'homme juste peut retourner là d'où il vient, comme s'il n'avait point reçu de forme. Il se fait l'image et l'écho de la cyclicité historique qui se porte garante pour elle-même. De cette dialectique à l'arrêt, Benjamin donne un bel aperçu en se référant à Dante : « c'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle¹²⁴ ».

Le Centaure incarne une telle image unique. Avec les sirènes, les harpies et les danaïdes, il fait partie des esprits qui survivent au monde grec. Selon Benjamin, ces figures allégoriques conservent et sauvent « un reste intact de la vie antique¹²⁵ ». Dans l'essai sur

121. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 206 (cf. GS II/3, p. 1205).

122. GS III, p. 378.

123. Walter Benjamin, GS I/2, p. 702 (cf. Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Éditions de l'éclat, 2018, p. 171) et Walter Benjamin, *Écrits français*, édité par Jean-Maurice Monnoyer, Gallimard, 1991, p. 435.

124. Walter Benjamin, GS I/2, p. 695.

125. Walter Benjamin, GS I/1, p. 396.

Kafka, il ajoute à ce bestiaire fabuleux les « gandharvas » qui, selon Mallarmé, auraient été les aïeuls indiens des centaures grecques¹²⁶.

Dans les légendes indiennes, écrit Benjamin, on trouve des gandharvas, des êtres inachevés, dans un état encore nébuleux. Les aides de Kafka appartiennent à cette espèce : les messagers qui s'activent entre les cercles de personnages n'appartiennent à aucun autre cercle de personnages mais ne sont étrangers à aucun d'eux. [...] Ils n'ont pas encore complètement quitté le giron de Mère Nature et c'est la raison pour laquelle « ils ont organisé leur campement dans un coin, sur deux vieilles robes [...] Dans la pénombre, on n'apercevait dans leur coin qu'une grosse pelote ». L'espoir existe pour eux et pour ceux qui leur ressemblent, les inachevés et les maladroits¹²⁷.

Il y a de l'espoir dans le pré-monde. Mais cet espoir se dérobe aux cercles de personnages qui s'enlisent toujours plus dans les affaires courantes. L'objet du pré-monde n'est donc pas la forme romanesque de l'œuvre, mais la lumière d'une sagesse conservée dans son médium, l'écriture. Le néant mystique y apparaît sous diverses formes : comme nuage (« l'endroit nuageux¹²⁸ » de la parabole), comme « pureté élémentaire du sentiment » (*elementare*

126. Stéphane Mallarmé, *Les Dieux antiques*, Rothschild, 1880, p. 162. — Une généalogie reprise par Georges Dumézil dans son étude de mythologie comparée, *Le problème des centaures* (1929).

127. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 44. — L'association Centaure/Gandharvas se confirme dans le fragment « Enfant et cheval — Centaure » qui se poursuit ainsi : « Ghandarve — l'inachevé (*das Unfertige*) / Golem — de même / la levure de l'inachevé / le liquide amniotique », cf. Walter Benjamin, GS VI, p. 191.

128. Sur cette figure du néant, voir l'article éclairant de Werner Hamacher, « Die Geste im Namen. Benjamin und Kafka », in *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*, Suhrkamp, Aesthetica, 1998, p. 280-323.

Reinheit des Gefühls) et comme pudeur (*Scham*), le geste inverse de la faute. Ensemble, elles amorcent un tact mystique qui communique, vacillant, avec une ancienne vérité.

Le pré-monde possède la figure géométrique d'une ellipse. *Elleípô* signifie en grec « laisser en arrière, omettre » ; au passif : « être laissé de côté ». On peut la construire en prenant une corde de longueur donnée que l'on attache à deux piquets ; le trajet parcouru en maintenant la corde constamment tendue s'appelle « ellipse du jardinier ». Elle est donc le lieu des points dont la somme des distances à deux points fixes — les deux foyers — demeure constante. Cette méthode se reflète dans la définition que Benjamin donne de l'expérience foncière dans l'œuvre de Kafka. Elle forme une « ellipse dont les deux foyers éloignés sont déterminés d'un côté par l'expérience mystique (qui est avant tout une expérience de la tradition) et de l'autre côté par l'expérience de l'homme moderne des métropoles¹²⁹ ». L'équilibre de l'ellipse repose sur deux foyers qui « laissent de côté » le point fixe au centre d'un cercle tracé. Cette propriété excentrique apparaît également lorsqu'on perçoit l'ellipse comme l'ombre d'un disque lumineux sur une surface plane. Les deux foyers qui correspondent aux extrémités de l'histoire de l'humanité — pré-monde mystique et science moderne, ou encore nature et liberté — fusionnent et génèrent un nouveau sens de l'expérience. Sens qui ne s'exprime qu'à travers la complémentarité de deux courants historiques opposés.

Dans une lettre à Scholem, Benjamin illustre ce « théorème » en citant l'astrophysicien britannique Arthur S. Eddington, connu pour sa conception d'une « flèche du temps ». Dans *La Nature du monde physique*, Eddington décrit avec humour les difficultés auxquelles un physicien moderne doit faire face quand il franchit le seuil d'une porte. L'atmosphère, la gravité, la poussière des particules dans le vide du microcosme atomique, la rotation de la

129. Walter Benjamin, lettre du 12 juin 1938 à Scholem, *Sur Kafka, op. cit.*, p. 169 sq.

terre doivent être prises en considération. Ne serait-il pas « plus facile pour un chameau de passer par le trou d'une aiguille » que pour un astrophysicien de franchir le seuil d'une simple porte ? Eddington conclut : « Dans le cas d'un portail de grange ou d'un porche d'église, il serait probablement plus sage de se contenter d'être un homme ordinaire et de les passer simplement, au lieu d'attendre que soient résolues toutes les difficultés liées à une entrée scientifiquement irréprochable¹³⁰ ».

Comment le monde extérieur de la physique devient-il un monde familier ? Ce problème scientifique a une portée écologique : « La nature que le développement actuel met en cause ce n'est pas l'univers en expansion d'Einstein, c'est la plage où l'on s'étend au soleil, le feuillage bruissant du chêne qui nous abrite, le faucon qui plane dans le ciel¹³¹. »

Rotpeter, un singe civilisé qui parle de sa vie antérieure de singe sauvage dans la nouvelle « Rapport pour une Académie », en sait peut-être quelque chose. Il vient de la « Côte d'or », une contrée située en bordure des territoires délimités par les puissances coloniales. En parlant de sa vie, depuis sa mise en captivité jusqu'à sa lutte pour s'adapter, il devient insensiblement un Européen. Autrement dit : « l'antérieur » et le monde d'aujourd'hui forment un alliage. Adorno compare l'image que Kafka dresse de la société émergente — la nôtre — à un assemblage d'impuretés qui sont éliminées du présent par le monde qui se forme¹³². L'appropriation gratuite des forces naturelles productives et reproductives est une

130. *Ibid.*, p. 170-171. — La citation est tirée du chapitre « Science and mysticism » dans Arthur S. Eddington, *The nature of the physical world*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928, p. 342.

131. Bernard Charbonneau, Jacques Ellul, *La nature du combat. Pour une révolution écologique*, Paris, L'Échappée, 2021, p. 58. — L'article « La nature et la liberté, fondements du mouvement écologique » a été publié en 1983.

132. Adorno Theodor W., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, Suhrkamp, 2003, p. 262.

mine d'or qui rejette des déchets lamentables. Comme le décrit Milena dans « Les faubourgs » :

Dans la périphérie, l'être tourne au néant comme du lait caillé, un néant lamentable, pouilleux, insignifiant, dans une misère dépourvue de drame, de joie, dépourvue d'espoir. Ici, ni ascension ni déchéance : la vie est désespérément muette, elle n'a su se faire entendre ni de Dieu ni du passé — et pour l'avenir, c'est du pareil au même avec des milliers de dimanche après-midi qui se ressemblent comme autant de gouttes d'eau. Ceux qui naissent ici sont à jamais des inconnus, et si on ferme les yeux pour se reporter des siècles et des siècles en arrière, ce furent toujours et éternellement les mêmes, les figurants de l'Histoire et de la vie, ce même chœur du monde, avec son salaire de misère, maquillé et costumé tantôt pour la Révolution, et tantôt pour la paix¹³³.

Lors de sa rencontre avec Milena à Vienne, un dimanche de juillet, Kafka traverse ces faubourgs avec elle. Dans *Le Procès*, K. est convoqué un dimanche pour se présenter au tribunal qui se réunit en banlieue, dans un immeuble sans âme où l'être naturel tourne au néant comme du lait caillé. La « doctrine » absente de Kafka — du pré-monde — porte sur « la question de l'organisation de la vie et du travail dans la communauté des hommes¹³⁴ ». Dans la mesure où celle-ci ressemble au *fatum*, un verdict se profile à l'horizon.

133. Tribune publiée le 13 novembre 1920, peu avant la fin de sa correspondance avec Kafka : Milena Jesenská, *Vivre*, traduction de Claudia Ancelot, Lieu Commun, 1985, p. 28.

134. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit, p. 51.

Le monde des marécages — entre Bachofen et Freud

Das alte Wahre, faß es an !

[La vérité ancienne, touche-la !]

— Goethe, *Vermächtnis*.

L'espoir contenu dans le pré-monde en tant que vestige d'une vérité primordiale est donc associé à une punition future. D'où vient la faute ? Elle n'est pas *l'effet d'une cause récente* — une *conséquence* de la société industrielle — elle ne vient pas de ce présent. Dans sa lecture de Kafka, Benjamin croise le « texte prophétique » — la Halakha — avec le texte dit « haggadique » : la Torah telle qu'elle parle à ses amants. Elle s'adresse à eux à travers un voile de tissage, par devinettes. La faute n'est pas dans la Haggada nous montrant le palais de l'univers à travers sa texture, mais dans l'oubli de ce palais enterré sous une pile de déchets. Ce sont les choses dévalorisées par les formations symboliques qui prennent la « nature » pour objet.

Voici comment se croisent le pré-monde avec le monde juif de la loi : « Les lois relatives à la pureté et à la nourriture se rapportent à un pré-monde *dont rien d'autre ne subsiste que les mesures qu'on avait prises pour se défendre contre lui*. [...] Face à l'être indifférencié de la nature (*Natursein*) propre au stade hététaire de l'humanité, le judaïsme brandit la punition¹³⁵. » Les lois relatives à la pureté renvoient le pré-monde à son historicité — comme hététarisme primitif — tout en introduisant l'hypothèse d'un dualisme entre la nature et la société. L'étrange être indifférencié de la nature est le produit — et non la cause — de ces tabous. La punition s'applique donc en fin de compte aux mesures qui ont été prises pour se défendre contre le pré-monde dont rien d'autre ne subsiste que ce que ces mesures émettent : une matière brute et indifférenciée.

135. *Ibid.*, p. 194-195 (traduction modifiée, je souligne).

Ces lois relatives à la pureté sont néanmoins plus anciennes que la prophétie : « Les livres de Kafka contiennent la Haggada qui manque à cette Halakha [les vestiges contenus dans la Torah d'un mode d'existence plus lointain de l'humanité]. » Grâce à cette mise en abyme ou ce tour de passe-passe, Benjamin conçoit une Haggada *antérieure* à celle qui existe, mais cachée par un voile, une texture *postérieure*. Autrement dit, du pré-monde ne subsiste dans le judaïsme rien d'autre qu'une vérité ancienne enveloppée dans les mesures prises pour se défendre contre lui. Les distinctions qu'établissent les lois relatives à la nourriture rappellent que le pré-monde n'est pas fait d'une matière que l'on peut consommer gratuitement, mais d'une texture ayant ses lois propres, intrinsèques.

Ainsi, il n'est pas tout à fait juste de dire que Benjamin aurait songé à une « utopie du matriarcat » soutenue par le fantasme d'un monde *sans arkhè*¹³⁶. Comme nous l'avons vu dans sa critique de Hölderlin, le pré-monde attend le verbe divin — il est un seuil. Et il ne faut pas confondre ce seuil avec l'espace de conquête à la limite d'un territoire civilisé gardé par des monstres « féminins » : Sphynge, Méduse, Harpies et Compagnie. Les mesures de défense prises *extérieurement* — les tabous dont la cause, une *simple* cause, est oubliée — greffent sur le pré-monde une topique supplémentaire qui sera progressivement occupée par le mythe. Le retrait du référent théologique permettant de dévoiler le pré-monde est finalement une mise en garde contre la confusion entre le mythe, la cruauté du chaos et le néant qui enveloppe la Création. Benjamin prépare le terrain de ce retrait lorsqu'il écrit en 1926 à Scholem : « La confrontation critique avec Bachofen et Klages est incontournable — mais pour de multiples raisons elle ne s'impose de manière tout à fait péremptoire que du point de vue de la théologie juive. Ce n'est pas pour rien que ces deux

136. Cf. Léa Barbisian, « Le corps, terre d'exil », in *Le corps en exil. Walter Benjamin, penser le corps*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2020, p. 197-233.

chercheurs de renom ont flairé l'ennemi héréditaire dans son domaine¹³⁷. »

C'est au philologue suisse Johann J. Bachofen (1815-1887) que Benjamin emprunte l'image d'un « monde des marécages » (*Sumpfwelt*) pour évoquer le pré-monde dans l'œuvre de Kafka. Klages utilise cette métaphore lorsqu'il rêve d'un monde précivilisationnel, comme Alfred Bäumler, un fasciste — pour s'en défendre évidemment. Bachofen emploie ce terme dans son ouvrage monumental le *Droit Maternel* où il s'interroge sur l'existence d'une gynocratie en Grèce antique. Le monde des marécages y désigne une promiscuité hors temps qu'il nomme le « stade hétérique¹³⁸ ». Il est le lieu fangeux et marécageux dans lequel s'incarne « le mélange de la terre et de l'eau [...] le chaos primitif d'où toute vie est issue¹³⁹ ». *Toute vie ?* Non : cette époque d'une indifférenciation sexuelle où le principe masculin devient invisible — la matière se reproduit quasiment toute seule — précède le pouvoir et ses structures qui se forment ultérieurement et la rejettent dans le *sanctum*, la vie chthonienne. La description bachofenienne de l'histoire de l'humanité ne parle pas d'une Rédemption future, mais elle connaît néanmoins la faute : la faute du « mythe ».

Sous l'emprise du mythe, l'hétéirisme primitif, métonymique, se mue en métaphore. Il incarne un présent sans histoire : la décadence, la promiscuité sexuelle, le chaos, l'enfer, le cercle de personnages mythiques. Les forces politiques de droite l'utilisent comme surface de projection pour y faire défiler les chimères de la peur. L'idée d'une communauté de sang excluant le mélange, le triomphe de la volonté sur le désordre d'une morale efféminée orientent vers

137. Walter Benjamin, *Briefe*, op. cit., p. 409.

138. Johann Jakob Bachofen, *Le droit maternel. Recherche sur la gynécocratie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique*, traduction d'Étienne Barilier, L'Âge d'Homme, 1996, p. 61.

139. *Ibid.*, p. 264.

un « Sauveur » l'hypothèse d'un pré-monde foncièrement ordonné. Benjamin, quant à lui, se garde d'identifier l'époque présente *dans sa totalité* au pré-monde. *Elle n'est pas là* : « Le présent, qui est la partie du monde autour de nous à laquelle nous sommes le plus habituées, n'entre ainsi pas en ligne de compte pour Kafka¹⁴⁰. » La prophétie, contenue dans l'ancienne loi, se réalise lorsque la Haggada aura parlé — dans le futur compris comme « le premier degré » de la Rédemption du *fatum* creusé par l'oubli.

Freud évoque l'hypothèse de l'hétaïrisme dans *Totem et tabou*, mais il inverse la perspective chronologique en l'inscrivant dans une topique psychanalytique. Selon lui, la promiscuité ne s'installe qu'*après* le meurtre du père commis par le groupe de ses fils. Cela signifie que l'ancienne loi du despotisme fait place à une période durant laquelle les fils des hommes se disputent le pouvoir vacant en toute liberté. Le pouvoir sur la nature est finalement passé du pôle de la nécessité à la liberté. Or, cette liberté, que Freud exprime ici en termes d'une plus grande liberté érotique pour les fils, reste éphémère. Marcuse, un membre de l'École de Francfort, note :

Il paraît essentiel pour l'hypothèse de Freud que, dans la période du développement vers la civilisation, la phase matriarcale soit précédée par le despotisme patriarcal primitif : le degré peu élevé de domination répressive, l'importance de la liberté érotique, qui sont traditionnellement associés avec le matriarcat, apparaissent, dans l'hypothèse de Freud, comme des conséquences du renversement du despotisme patriarcal plutôt que comme des conditions primaires « naturelles¹⁴¹ ».

140. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 105 (je modifie la traduction).

141. Herbert Marcuse, *Éros et civilisation*, traduction de Jean-Guy Nény et Boris Fraenkel, Éditions de Minuit, Arguments, 1963, p. 66.

Cette observation s'accorde avec le rôle qu'un cercle de personnages, les fonctionnaires despotiques — les pères — occupent dans le monde infernal de Kafka. Benjamin cite le passage du *Verdict* où le père, couché par son fils, rejette d'un geste la couverture : « Tu voulais me couvrir, j'ai bien compris, petit vaurien, mais je ne suis pas encore couvert. Et même à bout de forces, il me restera assez de force pour toi, trop de force pour toi¹⁴² ! ». Le « matriarcat », période d'une grande liberté érotique pour les fils, ne constitue en effet qu'un bref temps de passage. Il est menacé par une sortie meurtrière qui reflète l'ancienne violence mythique refoulée. Personne n'est plus responsable devant autrui ni devant Dieu quand les anciens liens sociaux s'effritent. L'appel à l'État ou à une politisation d'en haut s'apprête à exorciser ce malaise en s'engouffrant dans une violence soi-disant légitime, mais auto-proclamée.

Dans son essai sur *Les Affinités électives de Goethe*, Benjamin donne un exemple concret de l'oubli qui hante l'humanisme des Lumières. Il évoque la désinvolture avec laquelle la baronne Charlotte poursuit l'embellissement d'un petit cimetière. Afin d'en faire un lieu de promenade idyllique, elle enlève les pierres tombales et les aligne sur le côté du terrain où elle fait semer et pousser du trèfle. « Peut-on concevoir, face à la tradition, affranchissement plus net que de toucher aux tombes des ancêtres qui, dans la perspective du mythe comme dans celle de la religion, offrent un sol ferme aux pas des vivants¹⁴³ ? » L'assainissement du cimetière auquel les gens du village s'opposent est une violation du *sanctum*. C'est sur les vestiges de ces rites funéraires que Bachofen avait fondé sa thèse d'un monde

142. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 40. — Le lit comme lieu privilégié des pères est également mentionné dans l'essai sur « Julien Green » : « Pour ce romancier, le lit est la place héréditaire, le trône de la créature [...] Entre bois sculptés et peluches, les aïeux sont établis dans leur chambre comme s'ils avaient pris racine dans une souche d'arbre ou dans des roseaux » (*Œuvres*, II, op. cit., p. 177, je souligne).

143. Walter Benjamin, *Œuvres*, I, op. cit., p. 284 (cf. *GS I/1*, p. 132).

antérieur à notre civilisation. Dans le roman de Goethe, la rupture avec le monde chthonien libère de nouvelles forces destructrices :

Mythique, la nature est lestée de forces surhumaines et entre en jeu de façon menaçante. Quelle autre puissance que la sienne mène à sa perte le pasteur qui a semé son trèfle sur le champ des morts ? Qui donc, si ce n'est elle, répand une blême lumière sur la scène embellie ? [...] leurs infatigables efforts pour l'embellir ne sont, en définitif, que le changement de décor d'une scène tragique. [...] Là où règne le destin, les amants vont à leur perte. Lorsqu'ils méprisent la bénédiction de la terre ferme, ils succombent à l'insondable qui apparaît dans l'eau stagnante comme un élément du pré-monde¹⁴⁴ (vorweltlich).

La thèse de Benjamin est aux antipodes de celle énoncée par Foucault dans *Le corps utopique*. « D'une façon très curieuse, constate Foucault, au moment même où notre civilisation est devenue athée [...] c'est-à-dire à la fin du XVIII^e siècle, on s'est mis à *individualiser* les squelettes¹⁴⁵ ». L'attitude de Charlotte correspond en revanche plutôt à une *uniformisation* de la mort. L'enlèvement des pierres tombales fait penser à la fosse commune du Moyen Âge où les cadavres furent jetés pêle-mêle. Ici, le pasteur repasse pour recouvrir le terrain indifférencié d'une pelouse. Il est toutefois possible de réconcilier ces deux thèses — individualisation, uniformisation — en se rappelant que l'égoïsme génère une tendance à l'uniformité.

Jacques Dewitte, dans *La texture des choses*, cite à ce propos l'architecte Léon Krier qui distingue les édifices marqués (hôtel de ville, château fort, monastères, etc.) des édifices nouveaux

144. *Ibid.*, p. 285 sq. (je modifie la traduction).

145. Michel Foucault, *Le corps utopique, Les hétérotopies*, Lignes, 2009, p. 28 (je souligne).

ayant plutôt une forme aléatoire. Benjamin repère cette future « corruption » de l'architecture dans l'œuvre de Kafka. Il écrit : « Le sol de telles expériences [le monde des marécages] n'est pas porteur. À cela correspond le fait qu'aucun art humain, chez Kafka, ne semble aussi profondément compromis que l'architecture. Aucun autre art n'est aussi nécessaire à la vie et il n'y a pas d'autre art face auquel la perplexité est plus perceptible¹⁴⁶. » Le jardin des Lumières est érigé sur le sol bourbeux de l'histoire naturelle. Il ne constitue pas une « hétérotopie » au sens foucauldien, mais un lieu où la différence entre la mort et la vie — le socle du pouvoir — devient poreuse.

Benjamin décèle dans le monde des marécages le *symptôme* d'une société où la vertu et la vie quotidienne se sont séparées progressivement. Là où le pouvoir devient poreux transparaît la base naturelle de la vie prise dans la fange du capitalisme : une vie matérielle qui baigne dans l'indifférence, la violence, le parasitisme. La toute-puissance du père, les femmes vénales, la justice inhumaine furent les principaux thèmes sur lesquels il échangea avec Werner Kraft. Ce dernier lui enverra un bref poème : « Avec quelle douceur le monde se lève, partant d'une porcherie/ pour aller à la rencontre de son interprétation¹⁴⁷ ». Le marécage désigne le milieu anonyme des déchets évacués par un corps social en agonie. La saleté recouvre un vaste champ de phénomènes : la souillure, l'impureté du mélange, la promiscuité sexuelle (une « peau » avait poussé entre le majeur et l'annulaire de la main de Leni, l'assistante de l'avocat de K. dans *Le Procès*), la décomposition et la putréfaction, la stagnation, la paresse — *faul* signifie « paresseux » et « pourri » — l'inertie psychique,

146. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 249 (je modifie la traduction).

147. *Ibid.*, p. 343. — Benjamin revient sur l'air irrespirable de la campagne kafkaïenne dans son essai, *ibid.*, p. 54. Kraft, qui émigre à Jérusalem dans les années trente, publiera un livre sur Kafka, *Durchdringung und Geheimnis* (« Interpénétration et Mystère »), 1968.

juridique, administrative¹⁴⁸. La figure d'un « monde-marécage » est un condensé de ces différentes connotations. Aussi Benjamin dit au sujet des romans de Kafka :

[Ils] se déroulent dans un monde-marécage et la créature y apparaît à un stade que Bachofen nomme le stade hétéorique. Que ce stade soit tombé dans l'oubli ne signifie pas qu'il est sans impact sur le présent. Il est même plutôt très présent et ce, précisément, parce qu'il a été oublié. [...] Kafka est inépuisable lorsqu'il parle de la nature instable des expériences dont chacune cède à l'expérience contraire et finit par se mélanger à elle¹⁴⁹.

Un « mal de mer sur la terre ferme », ainsi se présente l'expérience qui pousse sur le sol marécageux de l'histoire. Comment le sujet peut-il se frayer un chemin à travers ce terrain ambigu ?

Taoïsme et dépassement du néant

Le dao se glisse et s'insinue en tout, il imprègne même la boue ; il est partout, jusque dans les choses les plus infimes. Aussi ses victorieux pouvoirs sont-ils surabondants.
— *Huainan zi*, XV, 4b.

Le monde trouble dans l'œuvre de Kafka est habité par un tas de drôles de créatures : mi-fous, enfants, vauriens et maladroits. Il est présidé par Josef Mendel qui étudie des livres de droit en buvant du café. « Je dormirai quand j'aurai terminé mes études », explique-t-il au jeune homme qui est au cœur du roman *L'Amérique* :

148. Cf. Christian Enzensberger, *Essai de quelque envergure sur la crasse*, traduction de Raymond Barthe, Gallimard, Du monde entier, 1971, p. 32 sq.

149. Walter Benjamin, *Sur Kafka*, op. cit., p. 61.

Karl Roßmann, littéralement un « centaure ». On pourrait croire qu'en se plongeant corps et âme dans ses livres de droit, l'étudiant leur devient semblable. Mais l'étude est surtout un rituel : il *veille*. À partir de ce constat, Benjamin avance une hypothèse neuve : « Il est possible que ces études n'aient été qu'un néant. Si c'est le cas, ce néant est tout de même proche du Néant qui rend le Quelque Chose utile, c'est-à-dire du Tao¹⁵⁰. » Dans l'étude, l'intériorité consciente se dilue dans une force cosmique qui assure l'ordre du monde.

La référence à Lao-tseu est une citation au deuxième degré qui renvoie à Franz Rosenzweig. Celui-ci écrit, dans *L'Étoile de la Rédemption*, au sujet de l'idée d'une divinité passive :

Le Tao est cette effectivité passive, ce Dieu qui se tient parfaitement calme, comme une souris, afin que le monde puisse tourner autour de lui. [...] [il est] comme le moyeu au milieu des rayons, comme les fenêtres dans le mur, comme le creux dans un réceptacle : il est ce qui, en figurant le « rien », rend le Quelque chose « utile », le mobile immobile de tout mouvement. Il est le non-agir (Nichttat) comme fondement de l'acte¹⁵¹.

150. *Ibid.*, p. 68 (cf. *GS II/2*, p. 435). — Benjamin mentionne le taoïsme déjà dans *Métaphysique de la jeunesse* (1913) : une citation de Lao-tseu inaugure la section « Journal intime » : « Il se peut que des pays voisins sont à portée de vue, des deux côtés on peut entendre les cris des coqs et des chiens. Et pourtant les gens devaient mourir à un âge avancé sans avoir voyagé en-deçà et au-delà. », *GS II/1*, p. 96. Max Brod, dans sa biographie de Kafka (1937), évoque aussi le « Tao » qu'il décrit comme un amalgame entre la vie accomplie sous la loi (juive) et le bon chemin. Cf. Max Brod, *Franz Kafka. Souvenirs et documents*, traduction de Hélène Zylberberg, Gallimard, Folio, 1972, p. 236.

151. Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung* (1921), Suhrkamp, 1988, p. 40 (je traduis).

Peut-être la référence à Rosenzweig a-t-elle été dissimulée par Benjamin parce qu'elle subit un léger déplacement. « Citer un texte », écrit Benjamin, « implique : interrompre les rapports qu'il tisse¹⁵². » Il s'agit en effet d'une citation retirée de son contexte originaire, la doctrine de la Rédemption, puis transférée à la construction benjaminienne du pré-monde, élaborée à partir de Kafka. Encore qu'au sens strict le Tao ne soit pas un dieu, Rosenzweig porte dans *L'Étoile* sur la « passivité des dieux orientaux » un jugement négatif : il conçoit le pré-monde comme le négatif de la révélation. Il en va de même du silence du héros tragique : il s'agit d'arracher l'infantilité morale du héros grec au contexte démonique pour préparer son cœur à la révélation authentique. Or, la figure de l'étudiant, chez Kafka, ne peut plus être mesurée à la distance qui la sépare du mythe ; ce « quelque chose » qui pourrait faire partie d'une doctrine oubliée se cache dans le vide même qu'il habite. S'il est « tout de même proche du Néant qui rend le Quelque Chose utile », le pré-monde est un tournant sur le chemin de la Rédemption. « Avec ma tentative d'interprétation », écrit Benjamin à Scholem, « j'ai voulu montrer comment Kafka, à partir de l'envers de ce néant, à partir de sa doublure, si je peux dire, cherchait à tâtons la Rédemption. S'y ajoute le fait qu'il aurait eu horreur de toute forme de transcendance ou de dépassement de ce néant (au sens de ses interprètes théologiens tournant autour de Brod¹⁵³). »

La réserve de Benjamin à l'égard de « l'hagiographe » Brod est partagée par ses amis. La résistance de Kafka à « toute forme de transcendance ou de dépassement de ce néant » va au-delà de la lecture dont Brod est le représentant. Les entretiens de Benjamin avec Brecht et sa correspondance avec Scholem, ses échanges avec Adorno, tournent autour de cette question : un

152. Walter Benjamin, *GS II/2*, p. 536.

153. Walter Benjamin, *Sur Kafka, op. cit.*, p. 120.

dépassement, une transcendance du néant est-elle possible ? Ses différents interlocuteurs répondent, chacun à leur manière, par l'affirmative, tandis que Benjamin se retire sur la position d'un modérateur qui sollicite en toute neutralité l'avis de ses amis mieux lotis. Face à Grete Karplus, l'épouse d'Adorno, il revient sur son attitude hésitante : « Dans l'économie de mon existence, un certain nombre de relations jouent un rôle en nous permettant d'affirmer un pôle opposé à celui de mon être naturel. [...] je dois demander à mes amis de me faire confiance car ces engagements, dont les dangers sont évidents, prouveront un jour leur fécondité. Tu comprends bien que ma vie passe, tout comme ma pensée, par des positions extrêmes¹⁵⁴. » La sollicitation croisée de Brecht et de Scholem, au moment de la rédaction de l'article, pourrait exprimer le besoin d'extérioriser et d'objectiver ses propres « extrêmes ». La démarche de Benjamin consiste en effet à pénétrer dans l'expérience de Kafka par deux bouts opposés. Cette indécision ou cette ambivalence foncière trouve son issue heureuse dans une autre expression empruntée à Rosenzweig, cette fois-ci de façon explicite, pour ensuite être appliquée à Karl Roßmann dans *L'Amérique* :

Karl Roßmann est pur, transparent et totalement dépourvu de caractère au sens où Franz Rosenzweig dit, dans L'Étoile de la Rédemption, qu'en Chine, l'homme intérieur est « totalement dépourvu de caractère » : La notion du sage telle que l'incarne traditionnellement Confucius efface toutes les particularités possibles du caractère pour en faire l'homme totalement dépourvu de caractère, l'homme moyen [...]. L'homme chinois se distingue par une propriété autre que le caractère : la

154. Walter Benjamin, lettre adressée à Gretel, appelée « Felizitas », en juin 1934 ; Sur *Kafka*, op. cit., p. 107 sq.

pureté élémentaire du sentiment (elementare Reinheit des Gefühls¹⁵⁵).

Dans cette zone de saleté qu'est le monde des marécages, se glisse la figure d'une innocence élémentaire qui se dilue en lui et embrasse ses contraires. On peut dire qu'elle est remplie de vide ou qu'elle vient du néant. Benjamin construit cette négativité en piochant dans un réseau de références poétiques. Ce travail le mène de la tragédie grecque, à travers le drame baroque et le théâtre épique de Bertolt Brecht, à la figure du narrateur. Dépourvu de caractère — mais non d'un Soi comme le veut Rosenzweig qui défend la doctrine de la Rédemption juive — le sage chinois est l'homme ordinaire (*Durchschnittsmensch*), un être moyen¹⁵⁶. Sa sagesse est tissée dans l'étoffe même de la vie et constitue le simple « aspect épique de la vérité¹⁵⁷ ».

Dans la démonstration de Rosenzweig, le sage précède le mutisme du héros tragique. L'irruption de l'élément tragique réveille un Soi hermétiquement fermé sur lui-même. Le mutisme pur, impartial du sage se charge donc d'une tendance égotique : l'obstination (*der Trotz*). Il faut avoir du courage pour devenir tragique, note Rosenzweig. La voie de l'Inde et de la Chine aurait en revanche montré le chemin sur lequel l'homme peut se contourner soi-même¹⁵⁸. Or, Karl Roßmann se révèle être plus proche de la négativité taoïste que de l'obstination muette du héros tragique. Sa citation, sous la plume de Benjamin, interrompt la téléologie « sage — héros — Soi authentique » construite par Rosenzweig. Déjà, dans l'essai

155. *Ibid.*, p. 48. — Voir Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, *op. cit.*, p. 81 *sq.*

156. Le mot allemand *Durchschnitt* vient du verbe « *durchschneiden* » (découper, couper). Le *Durchschnitt* (la moyenne) correspond à la construction géométrique de l'ellipse, obtenue par l'intersection d'un plan non perpendiculaire au sein d'un cône de révolution.

157. Walter Benjamin, « Le Narrateur », in *Œuvres*, III, *op. cit.*, p. 120.

158. Franz Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, *op. cit.*, p. 82.

sur Hölderlin apparaît une forme de courage associée à l'élément oriental : « le courage est le sentiment de la vie propre à celui qui se livre au danger¹⁵⁹ ». Se livrer au danger signifie s'exposer *passivement*, mais sans perdre la pureté élémentaire de la vie. Cette interprétation du courage est une alternative à la fermeture du Soi héroïque. Le mutisme du Soi qui domine la tragédie se dilue dans un abandon sans contrition aux forces cosmiques.

Le 13 mai, Benjamin note à Sanary-sur-Mer, dans le Var, où il s'est rendu pour un bref voyage :

Le plaisir que nous prenons au monde des images, ne se nourrit-il pas d'une obstination avec laquelle nous combattons le savoir ? Je regarde le paysage dehors : la mer dans la baie est lisse comme un miroir ; des forêts montent comme une masse immobile et muette au sommet de la montagne ; là-haut, les murs du château en ruine demeurent inchangés depuis des siècles ; le ciel brille sans nuages, dans un « éternel bleu », comme on dit. Ainsi le veut le rêveur qui se plonge dans ce paysage : que cette mer qui monte et descend en millions de vagues à chaque instant, que le frémissement dans les forêts se renouvelle depuis les racines jusqu'à la dernière feuille, que les pierres du château en ruine sont habitées par un lent effritement et un effondrement continu, que dans le ciel les gaz, avant de s'accumuler pour former des nuages, se mélangent dans un mouvement ondoyant comme s'ils menaient une lutte invisible, cette manière en somme qu'a la science de poursuivre le mouvement jusqu'à l'intérieur de la matière, ne voyant dans les atomes que des tempêtes d'électrons, il doit l'oublier, il veut le nier afin de céder aux images au sein desquelles il trouve la paix, l'éternité, le repos, la durée.

159. Walter Benjamin, *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 120.

Chaque petit moustique qui bourdonne dans son oreille, chaque coup de vent qui le fait frémir, chaque proximité qui le saisit l'accuse de mensonge, mais dans le lointain son rêve se reconstruit, s'étire contre une crête au crépuscule, s'allume à une fenêtre éclairée. [...] Arrêter ainsi la nature au nom d'images pâlies — c'est la magie noire du sentimentalisme. La figer sous un nouvel appel est en revanche le don des poètes¹⁶⁰.

Que faire ?

Aussi le saint peut-il être yin ou yang, faible ou fort ; il s'active ou se repose selon le moment, fixe les tâches en fonction des qualités propres de chacun. Il connaît le mouvement de retour des êtres et scrute dans le germe leur évolution, se faisant l'image de leurs changements et transformations et l'écho de leur mouvement cyclique. Il demeure efficace sa vie durant et n'est par rien entravé.

— *Huainan zi*, XIII, 18a.

Le pré-monde, et plus encore le monde-marécage, est le cauchemar des optimistes, des théologiens et des idéalistes. L'amour du verbe créateur et l'esprit ne l'ont pas encore pétri. La question de la signification du pré-monde pour notre époque se pose. Dans une lettre à son père, le jeune Karl Marx écrit : « Il y a des moments, dans la vie d'un homme, qui sont des postes-frontières marquant la fin d'une période et indiquant clairement une nouvelle direction. En de tels moments de transition, on se sent obligé de regarder le passé et l'avenir avec des yeux d'aigle pour être conscient de la

160. Walter Benjamin, *GS VI*, p. 427-428 (je traduis). — Sanary-sur-Mer sera le lieu d'exil de nombreux intellectuels allemands et autrichiens. Benjamin s'y est rendu deux ans avant l'accès de Hitler au pouvoir.

réalité¹⁶¹. » C'est ce regard à double face que Janus — le dieu des commencements et des fins — incarnait pour les Romains. Depuis, d'autres figures aux contours poétiques sont apparues pour relayer ce colosse mythique. Le Centaure chez Hölderlin et Maurice de Guérin, les vauriens de Kafka, amorcent un regard qui se retourne sur le passé pour se donner une nouvelle direction. La veille se transforme finalement en un poste frontière qui est moins la base d'une avant-garde plongeant dans l'histoire, que le poteau indicateur mettant en relation la nuit et la lumière. Reste que le revers de cette valeur heuristique du pré-monde est le scénario, virulent au sein de ce monde même, d'une humanité qui le renie.

161. Cité par Louis Carré, « Hegel contre le Centaure », *op. cit.*, p. 91.





Walter B, Le paysage abîmé

Cannelle Grosse

(Tirages photographiques sur papier métallique.)

Marcher. Dix minutes de marche une minute de pause. Dix minutes de marche une minute de pause. Marcher comme le dernier des Européens. Dix minutes de marche une minute de pause. Dix minutes de marche une minute de pause. Le poids des mots au bout du bras. Dix minutes de marche une minute de pause. Longer parallèlement la route officielle. Dix minutes de marche une minute de pause. Cette drôle de cadence qui est la tienne. Dix minutes de marche une minute de pause. Monter jusqu'aux vignobles. Dix minutes de marche une minute de pause. Plus le temps de flâner, il faut marcher. Dix minutes de marche une minute de pause. Marcher dans tes pas. Dix minutes de marche une minute de pause. Te chercher dans l'écho. Dix minutes de marche une minute de pause. Dix minutes de marche, une minute de pause. Descendre du sommet jusqu'à la clairière puis l'étable abandonnée. Dix minutes de marche une minute de pause. Devant, le paysage hanté. Derrière, le paysage abîmé. Dix minutes de marche une minute de pause. La

réalité l'a brûlé comme le soleil a brûlé l'image. Le feu s'est installé et les fauves se sont mis au service des hommes. Dix minutes de marche une minute de pause. La tempête veut l'emporter et la nuit ne cesse de tomber. Dix minutes de marche une minute de pause. Le présent pétrifié dans les pierres. Dix minutes de marche une minute de pause. Encore une histoire de passage. Dix minutes de marche une minute de pause. La dernière chose que tu as regardée. Dix minutes de marche, une minute de pause. Ramasser les bris de rêves. Dix minutes de marche, une minute de pause. Chercher l'étincelle dans les ruines. Dix minutes de marche une minute de pause. Dix minutes de marche, une minute de pause. Et puis le fracas.

Les trouvailles des enfants et les victoires des adultes : l'enfant en sujet politique révolutionnaire

Azélie Fayolle

Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer.

— (CH 443).

« NOUS AVONS ÉTÉ ATTENDUS SUR LA TERRE », rappelle Benjamin dans « Sur le concept d'histoire », non pour parler malthusianisme et contrôle des naissances, mais pour suggérer la possibilité d'un « rendez-vous tacite entre les générations¹⁶² ». Quand il décrit la tâche de l'historien, Benjamin précise l'attention de ce dernier, en se montrant capable d'une saisie de « l'image vraie du passé », dont il nous dit qu'elle « passe *en un éclair* » (CH 430). Cette attention se doit, pour l'historien matérialiste, de se porter vers « la classe combattante, la classe opprimée elle-même » (CH 437). Cette « dernière classe asservie, la classe vengeresse » constitue la possibilité, pour Marx comme pour Benjamin, d'un sujet politique

162. Que nous lisons dans le volume *Œuvres III des Folios essais*, une édition et traduction de Maurice Gandillac, revue par Pierre Rusch, 2000, p. 428. Il sera dorénavant abrégé CH. C'est aussi le moment de remercier Henri Garric pour son cours de littérature comparée, une lointaine année de préparation à l'agrégation de lettres modernes.

révolutionnaire. C'est cette possibilité qu'il faut, pour l'historien matérialiste, retrouver dans le passé, et qui se réalise comme se font les rencontres.

Il reste un étonnement. La « classe opprimée », la « dernière classe asservie », ne désigne pas (elle aurait pu) celle de la prolétaire des prolétaires (les femmes) selon la formule de Friedrich Engels et de Flora Tristan, ni même la plus opprimée de toutes, et certainement la moins « combattante ». L'historien matérialiste semble se jouer davantage des époques que des âges¹⁶³. C'est du côté d'*Enfance berlinoise autour de 1900* qu'il faut nous pencher. En somme, il s'agit de voir ce qui dessine dans l'enfant (berlinois au tournant du siècle, comme le petit Walter, et au-delà¹⁶⁴) la possibilité d'un sujet politique révolutionnaire.

L'enfance comme un absolu¹⁶⁵

Enfance berlinoise autour de 1900 est de ces textes mythiques, peut-être parce qu'il se déploie comme une constellation abolie, laissée inachevée par le suicide, fragmentaire par projet, que Benjamin aurait écrit sur les fiches de la Bibliothèque nationale. Le livre (dont on doit la constitution finale à Adorno) est parcellaire, un ensemble d'ensembles. Les souvenirs d'enfance qui s'y égrènent ne suivent pas un ordre précisément défini : ils se construisent plutôt comme des petites totalités, des monades repliées sur elles-mêmes. Benjamin renoue là avec une forme inspirée de Leibniz et parfaitement

163. Il reste, comme un arrière-plan latent, l'idée d'une récapitulation des époques dans les âges, à l'instar de l'évolution récapitulative d'Ernst Haeckel.

164. C'est le postulat de Jean Lacoste, dans son édition, *Sens unique* précédé de *Une enfance berlinoise*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Maurice Nadeau, 1978, p. 10. On le désignera avec les initiales EB.

165. Cet absolu est littéraire, ce qui est beaucoup (peut-être tout), comme l'analysent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, « Poétique », 1978.

romantique (avec anticipation et transformation) : la monade¹⁶⁶. Le texte fragmentaire ne l'est que par défaut ontologique plutôt que circonstanciel, par impossibilité d'atteindre une totalité, un *absolu littéraire* ; il se comprend comme une métonymie vers ce tout, en se hérissant, à l'image d'un *Igel*, un hérisson replié sur lui-même¹⁶⁷. Le fragment benjaminien, tout romantique, est aussi une saisie du geste de l'historien matérialiste. Le souvenir, ou plutôt la sensation retrouvée de l'enfant, peut-être de l'enfance à travers lui, réalise le geste de l'historien matérialiste :

Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir « comment les choses se sont réellement passées ». Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger. Il s'agit pour le matérialisme historique de retenir l'image du passé qui s'offre inopinément au sujet historique à l'instant du passé. Ce danger menace aussi bien les contenus de la tradition que ses adversaires. (CH 431)

L'œuvre de l'historien se réalise dans ce qui n'est pas (seulement) une autobiographie, mais une saisie singulière (par soi) du collectif. Le fragment retrouve une saisie romantique que l'historien fait entrer de plain-pied dans une forme de modernité. L'expérience commune du souvenir tisse des temporalités non chronologiques, qui brossent l'histoire rêvée du progrès à rebrousse-poil, par le rebours. L'écriture fragmentaire dit ce que le souvenir rompt de la

166. *La Monadologie* a été une grande inspiratrice de l'organicisme romantique et de la *Naturphilosophie*, tous sujets étudiés par Judith Schlanger dans ses *Métaphores de l'organisme*, Vrin, 1971.

167. C'est-à-dire que le romantisme n'est ni révolutionnaire ni matérialiste par lui-même, mais il offre des formes qui trouvent leur charge politique avec le matérialisme révolutionnaire. D'autres voient le romantisme comme fondamentalement anti-universaliste (Zeev Sternhell), ou intrinsèquement révolutionnaire (Henri Lefebvre).

continuité illusoire. L'ange de l'histoire, celui de l'*Angelus Novus* du tableau de Paul Klee dans « Sur le concept d'histoire » inscrit la continuité du côté de l'illusion rétrospective et de la « seule et unique catastrophe » qu'est le progrès (CH 434). L'enfance, autant vécue que ressaisie par une narration adulte, permet de faire éclater « le continuum de l'histoire » (CH 440). C'est au « moment de l'action » que « les classes révolutionnaires » ont cette conscience. *Enfance berlinoise autour de 1900* ne propose pas d'analyse explicite en termes de classes, révolutionnaires ou non : le livre réalise plutôt la conscience potentiellement révolutionnaire d'un enfant, qui passe, non par la sortie de l'ordre chronologique, mais par le fait de n'y être pas (encore) entré¹⁶⁸.

La ville et l'histoire

« À chaque époque, il faut chercher à arracher de nouveau la tradition au conformisme qui est sur le point de la subjuguier » (CH 431) déclare Benjamin. Parce qu'il se situe face à l'histoire sans en être, l'enfant qui s'incarne dans *Enfance berlinoise* peut vivre la tradition en dehors du conformisme. Sa marginalité ne lui permet pas tout à fait d'être dans, ni de faire l'histoire : il se place devant, dans un entre-deux semblable aux *loggias*, « dont une, ombragée l'été par des stores, fut le berceau dans lequel la ville déposa son nouveau citoyen » (EB 119). L'enfant n'est pas à sa place dans l'appartement bourgeois de sa famille¹⁶⁹ ; il n'est chez lui qu'en errant (en flânant)

168. Ce qui ne ramène pas non plus « Sur le concept d'histoire » à une théorie dont *Enfance berlinoise autour de 1900* serait la pratique : l'éclatement formel des thèses participe de la même esthétique fragmentaire.

169. Étonnamment peu de textes évoquent l'intériorité bourgeoise et la vie domestique de la famille Benjamin, qui reste, dès « Le Téléphone », placée sous le signe du danger (plutôt extérieur, mais renforcé par la hâte de la puissance paternelle), de l'abandon maternel (représenté par le bijou porté par la mère en mondanité dans « Société »), et de l'étrangeté dissociante (dans « Cachettes », entre autres).

dans les rues. C'est la leçon du « Tiergarten » qui ouvre *Enfance berlinoise* :

Ne pas trouver son chemin dans une ville, ça ne signifie pas grand-chose. Mais s'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation. (EB 29)

Ni dedans, ni dehors, l'enfant vit un présent décroché, disjoint, du passé et de l'avenir, dans des temporalités détachées de celles du monde des adultes. Le « panorama impérial » fait des enfants les derniers spectateurs du passé :

Les images de voyage qu'on trouvait au Panorama impérial avaient ce grand charme que peu importait celle par laquelle on commençait la ronde. L'écran en effet, avec devant les endroits pour s'asseoir, était circulaire et chaque image parcourait donc toutes les stations d'où l'on pouvait regarder, à travers une double fenêtre, dans son lointain aux couleurs pâles. (EB 33)

Le voyage immobile du Panorama ouvre aux mêmes flâneries que le Tiergarten (et tout Berlin avec), en ajoutant à l'antiquité des allégories de la ville (par exemple des caryatides) le changement des vignettes. Le Panorama est un centre décentré, déplacé, qui ménage une place choyée aux enfants :

Et ici comme dans les passages et les kiosques elles ont volontiers occupé les snobs et les artistes avant de devenir ces chambres à l'intérieur desquelles les enfants se liaient d'amitié avec le globe terrestre dont le plus agréable des méridiens passait par le Panorama : [...] Mais cette magie

qui avait les enfants pour dernier public n'avait rien perdu de son charme. (EB 34-35)

L'enfant, comme le morceau d'un futur en germe, non développé, voit le passé qui défile depuis une magie qui est celle de l'étonnement philosophique autant que la possibilité théologique, « petite et laide¹⁷⁰ » (CH 428), qui accompagne l'historien matérialiste. La saisie du passé n'a cependant que le goût du potentiel, sans en garantir jamais la réalisation :

Il se peut qu'un défaut dans l'éclairage donnât soudain naissance à ce crépuscule rare dans lequel la couleur disparaissait du paysage. Il se trouvait alors là, silencieux sous un ciel de cendre ; comme si j'eusse pu entendre le vent et les cloches, si seulement j'avais fait davantage attention. (EB 35)

Le « ciel de cendre » évoque la catastrophe de « Sur le concept d'histoire », par un jeu d'échos et d'allusions qui tisse des réminiscences comme autant d'étincelles¹⁷¹. Parce qu'ils sont les spectateurs d'un passé démodé, les enfants deviennent une arrière-garde révolutionnaire, condition nécessaire pour qu'ils en deviennent les sujets.

« L'éternel retour de toutes choses était devenu philosophie d'enfant » (EB 78)

« L'historien matérialiste ne saurait renoncer au concept d'un présent qui n'est point passage, mais arrêt et blocage du temps » (CH 440), postule Benjamin dans « Sur le concept d'histoire ». L'historien se détache résolument d'une vision

170. C'est-à-dire, inconfortable et déplacée, à l'image du nanisme ou de l'enfance, regardée de près.

171. Le motif de l'étincelle traverse les textes de Benjamin. Il est inspiré de la Kabbale.

bachelardienne du présent (pris entre deux vides), pour une conception pleine et messianique du temps¹⁷². Les augures antiques sont l’emblème, répété, de ce soin du passé pour son avenir et sa magie. Ce geste d’attention¹⁷³ recueille ; cette attention vers lui est aussi tournée vers soi. Paradoxalement, si Benjamin appuie son messianisme historique sur un temps pensé par ses replis et ses bifurcations (plutôt que linéaire), l’historien matérialiste comme l’enfant vivent dans un présent proprement révolutionnaire, puisque détaché du passé comme de l’avenir : un présent pleinement présent, qui fait « éclater le continuum de l’histoire » (CH 440) en lui offrant une disjonction. La commémoration réactualise le présent ; l’enfant qui ne la connaît pas fait de chacune de ses trouvailles une victoire, de sa présence une vision et une vivification du monde. Cette découverte étonnée, souvent inquiète, approche la synesthésie :

De cette langue étrangère dans laquelle le lépidoptère et les fleurs s’étaient compris devant ses yeux — il avait maintenant compris quelques lois. Son désir de meurtre est devenu moindre¹⁷⁴, et sa confiance d’autant plus grande. L’air, toutefois, dans lequel se balançait jadis ce papillon est aujourd’hui tout imprégné d’un mot qui depuis des dizaines d’années n’est jamais plus venu à mes oreilles ni à mes lèvres. Il a conservé cette nature insondable qu’ont pour un adulte les noms de l’enfance. Une longue période d’oubli et de silence les a transfigurés. (EB 42-43)

172. C’est aussi l’enfance baudelairienne que l’on retrouve.

173. Faut-il y voir un *care* ? La récurrence des figures maternantes (plus que maternelles, si on songe aux tantes et aux fées) dans *Enfance berlinoise* féminise résolument cette attention au monde, que le geste de l’historien neutralise et mobilise — d’autres moments chez Benjamin ramènent à un genre des genres (Christine Planté), notamment à un imaginaire genré des styles et des discours (qui ne va pas sans un certain virilisme).

174. Une fois le papillon saisi dans le filet.

L'attention est une tension, d'autant plus aiguë qu'elle s'est recouverte de significations nouvelles et oubliées. Cette attention se retrouve par deux caractéristiques frappantes dans *Enfance berlinoise autour de 1900* : la dépersonnalisation et la capacité mimétique de l'enfant, toutes deux symptomatiques d'une absorption qui signe une présence accueillie autant que débordée par le monde. C'est la main, « Don Juan juvénile » (EB 51) qui se glisse dans « Le garde-manger » et qui efface, dans une grande sensualité, toute première personne ; c'est encore le puéril chasseur qui se perd dans la « Chasse aux papillons » :

La vieille loi de la vénerie commençait à régner entre nous : plus je me conformais de toutes mes fibres à l'animal, plus je devenais moi-même lépidoptère, et plus les faits et gestes de ce papillon prenaient la couleur de la décision humaine, et finalement, c'était comme si sa prise était le prix que je devais payer pour pouvoir recouvrer ma nature humaine. (EB 42)

L'attention de l'enfant est un désir qui le fonde dans le décor, la chose vue, l'autre, qu'il approche au prix de sa propre personne. Cette perte n'est pas une défaite : elle permet plus sûrement une saisie du monde, qui invente le geste de l'historien matérialiste décrit dans « Sur le concept d'histoire ». Elle n'est pas pourtant l'« empathie », à la Fustel de Coulanges (CH 431-432) ; elle est plutôt l'*éclair* du passé, une abolition du temps et de soi :

Quand je passais à l'intérieur, de vitrail en vitrail, je me métamorphosais ; je me colorais comme le paysage qui, tantôt flamboyant, tantôt empoussiéré, tantôt étouffé comme un feu sous la braise et tantôt luxuriant, occupait la fenêtre. C'était la même expérience que pendant l'aquarelle, lorsque

les choses m'ouvraient leur giron dès que je m'en emparais dans un nuage humide. Il en allait de même avec les bulles de savon. Je voyageais à l'intérieur d'elles à travers la pièce et je me mêlais au jeu de couleurs du dôme jusqu'à ce qu'il éclate. Dans le ciel, avec un bijou, dans un livre, je me perdais dans les couleurs. (EB 71)

Le temps n'ouvre pourtant pas à la possibilité d'un temps retrouvé autrement que par éclair ou surgissement ; s'il faut apprendre à se perdre, dans une ville comme dans le monde, c'est aussi qu'apprendre ne se fait qu'une fois¹⁷⁵ :

Ainsi souvent je peux bien rêver à la manière dont j'ai appris à marcher. Mais cela ne me sert à rien. Maintenant je sais marcher ; apprendre, je ne le pourrai plus. (EB 78)

C'est dans la perte du passé que se sent aussi, résolument, le détachement du présent, avec toute la possibilité de son messianisme. Dans « Le Manège », seul texte à la troisième personne d'*Enfance berlinoise autour de 1900*, se réalisent à la fois l'ancrage temporel et la dépersonnalisation la plus forte :

Depuis longtemps l'éternel retour de toutes choses était devenu philosophie d'enfant et la vie ivresse archaïque de la souveraineté, avec au centre du manège le limonaire ronflant. Lorsqu'il jouait plus lentement l'espace commençait à balbutier et les arbres commençaient à reprendre leurs esprits. Le manège devenait terrain incertain. Et sa mère était là devant lui, comme un pilier maintes fois éperonné,

175. Dans *Enfance berlinoise*, la vie réserve d'autres surprises. Ici pourrait se nicher l'éclat d'une théorie antivalidiste, incluse et non déployée par Benjamin, qui éclaterait à son tour le texte et la thèse.

autour duquel l'enfant qui accostait jetait les amarres de ses regards. (EB 78-79)

L'éternel retour de toutes choses est un éternel présent qui rend la déstabilisation possible, en l'arrimant dans l'ivresse.

La collection et la flânerie : révolutions de l'impuissance

« Les enfants trouvent leur butin sur tous les chemins » (EB 71) dit l'enfant devenu adulte. « L'île des paons et Glienicke » noue la victoire enfantine de la trouvaille à la mélancolie de la perte :

Les trouvailles sont pour les enfants ce que, pour les adultes, sont les victoires. J'avais cherché quelque chose qui m'aurait donné la possession totale de l'île, qui me l'aurait ouverte exclusivement. Une seule plume m'aurait suffi pour que l'île devînt ma propriété — et pas seulement l'île, mais aussi l'après-midi, la traversée depuis Sakrow avec le bac, tout cela n'aurait été à moi totalement et indiscutablement qu'avec ma plume. L'île était perdue et avec elle une seconde patrie : la terre des paons. (EB 126)

La conquête de l'île, qui se fait royaume comme le manège était une souveraineté, se poursuit par l'apprentissage de l'autonomie et du vélo. C'est pourtant d'abord dans la perte, l'impuissance¹⁷⁶ et la domination que se reconnaît l'enfance — à ce qu'elle ne peut pas. Ne pas trouver une plume de paon malgré la promesse de l'attente suscite la découverte universelle de la mélancolie. La sortie de l'enfance se retrouve aussi dans la perte d'une certaine magie,

176. Cette impuissance se retrouve, sexualisée, dans les tentatives d'aborder les prostituées sans y parvenir dans « Mendiants et prostituées ».

perte confondue avec la conformisation au temps des horloges et des chronologies :

Chacun d'entre nous a cette fée qui accorde un vœu. Mais rares sont ceux qui savent se souvenir du souhait qu'ils formulèrent ; aussi, rares sont ceux qui reconnaissent plus tard dans leur propre vie leur vœu exaucé. (EB 46)

L'impuissance de l'enfant, incapable de sortir ni de lui-même ni de sa classe¹⁷⁷, ne trouve pas de résolution autre que le sabotage :

Mais je n'imaginai jadis de révolte que sous la forme du sabotage ; il est vrai que c'était par expérience personnelle. J'y recourais lorsque je tentais d'échapper à ma mère. [...] J'avais pris l'habitude en effet de rester toujours d'un demi-pas en arrière. C'était comme si je ne voulais en aucun cas aller de front, même avec ma propre mère. Tout ce que je devais à cette répugnance rêveuse lors de nos sorties communes en ville se révéla plus tard, lorsque le labyrinthe de celle-ci s'ouvrit au désir sexuel. (EB 108-109)

L'intuition de l'enfant qui le dévie de sa classe fait de l'impuissance une révolte, comme la maladie offre la possibilité de se voir « redonner une conscience propre » (p. 82) et une anticipation de l'arrivée de la maladie qui prépare la fièvre autant que les soins maternels. Les potentialités s'inventent au présent (par la lecture clandestine des « Armoires » interdites) et elles se révèlent *a posteriori*, en se découvrant à tâtons, par l'absorption de l'enfant à la grande capacité d'observation et de mimétisme. Cette sensualité aux aguets est

177. « Il n'est pas douteux en tout cas que le sentiment — malheureusement illusoire — d'échapper à ma mère, à sa classe et à la mienne, expliquait l'attrait sans exemple qui me poussait à aborder en pleine rue une prostituée. » (EB 109)

transformatrice ; elle se révèle dans une double caractéristique qui inscrit l'enfant dans la modernité, son talent pour la flânerie (très baudelairienne, avec un don pour l'errance qu'il lui faudra retrouver adulte) et son goût de la collection. « Armoires » montre comment les présents faits à l'enfant sont thésaurisés dans une armoire, en le conformant à une certaine idée de l'avenir, qu'il faudrait préparer, qui n'est pas sans rappeler une certaine éthique du protestantisme¹⁷⁸ :

Mais dans mon esprit il importait moins de maintenir le neuf que de renouveler l'ancien. Renouveler l'ancien consistait, pour moi qui étais jeune, à le faire mien, et cela, c'était l'œuvre de la collection qui s'empilait dans mon tiroir. Chaque pierre que je trouvais, chaque fleur cueillie et chaque papillon épinglé représentait déjà à mes yeux le début d'une collection et tout ce que, d'une manière générale, je possédais constituait une seule et unique collection. « Ranger », c'eût été détruire un édifice plein de marrons avec leurs épines (en fait, des masses d'armes), de papiers d'étain (un trésor d'argent), de cubes de bois (autant de cercueils), de cactus (qui étaient des totems) et des pièces de cuivre (qui étaient des boucliers). Ainsi croissait et se métamorphosait l'avoir de l'enfance dans les tiroirs, les coffres et les boîtes. (EB 106)

La collection n'est pas une accumulation capitaliste : elle se fonde certes sur une pulsion de possession (comme la main, en Don Juan, manifestait un goût de la préhension) ; elle est une prise de possession autant qu'une transformation du monde. La collection manifeste l'attention, le mimétisme et la magie de l'enfance, qui

178. Ici capitaliste plutôt que religieuse, la famille de Benjamin appartient à la classe de la bourgeoisie juive assimilée du Biedermaier (l'esprit du protestantisme ne repose pas sur une catégorisation ethno-religieuse stricte).

rend capable de transfiguration par une sensualité aux aguets. La transformation en jouets n'instaure pas un rapport ludique au monde : le jeu est chose éminemment sérieuse, comme la flânerie est une odyssée qui navigue dans un monde très ancien et entièrement à découvrir. La construction de son propre monde par l'enfant (propre, en ce qu'il est secret, en tout cas incompris) le conditionne à la marginalité des augures négligés. Le renouvellement de l'ancien qui fait la collection se définit, non par un entretien de choses qui relieraient un passé (celui des babioles) à l'avenir qu'on espère leur voir advenir, mais il ménage la possibilité d'une capacité d'agir, surtout de définir et de nommer le monde par ses éléments. C'est que la tradition est, à hauteur d'enfant, nouvelle avant d'être perdue par l'ensevelissement des habitudes :

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 la comprenons, et d'autant mieux que le passé est plus profondément enfoui en nous. (EB 76-77)

L'attention de l'historien matérialiste retrouve, si ce n'est l'enfant, du moins sa perte, dans le regard rétrospectif qu'il porte sur lui : « Il se peut que ce qui rende 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 » (EB 77). La collection arrache au temps et à la circulation des marchandises : elle ouvre à la contemplation en entraînant l'enfant à la même attention que l'historien matérialiste.

Conclusion. Vers un *child gaze* : l'enfance comme un monde

La lutte des classes ne semble qu'un arrière-plan, un bruit de fond de l'enfance feutrée et bourgeoise de l'Ouest berlinois, à peine le « bruit des tapis battus », compris par l'enfant comme « l'idiome de la classe inférieure, de vrais adultes » (EB 85). L'enfance deviendrait, par la grâce d'une épithète détachée, un critère de classe, capable de dépasser l'inéluctabilité de l'âge ? Plus exactement, c'est entre les adultes que passe la distinction de classe, quand l'enfance se place sous le sceau d'un privilège paradoxal, car les enfants restent dans leurs classes respectives. Benjamin n'occulte rien de la classe, en égrenant les réticences de l'enfant héritier de sa famille mais restant, significativement, un pas en arrière, comme pour ne pas aller de « front, même avec [s]a propre mère » (EB, 109). L'enfance est ainsi un âge porteur pour l'adulte en devenir d'une expérience du passé et de sa ressaisie : chacun ayant été enfant peut se faire son propre historien matérialiste. Tout le paradoxe réside dans cette récapitulation des temps¹⁷⁹ qui fait de l'enfant un sujet politique muet, enfermé dans un regard et des langues épaisses et mystérieuses, à l'instar de la commerelle et du petit bossu, image déformée de l'enfant pris dans la récapitulation. L'enfant ne dément pas son étymologie latine : l'*in-fans*, celui qui ne parle pas, n'est de toute façon pas écouté. Ce n'est pas son seul regard qui définit l'enfant et sa vision du monde : c'est toute sa sensorialité, son expérience d'un monde qui se découvre comme nouveau et *déjà là* qui le caractérise. L'enfance n'est pas exactement la naissance ou la formation d'une conscience : elle est un monde en soi, à la marge. À ce titre, l'enfant est une des silhouettes du *Lumpenproletariat* dont les figures les

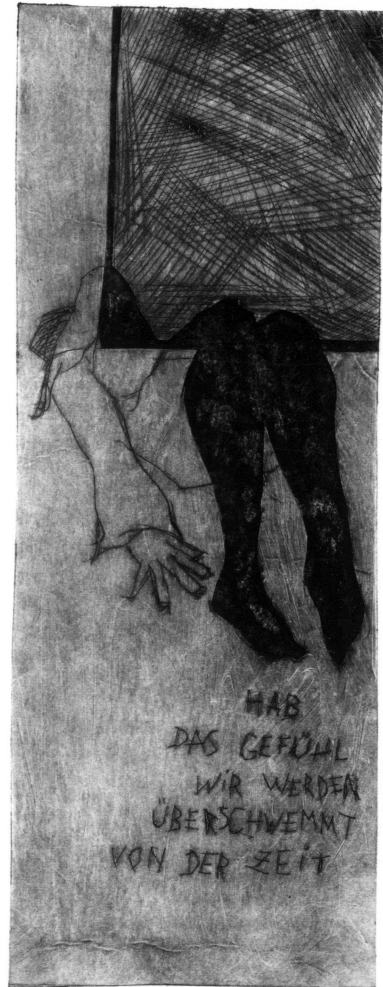
179. Modèle de temporalité qui révèle l'évolution récapituliste supposée par Ernst Haeckel, et qui informe tout un romantisme biologique de la deuxième moitié du XIX^e siècle et ses suites. L'organisme, pendant sa gestation embryonnaire, est supposé récapituler le chemin phylogénétique de son espèce.

plus reconnues l'attirent, comme il s'engouffre dans les brèches des contes. Sa position reste inscrite dans et face à l'histoire : il se fait sujet politique révolutionnaire, non par ses actions, mais par sa capacité mémorielle, l'attention qu'il porte au monde et celle qu'il demande en retour ; par l'éthique qu'il exige des révolutionnaires autant qu'à l'historien matérialiste.

Serait-il pour autant possible de proposer un *child gaze* ? Le concept émerge¹⁸⁰, dans le sillage du *male gaze* et d'une réception renouvelée par le mouvement #metoo, notamment pour chercher des gazes situés, à l'image de l'*oppositional gaze* de bell hooks. Dans un tel ensemble, un *child gaze* occuperait une place à part : si le *gaze* réalise une idéologie, comprise comme un ensemble de savoirs (nécessairement situés) et une manière de les mobiliser, le sujet politique du *child gaze* ne peut se réaliser immédiatement en un sujet textuel, dans une parole qu'il faudrait prendre et apprendre. C'est peut-être justement parce qu'il est le plus attentif au monde que l'enfant, tel que Benjamin le saisit dans *Enfance berlinoise autour de 1900*, est un sujet politique révolutionnaire : parce qu'il porte en lui une possibilité messianique, l'avenir passé de l'enfant devenu adulte, la possibilité utopique de métamorphoser le passé et le monde.

180. On attend, entre autres, l'ouvrage d'Amanda M. Greenwell au titre prometteur, *The Child Gaze. Narrating Resistance in American Literature*, University Press of Mississippi, 2024.

ÜBERALL UND IMMER
ERZU REDEN SIE VON
KRISENZEITEN, ABER
ICH VERSTEHE NICHT
WANN ZULETZT MAL
KEINE KRISE WAR.
~~IST DAS NICHT DIE~~
~~EINZIGE KONSTANTE?~~



HAB
DAS GEFÜHL
WIR WERDEN
ÜBERSCHWEMMT
VON DER ZEIT

KOST DU DICH IN IHR
AUF?
NEIN
JETZT GERADE
SCHWIRRE
ICH ZWISCHEN
PLANKTON
UND
MIKROPLASTIK

Krisenzeiten (Temps de crise)

Mari Ruhstein

(Gravures sur tetra pak.)

- tout le temps, partout, on parle des temps de crises, mais je me rappelle pas la dernière fois qu'on n'était pas en crise. n'est-ce pas la seule constante ?
- j'ai l'impression d'être submergé-e par le temps
- tu te dissous en lui ?
- non, en ce moment je flotte entre plancton et microplastique

**La révolution se loge-t-elle
dans un sucre d'orge ?
Notes sur le communisme
radical de Walter Benjamin**
Pierre-Aurélien Delabre

La Haine de la révolution. Préambule polémique

Qui ne peut prendre parti, celui-là doit se taire.

— Walter Benjamin, *Sens unique*, 1928.

UN ROMAN RÉCENT, consacré à la figure mythique de Walter Benjamin, s'ouvre sur l'image d'un sucre d'orge tournant sans discontinuer dans une fabrique de Berlin. Si le stade tardif du capitalisme se caractérise par une forclusion des possibles, il semblerait bien que nous soyons condamnés à déchiffrer notre destin à l'intérieur de ses filets matériels et symboliques. Mais l'espérance est sauvée : au cœur d'un capitalisme plus puissant et mondialisé que jamais se loge la possibilité de notre salut, et son lieu, à n'en pas douter, est un pays ruisselant de miel et de lait. La marchandise, investie ainsi de véritables éclats messianiques, nous livre ici ses pleines potentialités rédemptrices. Nul besoin, dès lors, d'abattre la clôture qui nous tient lieu de monde et n'en finit plus de se militariser. Tandis que le règne de la valeur, pour asseoir sa domination, doit écraser les processus sociaux et historiques qui en assurent pourtant la pérennité, en les invisibilisant ou en les

irréalisant, le marketing du sens tisse sa domination totalitaire sur les ruines de la représentation triomphante de la lutte des classes : Stakhanov gisant sous un tas de bonbons et de jouets sans usage. Ainsi l'image du mythe s'est fondue dans le mythe de l'image. Et qu'importe si l'astre de la liberté s'affranchit de toute considération socio-historique, se matérialisant non dans l'objet même de notre béatitude mais dans son subvertissement, cette réduction de l'action révolutionnaire à une image de la révolution, quand bien même celle-ci aurait l'insolence du plomb et la cruauté du fer, marque bien l'entrée de la conscience bourgeoise, un siècle avant Fukuyama, sur la scène néolibérale de la fin de l'histoire. Le mouvement ouvrier et sa périphérie destituante en portent une responsabilité conjointe : celle de n'avoir pas su unir le langage de l'opprimé à l'expérience historique. Même les surréalistes, qui ne laissaient pourtant rien indemne sur leur passage, demeuraient très en deçà des exigences d'une dialectique conséquente du rêve et de l'éveil. Et s'il leur était possible de s'exposer sans se compromettre, c'est que le poème avait beau tournoyer tel un os avant de s'écraser contre les devantures d'une très ancienne gaieté lyrique, les vigiles et les promoteurs de la culture ne cessaient pourtant de s'en porter garants, tel adolescent auquel on pardonne toutes les provocations tant on sait bien qu'il finira par nous rapporter beaucoup. Tandis que de nouvelles générations de révolutionnaires sans révolution, ne pouvant se satisfaire d'un tel horizon borné, ressassaient jusqu'à l'écoeurement le mythe de l'ouvrier industriel et de son action de masse, certains héritiers autoproclamés des briseurs d'horloge sacrifièrent leur radicalité en l'installant sur des tréteaux, quand bien même ces tréteaux furent nommés usine, université ou rue, épinglant la subversion des valeurs au fronton de temples nouveaux où l'on exhiba avec ferveur la haine de toute action communiste.

Revenir les mains vides

De Benjamin, on a retenu la formidable transposition d'une eschatologie négative d'inspiration juive au cœur de la méthode marxiste. Il était nécessaire de briser la représentation de l'histoire du point de vue des vainqueurs et de trouver un antidote au poison inoculé par la pensée bourgeoise aux théoriciens du mouvement ouvrier¹⁸¹, soit l'impossibilité de penser la révolution autrement que comme l'étape d'après au sein du mouvement prédestiné et ascendant de l'Histoire. Le messianisme juif, en tant qu'il suppose la survenue de formes inédites de temporalité et de spatialité, contribue à briser le *continuum* historique, à désenclaver l'espace du langage et donc à libérer la praxis. Cette lecture communément admise de la conception benjaminienne de l'histoire a beau être juste, elle demeure insuffisamment ancrée dans les sources postromantiques de sa pensée. Celles-ci s'éclaircissent notamment dans un texte de jeunesse sur « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin », dans lequel il est essentiellement question de la dilution de l'esprit tragique dans une « sainte sobriété¹⁸² », épousant non plus le point de vue du héros faisant face à la mort, mais celui de la mort elle-même en tant que « transférée au centre du poème¹⁸³ ». Au cours de ses recherches, et notamment dans son étude sur *l'Origine du drame baroque allemand*, ce déplacement du noyau poétique va s'enraciner dans une conception de l'expérience comme séparation indissociable d'une conception du langage comme affirmation d'une essence commune. *Expérience* et *langage*, en tant que double actualité de l'être de la praxis, verront leur développement coïncider

181. Robert Sayre et Michael Löwy, *Romantisme anticapitaliste et nature*, Éditions Payot & Rivages, Rivages poche, 2022, p. 136.

182. Walter Benjamin, « Deux poèmes de Friedrich Hölderlin » (1914-1915), traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres*, I, Gallimard, Folio, 2000, p. 123.

183. *Ibid.*, p. 121.

avec l'impératif d'une correction des fins par l'action communiste telle qu'elle apparaît dans l'allégorie désormais célèbre de *Sens unique* : « Il faut couper la mèche qui brûle avant que l'étincelle n'atteigne la dynamite¹⁸⁴. » Tandis que l'allégorie baroque contribue à dégrader le symbole de la réconciliation tel qu'il est promu par la tragédie et son héritage romantique, l'image de la révolution se voit également dégradée pour laisser place à une idée de la praxis, non plus comme accomplissement des fins, mais comme révélation de l'origine et sauvetage du nom. En d'autres termes, si la révolution est *encore* possible, ce n'est qu'en tant qu'elle rompt avec la conception dominante de l'histoire comme achèvement qui n'en finit plus de se réaliser et « grave dans le monde le sens brisé de l'histoire », qu'elle « écrit dans l'histoire le sens inachevé du monde¹⁸⁵ ». Quant au *Trauerspiel* (littéralement : jeu de deuil), s'il se déploie sous le régime d'une foi stipulant l'existence d'un monde supralunaire, tout se joue bien ici-bas, dans l'acceptation d'une suspension de la transcendance divine et la conscience désespérée sans cesse redéployée de notre chute. L'écart qui se creuse ici entre ces deux extrémités de la destination humaine n'est aucunement appelé à se résoudre — ni dans la Nuit bleue des passions romantiques, ni dans un système philosophique circonscrivant l'histoire au Savoir absolu, ni dans la Révolution entendue comme résolution définitive des contradictions à l'œuvre dans l'histoire. Contrairement à la tragédie qui met en scène une figure héroïque dont le dessein est de réconcilier les extrêmes, monde sublunaire et monde supralunaire, humanité et divinité, vie et mort, l'allégorie baroque, nous dit Benjamin, revient toujours les mains vides¹⁸⁶. Le plan d'immanence

184. Walter Benjamin, *Sens unique*, traduction de Jean Lacoste, Maurice Nadeau, 2007, p. 193.

185. Bruno Tackels, *Walter Benjamin. Une vie dans les textes*, Acte Sud, 2009, p. 712.

186. Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, traduction de Sibylle Muller, Flammarion, Champs, 1985, p. 320.

qu'elle désigne comme son monde n'a rien à négocier avec le Très-Haut. Il faut insister sur cette idée d'une limitation volontaire de l'action humaine et en circonscrire les effets. Quel serait le risque d'une extension de cette signification allégorique à la lutte politique ? Le traitement d'une telle question permet de confronter deux lectures de Benjamin dont le différend est aussi fin que décisif. Dans une lecture de type libéral, l'allégorie étend son pouvoir d'attraction à la praxis, l'esprit des révolutions se trouvant ainsi littéralement désintégré dans l'esprit du mythe qui unit Raison et Nature au nom d'un Progrès aussi inéluctable que meurtrier. En d'autres termes, négligeant la puissance destructrice-créatrice de la praxis, qui puise dans l'origine révélée la signification de l'histoire en tant qu'inachèvement fondamental et dans le nom l'essence commune du langage, l'allégorisation du monde social contribue à naturaliser l'histoire et à abolir la possibilité du communisme. Mais une autre lecture est possible, au sein de laquelle l'allégorie n'est que l'opérateur d'un basculement. Ainsi, dans le fameux fragment de *Sens unique*, la révolution n'apparaît plus comme la conquête de la centralité historique par le mouvement ouvrier, mais comme la destitution de cette centralité qui mène aveuglément le monde à sa perte. À lire distraitemment Benjamin, on aurait vite fait d'opposer le mouvement du Progrès à la fixité de son rejet. Il n'en est rien : l'histoire bourgeoise est infiniment statique, tandis que le communisme radical est appelé à libérer le potentiel émancipateur du passé en faisant vaciller la raison programmatique de l'ordre capitaliste. D'un côté, le mouvement de l'infiniment statique, donc, qui aliène non seulement l'avenir mais surtout le passé en postulant la réconciliation des extrêmes dans le cadre d'une conception achevée de l'histoire ; de l'autre, un arrêt, certes, mais un arrêt qui libère les potentialités de la praxis en la confrontant à l'urgence d'un sauvetage malgré les périls de la séparation. Autrement dit : il faut que l'Histoire s'arrête — unique condition pour que l'expérience

historique puisse être mise au jour et qu'un langage très ancien puisse de nouveau nous unir.

Questions de méthode 1

Expérience et *langage* sont les deux pôles garantissant à la praxis un sol fertile et la contingence de ses ramifications. L'allégorisation du monde social, telle que la pratiquent les partisans d'une lecture libérale de Benjamin, a pour fonction de neutraliser toute actualisation de la praxis en évinçant ces deux pôles et d'édifier ainsi des barricades symboliques aux quatre coins de la conscience bourgeoise. Le champ prospectif de l'utopie s'en trouve alors considérablement réduit, circonscrit à l'objet même de sa critique, la Marchandise, en son stade ultime, le Spectacle. Mais à trop plonger la conscience dans les éclats féériques de la marchandise, on en oublierait presque que la dialectique de Benjamin casse des briques, qu'elle vise la destruction des fantasmagories du Capital et non leur éternel renouvellement sous la figure du même. D'autant que nos percées utopiques n'ont guère pour vocation de se fondre dans le pragmatisme managérial du nouveau capitalisme, qu'elles doivent même être en mesure d'en secouer les fondations matérielles ainsi que l'ordre du discours qui les maintient comme telles. On a vite fait pourtant de rogner la part maudite, celle du matérialisme historique, et de subsumer toute la radicalité de Benjamin sous un pur mystère théologique. C'est ignorer que la théologie, arrachée à son pendant matérialiste, est obscène. C'est ignorer surtout que toute l'œuvre de Benjamin, malgré son unité dispersée, demeure cohérente d'un point de vue matérialiste. Son recours au messianisme juif n'a pas pour vocation d'invisibiliser le fait de la domination de classe ou de désamorcer les façons de la combattre, mais de lier l'action du communisme radical à une mutation des formes de l'entendement. En d'autres termes,

l'efficacité matérielle d'une telle action repose entièrement sur la capacité des opprimés à s'organiser en un espace et en un temps qui excèdent les lois de la logique naturalisée et les formes de l'expérience en tant qu'inféodée aux catégories statiques de l'entendement. Ainsi que le défend à juste titre Michael Löwy¹⁸⁷, c'est dans la joute que se livrent matérialisme historique et messianisme juif, en leur articulation problématique, que Benjamin forge une idée originale du communisme et de son action. Mais plus encore : son communisme radical s'affirme dans l'union douloureuse de l'expérience historique et du langage de l'opprimé, union éminemment conflictuelle, mais qui n'en est pas moins une exigence indépassable de toute action communiste et excède assez largement l'opposition du matérialisme et de l'idéalisme ou la frontière épistémologique séparant le politique du théologique. Au sein de conditions intellectuelles et sociales fort différentes, Benjamin rejoue ici le geste du Marx des « Thèses sur Feuerbach » en se faisant le défenseur d'une conception extensive-intensive de la praxis. Il ne peut être question de prendre le parti unilatéral de la théorie (comme le souhaiterait Adorno) ou de la théologie (comme le souhaiterait Scholem), mais bien de construire une méthode expérimentale au service de l'action communiste. Dans la mesure où celle-ci ne peut être circonscrite à l'action strictement militante ou soustraite à un principe d'intellectualité, la praxis se voit libérée de sa gangue pratico-pratique, de sa vocation strictement instrumentale, et fait valoir un caractère radical sur des terrains aussi décisifs que ceux des arts et de la pensée.

187. Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, L'Éclat, 2018, p. 44.

À propos du *soutier* de Franz Kafka

La « magie prosaïque¹⁸⁸ », telle que la conçoit et la pratique Benjamin, a pour fonction de resserrer ses griffes sur ses objets, non pour se satisfaire d'un plan d'immanence qui se confond désormais entièrement avec le spectacle de la marchandise, mais afin d'offrir à l'action transformatrice l'impulsion qu'elle réclame : « conduire à cela qui est refusé au mot ; là où cette sphère de défaillance du langage éclate avec une puissance qu'aucun mot ne peut dire, là seulement peut jaillir entre le mot et l'acte dynamique l'étincelle magique, qui est l'unité de l'un et l'autre, l'un et l'autre également effectifs¹⁸⁹. » Ainsi, dans *Le soutier* de Franz Kafka par exemple, aucune théorie révolutionnaire n'accompagne le jeune Karl dans sa traversée de l'Atlantique, mais une explicitation de sa propre position de classe, de ses implications, de ses possibilités ou de ses impossibilités se développe à partir de son expérience concrète de la lutte des classes. Si la théorie marxiste des rapports de production a pour vocation d'accompagner la conscience sur la voie d'une telle explicitation, la littérature de Kafka apparaît comme une force destructrice du mythe sur lequel la société bourgeoise ne peut que prospérer, le mythe de sa propre violence fondatrice, naturelle *et* logique. Le justicier jeté dans l'univers du drame bourgeois apparaît nécessairement comme un fou ou un barbare. Son langage est ample mais sans écho. À la force du mythe qui seul permet à la bourgeoisie de se reconnaître à la fois comme fille de la Nature rationalisée et fille de la Logique naturalisée, tout ce qui lui résiste se voit frappé du sceau de la double infamie. L'opresseur a beau dicter à l'opprimé la forme juridique de sa résistance, le langage qui unit ce dernier à d'autres opprimés excède toujours la

188. Philippe Ivernel, *Walter Benjamin. Critique en temps de crise*, Klincksieck, 2016, p. 43.

189. Walter Benjamin, cité par Philippe Ivernel, *Ibid.*

langue du Droit, et fait valoir une exigence sans cesse renouvelée de justice dans le cadre d'une critique radicale de la civilisation bureaucratique-capitaliste.

Questions de méthode 2

Il est remarquable que Benjamin se soit formé en deçà de la philosophie de Hegel, ce qui lui a notamment permis d'opposer une positivité conséquente à la critique strictement négative du système. Cette positivité est le produit d'un renouvellement substantiel de la philosophie kantienne, une tentative de sortir de l'opposition sujet-objet sans pour autant la résoudre dans leur synthèse systématique, ou, pour le dire en termes hégéliano-marxistes, dans l'unité dialectique du sujet et de l'objet. Dès 1917, Benjamin prophétise : « La tâche de la future théorie de la connaissance est de trouver pour la connaissance une sphère de totale neutralité par rapport aux concepts de sujet et d'objet¹⁹⁰... » On pourrait envisager une régression ou une adaptation de ce programme aux exigences du matérialisme historique. Il n'en est rien : non seulement sujets et objets demeurent soustraits à toute hiérarchisation de principe, mais aux médiations censées assurer à ses élaborations conceptuelles leur cohérence systématique font place les échafaudages matériels de sa recherche. Ce qu'Adorno lui reprochera, invoquant l'importance de la théorie en vue d'assurer une structuration d'ensemble à ses travaux sur Baudelaire. Figure d'hégélien négatif, Adorno perce des trous dans le système, mais demeure fidèle au primat de la théorie sur la méthode, et donc à une conception idéaliste de la philosophie en tant que domaine de développement autonome. De son point de vue, la démarche benjaminienne se situerait « au

190. Walter Benjamin, « Sur le programme de la philosophie qui vient » (1917), traduction de Maurice de Gandillac revue par Pierre Rusch, in *Œuvres*, I, op. cit., p. 187.

carrefour de la magie et du positivisme¹⁹¹ ». C'est minorer la loyauté de Benjamin à son programme de 1917, son obstination à conduire une réforme radicale de la philosophie kantienne ; sa rencontre avec le marxisme, si elle contribue à orienter sa pensée vers une approche toujours plus concrète de la praxis, s'inscrit dans la continuité d'une telle démarche dont on peut dire qu'elle est tout à la fois empirique et hérétique. Le marxisme expérimental de Benjamin n'a pas pour vocation d'abolir la théorie, mais de la circonscrire à ces deux aspects fondateurs de sa méthode : 1) *un renouvellement du concept d'expérience dans le sens d'une rencontre de type monadologique avec le monde entendu comme totalité (même morcelée)* ; 2) *une reconnaissance du langage en tant que matière commune d'un monde qui n'est ni complètement donné ni entièrement à faire*. Il s'agit de redonner au matérialisme historique le pouvoir d'œuvrer contre l'Histoire dont la politique était devenue l'alibi. Ce qui signifie concrètement : abolir la programmation du sens de l'histoire telle que le matérialisme appauvri et la philosophie bourgeoise l'avaient instituée. Le grand mérite de Benjamin fut de défendre cette exigence d'une telle réforme de la philosophie dans le cadre du matérialisme historique. On ne peut espérer de cette « philosophie qui vient » qu'elle se substitue à la praxis révolutionnaire, c'est-à-dire à l'action matérielle des masses transformant les rapports de production et d'échange, mais qu'elle se mette à son service, en se contentant d'agir sur ses buts, de façon négative, en les corrigeant sans cesse.

191. Theodor W. Adorno, « Lettre à Walter Benjamin » (1938), in *Sur Walter Benjamin*, traduction de Christophe David, Allia, 2007, p. 137.

Pour un marxisme expérimental

Me Ti disait : « Il est profitable non seulement de penser selon la grande méthode, mais aussi de vivre selon elle. Se contredire, se jeter dans des crises, transformer de petits changements en grands, etc., tout cela, on peut non seulement l'observer, mais aussi le faire. On peut vivre avec plus ou moins de médiations et en entrant dans plus ou moins de rapports. On peut viser ou aspirer à une transformation durable de sa conscience en modifiant son être social. On peut contribuer à rendre contradictoires et évolutifs les mécanismes d'État. »

— Bertolt Brecht, *Me Ti*.
Livre des retournements, 1935-38.

Ce n'est pas une connaissance juste de la totalité qui rend possible une rencontre authentique avec le monde, mais une expérience concrète du monde qui rend possible une action contre l'Histoire. Sur le terrain de la philosophie moderne, il serait sans doute important de s'attarder sur le legs leibnizien, sa conception monadologique du vivant et sa transposition benjaminienne dans le domaine de l'expérience historique. Sur le terrain de la pratique artistique et littéraire, c'est l'auteur de l'*Opéra de quat'sous* qui incarne aux yeux du critique cette figure d'un dialecticien qui casse littéralement des briques. Contrairement à Lukács, Brecht n'a jamais fermé les yeux sur les formes les plus novatrices de l'art bourgeois (Kafka ou Joyce notamment). La théorie lukácsienne du réalisme critique ne pouvait légitimement s'appliquer qu'à des époques révolues au sein desquelles le roman historique (Scott, Balzac, Tolstoï, Mann) pouvait rendre compte de la vie sociale, de ses contradictions, des perspectives éclairant la praxis révolutionnaire du point de vue de la totalité socio-historique. La grande nouveauté de Brecht, à laquelle

Benjamin ne pouvait être que sensible, fut de promouvoir l'autonomie relative du fragment, de concevoir « l'œuvre » comme une certaine mise en rapport d'éléments hétérogènes : « Que les scènes soient jouées d'abord simplement, avec l'expérience qui vient de la vie, dans l'ordre de leur succession, mais sans trop d'égards pour les suivantes, ou même le sens général de la pièce, cela est d'une grande importance¹⁹². » Le montage se fait cependant l'expression d'une volonté constructive en se rapportant à une totalité déterminée et consciente du mouvement de son propre développement : « En effet, celle-ci se développe alors de façon contradictoire, chaque scène conserve un sens particulier, produit (et épuise) une multitude d'idées, et l'ensemble, la fable, se développe authentiquement, avec des détours et des bonds, et on évite cette banale idéalisation (un mot entraîne le suivant) et cet ajustage de fragments non indépendants, purement utilitaires, en vue d'un dénouement qui apaise le tout¹⁹³. » Sans cette exigence de totalité concrète, le fragment ne serait que le substrat d'une excroissance expressionniste de la conscience bourgeoise, le sentiment illusoire d'un bond par-delà l'histoire ; inversement, si le fragment était uniquement au service d'un ensemble qui le précède et le détermine, la totalité ne serait que l'alibi cher au mauvais roman dont la structure formelle anticipe et neutralise toute possibilité expressive. La dialectique brechtienne n'est pas autre chose que cette double exigence d'un maintien de l'expérience historique dans le feu glacé du langage, d'un langage qui se maintient dans les cendres de l'expérience historique. Aux yeux du dramaturge, toute théorie marxiste de l'art doit donc se soumettre au caractère expérimental de ses applications pratiques. Il s'agit sans doute de la condition nécessaire du passage d'un art politique, toujours inféodé aux structures et aux formes bourgeoises

192. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, traduction de Jean Tailleur, L'Arche, 2013, p. 81.

193. *Ibid.*, p. 81-82.

de production et d'échange culturels, à la politisation de l'art en tant que double expérience des limites de l'Art et de la Politique. Contrairement à ce que laisse entendre une lecture appauvrie de la pratique brechtienne, elle n'est en rien l'émanation d'un théoricisme abstrait qui appliquerait à sa production littéraire et artistique les principes déduits d'une raison instrumentale d'inspiration marxiste. Si son pari repose sur une conception de la totalité, par laquelle nous percevons le monde et agissons en son sein, cette dernière n'est pas, comme chez Lukács, déterminée par le point de vue d'un sujet (même transindividuel : la classe), mais précisément par l'expérience d'une distance du sujet avec lui-même. Une telle distanciation actualise la signification matérielle de la praxis : celle-ci ne peut plus être conçue *seulement* comme foyer décisionnel de pratiques opérant au cœur de chaînes causales qui la déterminent et sont modifiées en retour par elle, mais également depuis l'expérience d'un choc qui contribue à métamorphoser le prolétariat en libérant les potentialités révolutionnaires de sa conscience et de son action. Toutefois, ainsi que le remarque à juste titre Fredric Jameson¹⁹⁴, le sujet révolutionnaire, même métamorphosé, dans la mesure où sa praxis demeure socialement et historiquement ancrée, est appelé à se reconnaître dans les contradictions du monde, et non à trouver refuge dans le culte de l'hétérogène ou du non-identique au mépris de tout effort de totalisation. Le montage brechtien, en postulant une dialectique du fragment et de la totalité, tend précisément à mettre au jour ces contradictions, à les « construire¹⁹⁵ » tout en offrant au prolétariat la possibilité de les habiter. L'actualité de la praxis se caractérisant toujours par un mélange impur d'être et de non-être, celle-ci échappe à toute pétrification dans une image statique de soi ou du monde (ou de leur opposition romantique), et ne peut se

194. Fredric Jameson, *Brecht et la Méthode*, traduction de Florent Lahache, Trente-trois morceaux, 2020, p. 134.

195. *Ibid.*, p. 139.

concevoir que depuis la transformation réciproque de son être et de ses conditions sociales et historiques : « Toi qui parles, tu changes en parlant et ce dont tu parles change également¹⁹⁶. » Autrement dit, la « grande méthode » ne couronne pas l'Être mais acte son impossible avènement en tant que pure Identité ou pure Différence. Ainsi l'histoire ne saurait être pensée de façon systématique en tant que mouvement ascendant de l'agir ou de la conscience en quête d'une forme noble et accomplie, mais plus humblement comme le terrain grouillant dont la praxis se compose et qu'elle tend à recomposer en retour. Si cette méthode se soutient d'une éthique de combat pour laquelle « le repos n'est qu'un cas limite du conflit¹⁹⁷ », c'est qu'il s'agit de maintenir obstinément l'exigence d'une « complète transformation du monde¹⁹⁸ », et non de graver dans l'histoire l'empreinte de quelques soleils trompeurs. À ce jeu, l'homme bon n'est jamais le plus innocent, mais celui qui assume de souiller sa pureté dans le désordre du monde — seul acte de véritable amour.

À propos de la *Contre-nuit* de Lucien Raphmaj

À la nuit brechtienne de l'expérience conçue en tant que choc inhérent à la conscience historique, la *Contre-nuit* de Lucien Raphmaj fait valoir une conception du langage comme art de la déliaison. Si l'expérience historique est facteur de rupture, le langage semble informer les humains de leur essence commune. Mais cette essence ne saurait se réduire à une essence strictement humaine ni à une identité homogène plus inclusive. Autrement dit, la liaison dont le langage se fait l'opérateur ne peut reposer que sur un ensemble de déliaisons plus profondes sans lesquelles

196. Bertolt Brecht, *Me Ti. Livre des retournements*, traduction de Bernard Lortholary, L'Arche, 1978, p. 104.

197. *Ibid.*, p. 110.

198. *Ibid.*, p. 142.

la liaison fondamentale qui unit les êtres dans le langage ne serait qu'une identité de principe et non une véritable essence. Toute identité se fonde sur l'institution d'une Raison abstraite, tandis qu'une essence, dans le sens précis que lui attribue la philosophie du langage de Benjamin, repose sur l'acte créateur de la nomination, son affirmation du nom en tant que sauvetage d'une perception commune, aussi éphémère et fragile soit-elle¹⁹⁹. Raphmaj refuse de nommer sa nuit, comme si le geste magique de la nomination ne pouvait plus s'accomplir que négativement, en arrachant la nuit à ses figurations et à ses mythologies, en faisant valoir le potentiel critique d'une commune sensibilité contre toute sanctification dans le nom propre. Il existe bien un rapport entre le plan anarchique (au sens strictement épistémologique) qui refuse de hiérarchiser les êtres et les choses du point de vue de leur nomination et la critique de la conception de l'histoire chez Blanqui sur laquelle se conclut la seconde version de « Paris, capitale du XIX^e siècle ». Dans l'exposé de 1939, Benjamin renvoyait le révolutionnaire français dans les cordes d'une ultime fantasmagorie d'ordre cosmologique : si le Nouveau était défini, avec Baudelaire, par l'éternel retour du même dans le cadre d'une société structurée par la marchandise, celui-ci réinstituerait un tel mouvement au niveau cosmologique en décrétant l'éternité par les astres, soit l'éternel retour de l'histoire des vainqueurs. La critique de Benjamin, actualisée et redéployée par Raphmaj, a tout à voir avec une proposition cosmologique intégrale jointe à une conception fondamentalement acentrique du communisme. Fin lecteur de cet emploi admiratif mais critique de Blanqui par Benjamin, Raphmaj y répond par « L'inéternité par les astres²⁰⁰ ». Ce n'est déjà plus la nuit des romantiques, la

199. Walter Benjamin, « Sur le langage en général et sur le langage humain » (1916), traduction de Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 142-165.

200. Lucien Raphmaj, *Contre-nuit*, Abrüpt, 2022, p. 201.

nuit qui enrobe ou caresse de pures consciences atomisées, mais la nuit concrète, à la fois totale et négative, une contre-nuit dont les corps se composent, à partir de laquelle ces derniers mutent en destituant la nuit trop pleine, trop vide, du narcocapitalisme. Un différend d'ordre cosmologique distingue l'image inaugurale du sucre d'orge de cette *Contre-nuit* que l'impartialité de la matière cosmique vient percuter, creusant une multiplicité de veines dans la nuit mortifiée du capitalisme-monde. Chez Raphmaj, l'expérience se fait mutante, essaimante, proliférante — geste infiniment plus ambitieux qu'une collection de reliques, de fétiches ou de mythes. Sa *Contre-nuit* tisse ainsi les ramifications d'une prose qu'actualisent une multitude d'opérateurs de rupture et d'hybridation. Ainsi les frontières entre visible et invisible, humain et animal, organique et inorganique s'estompent, et de nouvelles alliances ex-centriques se font jour qui déplacent logiquement le centre de toute politique révolutionnaire vers une constellation de foyers périphériques et entrelacés. Que peut la littérature ? En elle-même, elle ne peut rien. Mais les littérateurs ou autres braconniers peuvent très bien l'investir comme le lieu d'une expérience de langage, non comme une fin en soi, mais comme le moyen de destituer (ou de corriger) les fins qui enrégimentent ce qui vit et meurt sous l'étendard d'un éternel recommencement du même. Ni dans le cas de Brecht, ni dans celui de Raphmaj, le présent n'est fétichisé, il est seulement l'espace d'une distanciation ou d'une déliaison. Ainsi le présent excède le strict plan d'immanence qui le voit enserré entre deux infinis abstraits. Nul présentisme, donc, mais une expérience du non-identique en tant qu'actualisation par le langage d'une essence commune, même négative, dans le cas par exemple de Raphmaj, dont on peut dire qu'il demeure fidèle à une lecture heuristique de Benjamin. À vrai dire, *langage* et *expérience*, en tant qu'ils constituent les deux visages de la présence, ne peuvent ici que se fondre ou s'articuler. Si cette présence, dans le cas de Brecht, ouvre

à la conscience de la lutte des classes et à la nécessité de l'action révolutionnaire, dans le cas de Raphmaj, elle invite à cosmiciser notre rapport à l'être et à ses devenirs. Le passage de l'une à l'autre est nécessaire si nous souhaitons éviter de coller à la peau d'un monde qui n'existe pas. À ce titre, il pourrait être judicieux, à la suite de Jameson, de mobiliser Roland Barthes et son passif brechtien afin de penser un tel passage : « Le propos de Barthes nous laisse toutefois devant une alternative d'un autre genre : entre l'être et le non-être d'une part, et le devenir de l'autre. Ainsi, le moment proaïrétique peut être l'espace théâtral dans lequel un évènement préexistant, pré-constitué de manière stéréotypée, peut avoir lieu ou non ; mais il peut aussi être une scène relativement différente dans laquelle, par les multiples processus d'analyse et de distanciation, de division en parties et de reconstruction sous une forme nouvelle et inattendue, une transformation advient — quelque chose de nouveau et d'encore innommé émergeant du lexique de ce qui est déjà catégorisé²⁰¹. » La comète-Blanqui, par l'opération qui consiste à arracher le conspirateur à sa fantasmagorie, fait retour à la nuit d'une façon négative et tend ainsi à cosmiciser la lutte des classes, non à abolir l'action révolutionnaire du prolétariat, mais à en subvertir la centralité (la classe ouvrière blanche) à travers une hybridation de ses motifs (cosmopolitiques) et un renouvellement de ses formes (humaines, extra-humaines, inhumaines).

Vers un communisme du lointain

Frédéric Neyrat s'emploie à tisser un imaginaire théorique marqué par la figuration négative d'un commun dans une perspective destituante intégrale. Son *Communisme du lointain*, qui s'appuie sur une lecture attentive de Benjamin, se présente comme « un communisme tendu par ce dont l'astre aura figuré la fonction,

201. Fredric Jameson, *Brecht et la Méthode*, op. cit., p. 92.

à savoir l'écartement absolu de l'espace-temps à partir d'un dehors qui ne peut se figurer comme Dieu²⁰² ». Mais celui-ci implique conjointement un retour sur terre — par la médiation ou le détour d'un lointain : « Lointain inaccessible et pourtant partout dans le communisme qui sur Terre se préoccupe des terreaux, ces terrestres qui n'auront jamais plus leur terre et ne feront que passer²⁰³. » Le communisme rural, qui se caractérise par une double volonté de rupture avec la civilisation bureaucratique-capitaliste et de recomposition d'une socialité autonome, est toujours menacé de refléter de façon symétrique l'infiniment statique de l'histoire bourgeoise : une contre-image du Progrès qui stipule un arrêt sans pour autant libérer les potentialités du langage de l'opprimé. Qu'il s'agisse d'Illich, ou du dernier Pasolini, lecteur de la *Convivialité* et pourfendeur du « développement en soi²⁰⁴ », la justesse de leurs analyses se trouve souvent contrariée par un imaginaire de la récession, une poétisation de la misère précapitaliste qui interdit au prolétariat de désirer la destruction de l'histoire bourgeoise. Il faut avoir vécu en un territoire récemment colonisé par la consommation de masse pour comprendre qu'un tel imaginaire ne peut aucunement conduire un peuple d'anciens paysans pauvres vers le monde disparu de leurs aïeux. Ainsi cette alliance des astres et des terreaux couve une nécessaire réélaboration dialectique de la triade nature-technique-praxis ; une telle réélaboration s'oppose en tout point à la guerre en tant que point culminant de l'esthétisation de la politique telle que la pratique le fascisme : « La guerre, cette guerre métaphysique et abstraite dont se réclame le nouveau nationalisme, n'est rien d'autre qu'une tentative pour faire de la technique la clé

202. Frédéric Neyrat, *Le Cosmos de Walter Benjamin. Un communisme du lointain*, Kimé, 2022, p. 217.

203. *Ibid.*

204. Pier Paolo Pasolini, *La Nouvelle jeunesse*, traduction de Philippe Di Meo, Gallimard, 2003, p. 274-275.

mystique permettant de résoudre immédiatement le mystère d'une nature comprise sur le mode idéaliste, au lieu d'utiliser et d'éclaircir ce mystère par le détour d'une organisation humaine²⁰⁵. » Il ne saurait être question d'opposer au mythe fasciste de la nature technicisée le mythe de la nature comme ordre harmonieux et réparateur. Ces deux visions se fondent sur une disqualification analogue de la praxis. Quant à la conception libérale de la technique, qui postule une identification du Progrès au développement technique sans le « détour d'une organisation humaine », c'est à elle que l'on doit la possibilité des basculements fascistes ou néonaturalistes, soit l'extrapolation unilatérale de l'un de ses fondements mythiques : celui de la technique naturalisée en tant qu'apogée de la race et celui de la nature en tant qu'ordre négateur de la praxis. Si le recours à l'histoire des vaincus permet d'annihiler le mouvement infiniment statique de l'histoire bourgeoise, le recours au lointain permet de libérer le cosmos en l'arrachant à sa spatialisation géocentrique. Ces deux mouvements, s'ils impliquent l'un et l'autre, l'un avec l'autre, la destitution de l'histoire bourgeoise et l'ex-centrement du sujet humain, ne se confondent aucunement avec une conception mythique de la technique, mais contribuent à en métamorphoser les usages. Ni accélération aveugle du mouvement de l'Histoire ni naïf retour à la terre²⁰⁶, mais une libération des potentialités

205. Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand » (1931), in *Œuvres*, II, traduction de Pierre Rusch, Gallimard, Folio, 2000, p. 211.

206. Qui n'est d'ailleurs une accélération que du point de vue d'un sujet abstrait tant il s'agit en fin de compte d'une simple adaptation des moyens, humains et non-humains, aux exigences et aux possibilités sans cesse renouvelées d'un capitalisme dont la dynamique expansionniste a pour conséquence une immobilisation des potentialités sociales et/ou cosmiques de la matière. De façon analogue, le « retour à la terre » est une aberration dans la mesure où il consent à cette immobilisation, nonobstant par là même que la vitesse de la terre excède assez largement notre capacité à la penser. Dans les deux cas, le cosmos est envisagé du point de vue du Capital, c'est-à-dire depuis l'antagonisme Nature/Culture en tant que fondé (en théorie) sur la centralité du Sujet humain et (en pratique) sur l'exploitation des

du vivant à travers son illumination par les forces projectives du passé, la médiation du lointain et, donc, un rapport démystifié à la technique. Quelques motifs, surtout, de revitalisation de la praxis, afin de ne pas sombrer dans l'anticapitalisme sénile et réussir le tour de force que constitue le passage de la guerre impérialiste, qui vise la révélation mythique du secret de la nature, à la lutte des classes, qui vise la libération du langage de l'opprimé. L'une et l'autre font bien appel à l'expérience historique, mais tandis que la guerre impérialiste vise l'éternelle perpétuation du désastre, la lutte des classes tend à en briser le cycle. Dans un cas la technique se fait mode de domination raciale, dans l'autre elle est au service de la praxis. En redoublant la critique de l'histoire d'une critique de sa spatialisation, Neyrat met en lumière un aspect souvent manquant de la pensée communiste. Si Marx était l'enfant d'un historicisme abstrait, celui de Hegel, Kant était l'enfant d'une physique pauvre, celle de Newton. Le communisme radical opère une double action transformatrice au niveau à la fois des formes de l'entendement et des chaînes spatio-temporelles dont elles sont le reflet. La praxis révolutionnaire tend ainsi à unir au programme d'une « sphère de totale indifférence à l'égard des concepts de sujet et d'objet » le principe d'une action matérielle qui repousse continûment les fins que lui assigne l'histoire bourgeoise. Cet étirement des fins tisse de nouvelles possibilités idéelles et techniques au cœur d'un futur transfiguré par le lointain. Il ne s'agit pas tant de repousser le possible, d'en décréter l'inanition, que d'en déplacer l'axe (espace) et l'origine (temps), de le réinscrire dans le champ d'une praxis ouverte aux mutations.

forces de travail, la monopolisation des moyens de production et l'extraction des ressources non humaines en vue de produire de la survaleur.

Le Langage au service de la révolution

La praxis ne se verrait aucunement bouleversée par le choc de l'expérience historique ni mue par le langage de l'opprimé si elle devait de nouveau épouser les dispositions subjectives et les usages objectifs de l'histoire bourgeoise. Aussi est-il nécessaire d'opérer une désidentification de la praxis aux coordonnées spatio-temporelles de la modernité capitaliste. C'est en ce sens que le communisme radical de Benjamin destitue le sujet désigné de la tradition marxiste-léniniste : il ne peut s'agir de substituer le prolétariat à la bourgeoisie dans le cadre de l'histoire bourgeoise, mais de porter atteinte à la conception libérale du développement historique et donc conjointement au spectre de la race tel qu'il hante l'épistémologie radicale européenne et ses catégories. Cet aspect du capitalisme racial, Benjamin n'en rend pas compte d'une façon explicite, mais dans le sillon d'une réorientation stratégique du mouvement surréaliste, il s'intéresse à sa tentative de politiser le langage en le mettant au service de la révolution et des luttes anti-impérialistes. Que le surréalisme ait pu constituer un « pont entre le marxisme et la tradition radicale noire », ce qui a été mis en lumière par Robin D. G. Kelley²⁰⁷, revêt des implications considérables : « Nous, surréalistes, nous nous sommes déclarés pour la transformation de la guerre impérialiste, dans sa forme coloniale chronique, en une guerre civile. Ainsi avons-nous mis nos énergies au service de la révolution — du prolétariat et de ses luttes — et défini notre attitude envers le problème colonial, et par là racial²⁰⁸. » Tant que la révolution surréaliste demeurerait confinée au sein d'une radicalité eurocentrée, elle avait beau grossir le trait de son insolence et se draper sous un communisme de principe, elle

207. Robin D. G. Kelley, « Avant-propos », in Cedric J. Robinson, *Marxisme noir*, traduction de Selim Nadi et Sophie Coudray, Entremonde, 2023, p. 67-70.

208. Groupe surréaliste de Paris, cité par Robin D. G. Kelley, *Ibid.*, p. 68.

demeurait limitée dans sa capacité à servir les forces objectives et subjectives de la révolution. « [En s'identifiant] aux mouvements anticoloniaux en Afrique et en Asie et [en se tournant] vers les cultures non européennes comme sources d'idées et d'inspiration dans leur critique de la civilisation occidentale²⁰⁹ », elle déplaçait l'axe et l'origine de son action et bouleversait ainsi la portée de ses effets. Dès lors, elle partagea quelques motifs explicites d'une critique radicale de la civilisation bureaucratique-capitaliste avec des poètes et des artistes radicaux noirs, antillais et afro-américains notamment, qui ne pouvaient se sentir qu'à l'étroit au sein du Réalisme socialiste. Ce repositionnement stratégique se justifie notamment si l'on prête attention à la critique subtile de Benjamin à l'égard du « dernier instantané de l'intelligentsia européenne » et de sa difficulté à enclencher une dialectique conséquente du rêve et de l'éveil, autrement dit sa tendance à la pétrification au sein d'une opposition abstraite, non dialectique, stérile, entre le rêve et la réalité. Le langage des surréalistes était celui de leur inconscient, usine à tambours et révoltes logiques, déterminé cependant par leur position matérielle et symbolique au cœur du capitalisme et des rapports impérialistes de production et d'échange. Malgré cette force de frappe qui était celle de poètes ayant jeté leur auréole dans la boue du langage, ils continuaient donc à se débattre à l'intérieur de la Raison blanche et de ses fantasmagories. L'obstination et la rigueur de leur méthode ne suffisaient plus à constituer le rêve comme une force matérielle, à lui garantir ainsi une véritable efficacité révolutionnaire au cœur de la crise déclarée de la modernité capitaliste, et ce alors qu'il était de plus en plus urgent de prendre parti, non seulement face à l'humanitarisme libéral et à sa réaction fasciste, mais également devant un pouvoir soviétique auquel il devenait de plus en plus difficile d'accorder une adhésion acritique au regard de sa politique répressive et de ses

209. Robin D. G. Kelley, *Ibid.*

angles morts productivistes. Le fantôme de Maïakovski hanta ainsi les féroces débats qui opposèrent au sein du mouvement surréaliste les partisans d'une révolution par le langage et ceux du langage au service de la révolution. Cette question et les enjeux qu'elle souleva sont également au cœur des recherches de Benjamin quand il entreprend d'interroger le caractère instrumental de l'œuvre d'art et les moyens de sa politisation à l'époque de la reproductibilité technique. Tout comme la direction du mouvement surréaliste, il opte alors pour une désacralisation radicale du geste poétique. Ensevelie sous des considérations portant essentiellement sur la dimension auratique de l'œuvre d'art, la catégorie de langage, alors même qu'il lui a consacré tant d'attention au préalable dans ses travaux, semble pourtant disparaître de ses propres considérations stratégiques. Ce qui motivera notamment les sévères critiques d'Adorno et la tâche qu'il s'assigne vis-à-vis de son ami, celle de « soutenir [son] bras jusqu'à ce que le soleil de Brecht se soit à nouveau couché sur les mers exotiques²¹⁰. » Mais Adorno passe ici complètement à côté de son sujet : ce n'est pas tant chez Brecht qu'il faut chercher cette défense de l'instrumentalisation politique de l'art, mais dans l'évolution du mouvement surréaliste et son alliance revendiquée avec des luttes anticoloniales qui, en elles-mêmes, n'avaient absolument rien d'exotique. Par ailleurs, cette subordination du langage à la révolution émane d'un groupe ayant préalablement promu le pouvoir révolutionnaire du langage en soi. *A priori* porteur de contradictions, il s'agit là de l'élément le plus décisif de leur repositionnement stratégique. Car les surréalistes n'abandonnèrent pas leur pratique radicale du langage, mais décidèrent de s'en servir politiquement. Ce n'est d'ailleurs pas tant l'identification des surréalistes aux mouvements anticoloniaux qui les a rapprochés d'un grand nombre de poètes et de révolutionnaires

210. Theodor W. Adorno, « Lettre à Walter Benjamin » (1936), in *Sur Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 130.

noirs, mais précisément cette conception et surtout cette pratique du langage dont Richard Wright, par exemple, dit qu'elles l'aidèrent à clarifier le mystère d'un certain héritage afro-américain²¹¹. Ainsi le surréalisme n'apparaissait pas tant, aux yeux des poètes antillais et afro-américains, comme un apport de l'Occident que comme la reconnaissance d'une pratique artistique leur permettant de sauver quelque chose qui semblait irrémédiablement perdu, qui n'avait en tout cas aucune place dans les cultures radicales américaines et européennes de leur époque. Ce qui ne signifie pas que cette conception et cette pratique partagées du langage suffirent à constituer un front de résistance commun : il fallut également que les surréalistes prennent publiquement fait et cause pour les luttes anticoloniales afin que cette affinité de principe s'actualise et devienne riche de conséquences à la fois politiques et esthétiques. Non seulement Benjamin a suivi attentivement cette évolution déterminante du mouvement surréaliste, mais il en a prolongé l'écho dans ses propres travaux. Son article sur le fascisme allemand, par exemple, reprend quasiment mot à mot la formule évoquant le passage de la guerre impérialiste à la guerre civile²¹². Il est remarquable cependant qu'il puisse appliquer celle-ci à l'Allemagne nazie alors qu'elle est initialement dirigée plus généralement contre les puissances impérialistes, comme s'il détenait la prescience que l'oppression raciale, sa rationalisation économique de la vie et de la mort à grande échelle, allait se retourner contre les nations européennes elles-mêmes, s'exercer en leur sein, après s'être propagée aux quatre coins du monde sous l'effet de l'extension coloniale du capitalisme européen. Cette idée sera partagée par Simone Weil quelques années plus tard, lorsqu'elle soulignera que « l'hitlérisme consiste

211. Richard Wright, cité par Robin D. G. Kelley, in Cedric J. Robinson, *Marxisme noir*, *op. cit.*, p. 69.

212. Walter Benjamin, « Théories du fascisme allemand » (1931), in *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 215.

dans l'application par l'Allemagne au continent européen, et plus généralement aux pays de race blanche, des méthodes de la conquête et de la domination coloniale²¹³. » Mais ce retour de l'horreur en Europe ne peut être considéré comme une punition divine, bien plutôt comme l'actualisation des structures raciales du capitalisme européen dont C. J. Robinson trace admirablement la genèse²¹⁴. Dans les années 30, cette lucidité concernant le caractère racial du capitalisme européen puis américain était loin d'être communément admise au sein du radicalisme occidental, le nationalisme apparaissant le plus souvent comme une excroissance du capitalisme et non comme l'un de ses fondements ; ce qui correspond bien à une vision mythique de l'histoire selon laquelle il existerait un mal absolu surgissant sur la scène pacifiée de l'Occident et que celui-ci mérite d'être combattu au nom d'une certaine conception du Bien en tant que vérité morale et destin politique de l'histoire mondiale. Les réticences de Benjamin à l'égard du front des écrivains antifascistes, tout comme sa critique du « fétiche²¹⁵ » de la majorité au sein du Front populaire, peuvent être éclairées par une telle prescience des causes et des origines du fascisme européen ; de Londres à Portbou, celle-ci ne saurait être minorée : « Lutter contre les Allemands, ce n'est pas une preuve suffisante que nous aimons la liberté²¹⁶. » Que le repositionnement stratégique des surréalistes ait pu lui servir de boussole dans la confusion des temps paraît un élément négligé de la vie et l'œuvre de Benjamin. Cette connaissance précise qu'il eut en tout cas de leurs débats internes et de leurs orientations générales s'atteste par la reprise quasiment littérale du texte signé

213. Simone Weil, « À propos de la question coloniale dans rapports avec le destin du peuple français » (1943), in *Contre le colonialisme*, Éditions Payot & Rivages, Rivages poche, 2018, p. 92.

214. Cedric J. Robinson, *Marxisme noir*, op. cit., p. 97-195.

215. Jean-Marie Palmier, *Walter Benjamin*, Les Belles Lettres, 2010, p. 446.

216. Simone Weil, « À propos de la question coloniale dans rapports avec le destin du peuple français » (1943), in *Contre le colonialisme*, op. cit., p. 96.

du groupe surréaliste de Paris. Notons que ce texte, dont la version française s'est perdue, a pu rencontrer son lectorat américain à travers une traduction de Samuel Beckett au sein de la grande anthologie de Nancy Cunard, *Negro*, publiée en 1934. À travers un tel soutien aux luttes anticoloniales, le surréalisme se présentait alors comme un agent de déliaison entre la Raison blanche et le marxisme, engageant ce dernier à se désaxer et à s'ouvrir sur d'autres expériences historiques, et, surtout, à constituer le langage de l'opprimé comme origine impure de toute lutte révolutionnaire. Les résistances internes et externes rencontrées par le mouvement surréaliste lors de ce repositionnement stratégique sont révélatrices des contradictions de tout mouvement artistique ou intellectuel qui tend à se politiser depuis le lieu même du pouvoir qu'il cherche à abolir. C'est ainsi qu'une partie du groupe, persistant dans sa radicalité abstraite, ferma les yeux sur les enjeux réels d'une telle politisation : plutôt que servir les intérêts du marxisme officiel, celle-ci rendit possible la rencontre concrète de poètes révolutionnaires européens avec des acteurs des mouvements anticoloniaux. En ce sens, elle contribua à ouvrir un front de résistance anticoloniale en Europe, dans un contexte où la gauche européenne, et notamment l'union française des gauches, perpétuait crimes coloniaux et répression féroce à l'égard des travailleurs immigrés sur son sol national. Une étonnante incompréhension met pourtant dos à dos la critique de la fonction instrumentale du langage et cet hommage de la tradition radicale noire au surréalisme : si la défense du langage en tant que champ autonome débouche en Europe sur la volonté d'une séparation entre art et politique, de l'autre côté de l'Atlantique elle manifeste l'évidence de leur articulation. Cet écart peut s'expliquer en raison de l'antagonisme social qui oppose des artistes européens à des acteurs du radicalisme noir, mais, surtout, par le fait que le langage de l'opprimé est ontologiquement politique, tandis que le caractère politique du langage se dissout

dans un usage libre et indéterminé. Il en est ainsi du recours à la magie et à l'exotisme de la petite-bourgeoisie blanche qui arpente les contrées d'un rêve qu'elle arrache à l'expérience historique et au langage de l'opprimé. Les conséquences urgentes du rêve ne peuvent se confondre avec cette irréalisation du monde telle que la pratique la bourgeoisie humanitaire. Mettre le surréalisme au service de la révolution, ce n'était donc pas subordonner le rêve à la politique, mais entreprendre de libérer politiquement le rêve. Car un rêve de révolution, dès lors qu'il puise sa substance dans la tradition des opprimés, d'ici ou d'ailleurs, et non plus exclusivement dans le commerce des radicalités d'Occident, ne saurait prendre forme dans la langue même de la domination capitaliste et de l'oppression raciale qui en maintient l'édifice à travers les âges.

La Lettre et L'Esprit

Il ne suffit plus, ainsi que le fait Michael Löwy, de faire appel à une conception inachevée de l'universalité qui « s'oppose, terme à terme, à la pseudo-universalité idéologique qui considère le *statu quo* actuel comme l'universel humain achevé²¹⁷ », mais de penser l'universalité comme nécessairement inachevable, à la fois théoriquement problématique et pratiquement urgente à réaliser. Que le mouvement surréaliste ait pu, en déployant un usage radical du langage, toucher au cœur du radicalisme noir est de la plus haute importance. Ce qui ne signifie pas que produire du langage ici permette de libérer l'opprimé ailleurs. Inauguralement, le geste des surréalistes était strictement négatif, il s'agissait de défaire un monde. Mais en mettant cette négativité au service des luttes anti-impérialistes, ils furent amenés à découvrir une autre négativité, déterminée celle-ci par l'histoire de la colonisation et

217. Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, op. cit., p. 207.

de ses résistances. Il n'existe pas d'identité de principe entre ces deux formes de langage, mais une alliance par les moyens d'une conception et d'un usage rénovés de la traduction. Traduire, selon Benjamin²¹⁸, ce n'est pas rendre la lecture d'une œuvre étrangère plus accessible, mais creuser ce qu'il y a d'intraduisible entre les langues. D'une langue à l'autre, il faut que quelque chose ne passe pas. En d'autres termes, l'effort excessif de littéralité permet de préserver la lettre du spécifique contre l'esprit de l'universel et de sauver ainsi ce qu'il y a d'inassimilable dans la langue de l'autre. Non seulement la reconnaissance de cet inassimilable permet d'enrichir les potentialités syntaxiques de sa propre langue, mais elle interdit toute annihilation du langage de l'autre dans un système déjà constitué de signes. L'enjeu d'une telle méthode excède assez largement le domaine linguistique : il s'agit de produire un effort de traduction des formes de résistance et de radicalité qui semblent échapper à nos coordonnées platement progressistes, un effort de traduction nécessairement insuffisant, mais dont l'insuffisance même fonde le motif de nos alliances à venir : « ... il n'y a pas de réponse éthique à la revendication qu'un autre fait peser sur nous s'il n'y a pas de traduction ; sinon, nous ne serions éthiquement liés qu'à ceux qui parlent déjà comme nous le faisons, dans un langage que nous connaissons déjà²¹⁹. » Pour les surréalistes, circonscrire la négativité destituante du langage à une perspective communiste ayant clarifié son attitude face au « problème colonial », sans pour autant transiger sur le caractère potentiellement excentrique et inaccapable de celui-ci, unir cette expression toujours trop pure aux exigences toujours trop impures de la lutte révolutionnaire, constituait bien le motif de leur réorientation stratégique. Mais en

218. Walter Benjamin, « La Tâche du traducteur » (1923), traduction de Maurice de Gandillac revue par Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, I, *op. cit.*, p. 244-262.

219. Judith Butler, *Vers la cohabitation. Judéité et critique du sionisme*, traduction de Gildas Le Dem, Fayard, 2013, p. 32.

affirmant leur solidarité avec des luttes dont le langage ne pouvait que leur échapper, c'est tout un horizon politique qui s'en trouvait bouleversé. Les conséquences urgentes du rêve étaient appelées à faire retour sur terre sous la forme de nouveaux impératifs pratiques. Car si l'œuvre de traduction est en mesure de faire imploser à sa façon le régime du possible, c'est-à-dire un système sémantique porteur de significations suffisantes, il ne peut s'agir pour autant de renoncer à organiser matériellement cet espace d'impureté. Il y a un grand danger à se complaire dans une posture destituante au nom de l'impureté de la pratique ou de l'insuffisance de la lutte politique. Nonobstant la maxime gramscienne du pessimisme de la raison et de l'optimisme de la volonté, ce qui fait défaut à la radicalité abstraite, c'est précisément le courage du communisme. À ce titre, le communisme radical de Benjamin a beau creuser le différend entre les langues, au point d'en faire vaciller toute conception statique de l'universalité, il n'en est pas moins une méthode concrète au service de toute alliance stratégique et révolutionnaire.

Plasticité du nouveau libéralisme

Les contradictions générées par le capitalisme ne se résolvent aucunement sur un plan littéraire, logique ou métaphysique. Celles-ci ne peuvent qu'imploser du fait de leur écartèlement sous la pression des luttes. Chercher à les résoudre sans les faire imploser, c'est la fonction que s'assigne la social-démocratie réformiste autant que la droite conservatrice, et cela sous des modalités *a priori* antagonistes : si l'une fait appel à la Raison humaine dans le cadre d'une Raison économique, l'autre fait appel à la Raison économique dans le cadre d'une Raison humaine ; l'une et l'autre se faisant les agents d'un développement historique qui accompagne l'extension et le perfectionnement du capitalisme dans l'histoire. Le fascisme ne rompt aucunement avec un tel *continuum* historique, mais

tend simplement à en radicaliser le système de justification, et ce, par exemple, en faisant appel à la guerre généralisée des races sur la scène hallucinée du choc des civilisations. La politique du moindre mal ne peut se maintenir qu'en prétendant lutter contre le mal le plus absolu. Mais la plasticité idéologique du nouveau libéralisme ne cesse de s'étirer afin de subordonner son principe de réalité à un principe d'accumulation illimitée : tous les moyens sont bons, pourvu que la fin demeure suffisamment abstraite pour se confondre avec la totalité du possible. À ce jeu, le nouveau libéralisme ne peut plus être distingué du fascisme dans la mesure où il le porte en lui comme sa propre échéance sans cesse ajournée. Au carrefour des années 30, alors que l'Europe s'apprête à brûler dans l'incendie qu'elle a elle-même allumé, Benjamin prend conscience de l'unité organique de la social-démocratie et du nationalisme européens. Les logiques morales à l'œuvre dans le nationalisme correspondent bien à des logiques morales antagonistes à l'œuvre dans la social-démocratie, mais les unes et les autres sont mues par une conception commune de l'histoire qui trouve ses fondements dans les origines coloniales et les structures raciales du capitalisme européen. En ce sens, le fascisme constitue une actualisation possible de ces structures originaires et en aucun cas une contre-finalité diabolique de l'histoire bourgeoise. Au lieu de nous étonner que le pire soit *encore* possible, cela devrait nous aider à penser les mutations de l'ordre capitaliste et les évolutions de son système de justification, à mieux les combattre.

Communisme et Barbarie

Qu'il s'agisse de brandir la défense ou la démocratisation de la culture, ou même de s'ériger en apôtre d'une quelconque supériorité raciale, tout à la fois biologique et culturelle, il est toujours question de préserver ou de redéployer la division capitaliste, raciale et

générée du travail. Il s'agit de demeurer dans les bornes d'un régime du possible tout en circonscrivant un certain espace de domination symbolique et matérielle à une conception hégémonique de l'histoire. La culture démocratisée n'est pas moins barbare que la suprématie culturelle de la race dans la mesure où elles se fondent l'une et l'autre sur l'annihilation du langage de l'opprimé, son invisibilisation ou son accaparement. Ainsi toute cristallisation autour de la démocratisation ou de la défense de la Culture maquille la lutte que mènent à armes inégales la culture bourgeoise défigurée par la cuistrerie de ses représentants, l'état d'acculturation de ses exécutants, et la masse le plus souvent silencieuse des opprimés qui luttent pour faire advenir une parole mutilée.

Actualité de l'intellectuel organique

Dès ses *Manuscripts économique-politiques de 1844*, le jeune Marx distingue un rapport théorique-abstrait et un rapport pratique-concret à la production, celui d'une bourgeoisie n'ayant jamais fait l'expérience d'une activité manuelle et celui d'un prolétariat offrant son corps à l'industrie²²⁰. Mais cette distinction n'est que le reflet d'une organisation déterminée des rapports de production, et non un leitmotiv moral ou un marqueur identitaire. Fétichiser le travail manuel et minorer l'importance du travail intellectuel ne saurait être plus contraire à une conception révolutionnaire de la praxis. Celle-ci suppose en effet une articulation dialectique de la théorie et de la pratique plutôt que sa subordination à l'un des deux pôles de la division capitaliste du travail. De façon générale, le matérialisme vulgaire a toujours tort de s'obstiner dans une pratique aveugle. D'autant que la monopolisation de l'intelligence ainsi que ses multiples formes spécialisées ne sont que des produits de cette division

220. Karl Marx, *Manuscripts de 1844*, traduction d'Émile Bottigelli, Les Éditions Sociales, 1972, p. 70.

du travail, et non des legs de la nature à une classe d'ingénieurs ou de techniciens : « Il n'existe pas d'activité humaine dont on puisse exclure tout à fait l'intervention intellectuelle, il n'est pas possible de séparer l'*Homo faber* de l'*Homo sapiens*. Tout homme, enfin, exerce indépendamment de sa profession, une certaine activité intellectuelle, il est, autrement dit, un "philosophe", un artiste, un homme de goût, il participe d'une conception du monde, il possède consciemment une ligne de conduite morale, et donc il contribue au maintien d'une conception du monde ou à sa transformation, c'est-à-dire à la production de nouvelles façons de penser²²¹. » Ainsi il ne s'agit aucunement de s'en prendre à l'intellectualité en soi, mais bien à sa fonction au sein du mode de production capitaliste. Le fait que le mouvement surréaliste, composé à ses débuts essentiellement de petits-bourgeois français, ait pu constituer, aux yeux de Benjamin, l'agent d'une déliaison entre l'idéologie progressiste et le matérialisme historique nous invite notamment à reconsidérer la fonction, non seulement des intellectuels épris de révolution, mais de l'intellectualité au sein de la lutte des classes et des rapports de domination impérialistes. L'anti-intellectualisme est toujours une pulsion petite-bourgeoise qui tend à justifier, quand il ne s'agit pas de l'exhiber, une identité prolétarienne en tant que produit naturalisé des hiérarchies induites par un mode de production déterminé. Autrement dit, en croyant prendre le parti du prolétariat, le communiste identitaire ne fait que reproduire un système de domination fondé sur l'inégale répartition des capacités et des vocations. Plus encore : cette haine de l'intelligence contribue à plonger la conscience du prolétariat occidental dans un rapport non médiatisé à son oppression, et tend ainsi à légitimer son aveuglement quant aux origines et aux structures raciales qui en déterminent la formation et les développements. *A contrario*, les formes de

221. Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement et guerre de position*, textes choisis et présentés par Ramzig Keucheyan, La Fabrique, 2012, p. 156.

résistance et de radicalité extra-occidentales, en produisant une critique conséquente de la civilisation bureaucratique-capitaliste, contribuent à renforcer la profondeur et l'universalité concrète de l'hypothèse communiste en lui ouvrant l'accès à de nouvelles formes de manifestation existentielle. Gagner les intellectuels de gauche aux masses est aussi nécessaire que de gagner les masses au communisme entendu comme régime d'exception. Mais une alliance des masses et des intellectuels ne saurait s'accomplir tout en laissant intacts, en tant que catégories abstraites et en tant que phénomènes sociaux concrets, les masses en tant que masses et les intellectuels en tant qu'intellectuels ; elle exige plutôt une double transformation réciproque impliquant la démassification des masses et la désindividualisation de l'intellectuel. Outre les dommages qu'occasionne une telle alliance dès lors que celle-ci reproduit les effets de la division capitaliste, raciale et genrée du travail sur le corps et l'esprit du marxisme constitué, elle contribue plus généralement à enclorre le communisme occidental dans une finalité aveugle, à en dilapider les motifs éthiques et donc à amoindrir non seulement sa légitimité mais surtout sa radicalité.

L'Arte della sconfitta. Épilogue provisoire

*È un brusio la vita, e questi persi
in essa, la perdono serenamente,
se il cuore ne hanno pieno : a godersi*

*eccoli, miseri, la sera : e potente
in essi, inermi, il mito
rinasce... Ma io, con il cuore cosciente*

*di chi soltanto nella storia ha vita,
potrà mai più con pura passione operare,
se so che la nostra storia è finita?*

— Pier Paolo Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, 1954.

Avant son ralliement au communisme radical, Walter Benjamin, tout comme son ami Gershom Scholem, se définissait comme anarcho-nihiliste. À partir de 1924, quand il s'agit de justifier son attraction pour les rouges signaux de Capri, Benjamin fait valoir l'importance du caractère constructif de l'attitude communiste : « ... d'après mon expérience, écrit-il à Max Rychner, la platitude communiste la plus usée a davantage de hiérarchie de sens que l'actuelle profondeur bourgeoise qui n'en possède toujours qu'un seul, celui d'une apologie²²². » Afin de démontrer la supériorité de la méthode marxiste, il fait notamment appel à la catégorie de totalité : « ... quiconque dans notre génération éprouve et conçoit, pas seulement en phrases, le moment historique qui est le sien comme une lutte, ne peut renoncer à l'étude, ne peut renoncer à la praxis de ce mécanisme selon lequel les choses (ainsi que les rapports) et les masses agissent en étant intérieures les unes

222. Walter Benjamin, « Lettre à Max Rychner » (1931), in *Critique et utopie*, traduction de Philippe Ivernel, Éditions Payot & Rivages, Rivages poche, 2012, p. 145.

aux autres²²³ ». Quelque chose subsiste cependant de l'anarcho-nihilisme de sa jeunesse : la conviction, poursuit-il à l'adresse de Scholem, que les buts politiques sont toujours insensés²²⁴. Le ralliement de Benjamin au communisme n'est donc aucunement un blanc-seing offert à l'eschatologie marxiste officielle, mais témoigne avant tout de son adhésion à une méthode ainsi qu'à une certaine idée de l'action matérielle et de ses conséquences. Cette action doit être en mesure de corriger les buts que le roman des vainqueurs ne cesse d'assigner aux secousses de l'histoire sociale. Si la praxis a le pouvoir d'excéder ses conditions de déploiement, de permettre l'actualisation d'une promesse de justice ayant traversé les âges, il ne peut s'agir de se complaire dans une nouvelle espérance creuse. Autrement dit : la révolution doit être arrachée au mythe qui la présente comme l'opérateur d'un basculement de l'Humanité dans le « monde d'après ». Un tel mythe s'oppose à une conception radicale du communisme dans la mesure où il délègue les effets de son action aux calendes d'un improbable grand soir. Dire de l'action du communisme radical qu'elle est en mesure de corriger les buts que lui assigne une conception libérale de l'histoire, cela signifie que celle-ci est en elle-même porteuse de potentialités, et ce indépendamment des buts qu'elle sert ou croit servir. S'affranchissant ainsi d'une conception statique de l'*avvenire*, l'action révolutionnaire est simultanément appelée à se faire l'écho de voix qui se sont tues ; en se libérant elle-même, la praxis libère les générations d'opprimés dont l'adresse fut reconnue par elle comme sa propre fin. Non seulement les vaincus *dans* l'histoire, mais celles et ceux qui en sont exclus, et dont il s'agit de déterrer le poème enseveli — tel Pasolini se souvenant de celui qui naquit sur le flanc d'un volcan millénaire et offrit sa vie aux révolutions. Dans la mesure où cette histoire fut défaite, le poète se demande

223. Walter Benjamin, cité par Jean-Marie Palmier, in *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 337.

224. *Ibid.*

toutefois s'il lui sera *encore* possible de faire œuvre de passion pure. Il existe deux termes en italien pour nommer la défaite : *disfatta* et *sconfitta*. Si le premier désigne la destruction de toute possibilité matérielle et donc de toute espérance de salut, le second suggère la possibilité parmi les décombres d'un chemin pour l'action qui ferait valoir une exigence sans cesse renouvelée de bonheur et de justice. N'en déplaise aux ventres pleins ou aux pèlerins de La Verna, il s'agit donc de se salir les mains. Le communisme n'est pas, et ne sera jamais, l'étape d'après. Il est ce mouvement réel qui abolit *déjà* l'ordre des choses. Bien que les conséquences profondes de son action ne puissent être connues à l'avance, son actualité dépend entièrement de nos capacités techniques à faire dérailler les locomotives de l'Histoire. Ainsi le communisme radical de Walter Benjamin ne se présente plus comme l'œuvre de finalités abstraites, mais comme l'enfant de forces obscures qui nous lient à nous-mêmes par l'entremise des vaincus. Dans cette nuit où s'accomplissent toutes les basses besognes, il est la persistance d'un éclat de lune morcelée autant que notre abandon le plus littéral à un soleil inconnu.





PPÛM coup d'boule

Camille Escudero

(Dessin à l'encre de Chine.)

La première fois, son nom dévale le canal de celle qu'on nommera plus tard Madame Pouchic. C'est une voix alliée puis amie qui pousse le nom dans le dos. Le nom dégringole, arrive au cerveau, puis console. Dans le baquet des pensées mal aiguisées, le nom manque de se noyer.

Il aurait pu sombrer et rouiller au milieu d'autres noms.

Mais non.

Elle n'est pas encore Madame Pouchic.

Au milieu des paysages qui remuglent des absolus, elle pense, comme tout le petit monde décérébré récemment venu peupler ces lieux, qu'elle ne peut être qu'une originale immortelle, qu'une sorcière martyrisée dont les gangs à venir ressasseront les aphorismes échevelés.

Mais une gloire plus vaste l'attend. Celle d'être oubliée. Celle de Madame Pouchic.

À ce moment, un amour la pousse dans le dos à rester sur cette chaise, à mater un match au milieu de silhouettes au sérieux égrillé de vin blanc. Puis, de derrière son dos, dévalent ces mots dans le canal :

« Je ne suis pas d'accord ! »

Une lame de silhouettes peu assurées sur leurs quilles, égrillées de vin blanc.

Et puis PPÛM !!!!-coup-de-boule.

Et puis baston générale. Mais ça, celle qui deviendra Madame Pouchic s'en fout.

Dans le « je ne suis pas d'accord ! » suivi du PPÛM !!!!-coup-de-boule, le nom refait surface. Le nom de Walter Benjamin s'arrime au PPÛM !!!!-coup-de-boule, et n'en finit plus de faire grelin-grelot dans le bourrichon de celle qui ignore que la vocation Madame Pouchic va lui crocheter le derme.

C'est donc avec le PPÛM !!!!-coup-de-boule qu'enfourchant le galop de 3 500 chevaux, non sans que son teint ne virât un peu au vert pendant deux jours, elle devient Madame Pouchic.

Comprenez : la « Madame des petites poches », celles données à des intestins en furie. Les petites poches qui recueillent les illusions des absolus à pas chers.

Elle devient assistante à la dégueulerie universelle.

Ici, pas le temps de dégoiser sur l'Histoire et les vaincus, pas le temps de leur servir du « Ainsi, Monsieur est "protagoniste" », et du « hey ! ho ! toi là-bas à te promener sur la lisière-là, tu te la jouerais pas un peu trop "eschatogoniste" des fois ? »

Non.

Ici, ça file à pleine balle. Le collègue assène

« ici, ça s'appelle comme ça, parce que les arbres n'ont pas le temps de pousser ».

Et vite, PPÛM !!!!-coup-de-boule, choper un pouchic, vite ! pour les intestins prêts à empoisonner les bars vaillants. Vite, que les 249 autres ne rejoignent pas la farandole. Trop tard ! Ça pue ! Ça

dégobille son désespoir de partout. Bien fait ! Que les sorcières aillent faire leur massage sonore à bol tibétain ailleurs.

Dans les entrailles des 3 500 chevaux, c'est la fête. Point de gerbe. Ça cause cuisson des patates à la graisse d'oie. Les PPÛM !!!!-coups-de-boule habitent les langues. Madame Pouchic se régale, sait qu'elle ne sera jamais plus autant à son affaire qu'ici, où Walter Benjamin crapahute guilleret de bouche en bouche, de PPÛM !!!!-coup-de-boule en PPÛM !!!!-coup-de-boule. Ça cajole 12 tonnes dociles et inanimées mais ça vomit l'humanité qui ne sait pas tanguer sans noyer de sa bile un cabillaud, cette putain d'humanité qu'on serait pourtant bien incapable de laisser tomber.

On la sauvera cette pétasse.

On lui pardonnera d'avoir souillé la robe des 3 500 chevaux.

On la sauvera.

En crachant à sa gueule toute verte.

En lui décochant un PPÛM !!!!-coup-de-boule.

En la traînant à couvert dans un sec impossible.

Qu'elle en soit rendue à bien fermer sa gueule dans la brume.

Qu'enfin les PPÛM !!!!-coups-de-boule ne soient plus que ces yeux tendus à deviner notre rachat à tous.

Dans le rouge-musoir.

Notre vallée

Benjamin Fouché

Préparons donc la page où puisse aujourd'hui naître une vérité qui soit verte.

— Francis Ponge, *La Fabrique du pré*.

PIERRE,

Au début je ne voulais pas te parler de cette petite morte qui jouait aux Buttes-Chaumont. C'était en mars 2020. Une chaleur d'août enveloppait le parc et des gosses hurlaient, débraillés. (Premiers signes tangibles des dérèglements sur la Capitale.)

La petite morte faisait du tape-cul. Les couleurs vibraient dans l'air épais, plus vives, plus acides. Jeter un œil sur le sable des bacs vous brûlait la rétine et dans ce climat quasi tropical le vert — pelouses & arbres — semblait devenir plus vert encore. Comme un secret qui aurait soudain jailli dans l'herbe, entre les branches (tout le spectre de la couleur virant à l'éclatant.) Et la petite morte, comme en suspens, criait de joie sur un tape-cul.

Après quoi nous fûmes confinés et ma fille qui n'avait pas deux ans cessa d'un coup de grandir. Avec sa mère nous portions des masques sur la bouche pour l'accompagner à l'hôpital Robert Debré. Un jour,

revenant de là-bas, j'ai tapé quelques lignes à propos de la petite morte des Buttes-Chaumont. Des lignes qui n'ont plus leur place ici.

Mais maintenant, à nouveau : l'enquête concerne cette petite morte et sa joie.

Je t'en dirai plus quand j'en saurai plus.

À très vite,

b.

I. Les arbres-à-fantômes

Les parents avaient raison de dire qu'ils n'existaient pas. Mais je savais qu'ils allaient revenir dans la chambre. D'où, à sept ans, une forme de dialectique qui échappe aux adultes. Tout dépendait d'une certaine atmosphère quand la nuit tombe entre les meubles, par la fenêtre, et qu'elle prend telle épaisseur au pied d'un tas de peluches ou une texture particulière entre les plis d'un rideau. On pressent ce qui pourrait vous abuser entre deux rêves. On appréhende un *climat*. Par là on développe assez vite une inquiétude quant aux circonstances. C'est une sorte de matérialisme totalement étranger aux parents et qui n'aurait rien à voir avec le fabuleux (ou l'imaginaire.)

Quant à la petite morte, on pourrait l'associer à une arrièr-saison, une couleur, un été. Il existe une grammaire bien à elle dont les contours ne sont pas encore bien nets, mais qui nimbe chacune de ces apparitions : un mois d'août près des écluses de Quatre-Chemins, au bord du canal où s'alignent des tentes pleines de rescapés d'Alep de Kaboul d'Érythrée. Ou face au gris-blanc d'une mauvaise reproduction d'un tableau (La Ronde de nuit.) Ou bien encore sous une lampe, lisant l'acte de décès d'une fille-loup trouvée en Inde, etc.

Un automne on repêcha un migrant noyé dans le canal. La housse de plastique blanche se referma sur le cadavre en un grand *Zip*. Au bord de l'écluse les peupliers étaient verts encore, et fous avec tout ce vent d'octobre qui les courbait. J'ai cru qu'elle allait revenir dans le bruit d'éclair de la fermeture, les plis d'eau lourde et les peupliers qui s'affolaient. Mais ça n'a pas été le cas.

Aux derniers jours du confinement les violences de la police s'enchaînèrent en cascades sur internet, et elle se remit à hurler sur son tape-cul.

L'été dernier les bambous sur la terrasse étaient d'un vert profond et des voitures brûlaient en bas de l'immeuble. C'était suite à l'assassinat d'un gosse nommé Nahel par la police française. Elle s'est faufilée, un peu avec la même allure que sur le tableau hollandais, sa fuite crevant la surface du soir.

Pour comprendre chacun de ses retours, il faudrait réinventer la dialectique qu'on avait à sept ans.

Il faut bien se rendre à l'évidence : ce qui la produit, c'est un *climat* aussi bien mental que social.

En quelque endroit où l'on se tient, c'est comme si le parc d'Hausmann vous suivait avec ses arbres-à-fantômes. Ou qu'avec lui —, en un long et insensé dérèglement climatique — une sorte d'été ne finissait jamais.

Buttes-Chaumont partout, justice nulle part.

II. Le dossier des enfants perdus

Dans une grande pochette en carton vert j'ai collecté tout ce qui entretient un rapport plus ou moins direct avec la petite morte. J'ai hésité à te l'envoyer mais ça aurait pris trop de place. Dedans on y trouve des phrases relatant différents meurtres commis par les forces de l'ordre, des photocopies de la Ronde de nuit, des dessins d'enfants autistes, des clichés des carrières

Saint-Chaumont avant qu'elles ne deviennent un parc, et puis d'autres photocopies encore, et de qualité médiocre : croquis de tombes antiques, certificats de décès, vers grecs sur l'astragale, passages descriptifs de guides imprimés sous le Second Empire, phrases d'Ancien Régime relatives à des enlèvements d'enfants ou à une petite sauvage trouvée en Champagne, notes plutôt privées mais écrites à la troisième personne, etc.

Enfants que la police assassine. Enfants qu'on enterre avec des osselets ou qu'on enlève dans des fiacres. Tout cela gonfle la pochette en carton dans mon bureau. On pourrait tout aussi bien l'appeler : le dossier des enfants perdus. Et certains soirs, Pierre, quand je me dis qu'il serait bon de te répondre, j'ouvre ce dossier de couleur verte et j'en sors un à un tous les éléments.

Je les pose bien à plat sur mon bureau comme un archéologue le ferait avec des vieux bouts d'écuelle ou d'amphore. À ceci près que je ne cherche pas à recoller les morceaux d'une totalité perdue. Ça n'a rien à voir avec l'unité. Reconstituer ne ferait pas avancer l'enquête. Je pose simplement des bouts d'images et de citations les uns à côté des autres, dans l'attente qu'ils se constellent.

Et quand la nuit tombe, j'observe tous ces débris de phrases ou de photocopies qui s'étalent sur le bureau : vont-ils produire des aplats saturés comme des gestes en tensions, explosant fixes, et tout gorgés d'une vérité sociale sur la petite morte ?

Contre-ciel de bouts de feuilles, ou prose tissée d'enfants perdus au fond des bois, des tombereaux Régence et sous des tas d'osselets qu'on exhume.

Je pose COMMISSARIATS SOUS NÉCROPOLE ANTIQUE.

NUITS DE SEINE-SAINT-DENIS OU CANAL à gauche d'ÉGLISE ROMANE.

Et je me demande combien d'enfants, perdus dans le grand dossier vert, ce soir-là, enfin, *feraient surface* littéralement et dans tous les sens. Dans le simple geste de mettre à plat.

Une totalité cherche encore sa formule dans le carton vert des enfants perdus.

III. Le théâtre des féeries

Le mois dernier j'avais d'abord posé ça bien à plat sur la table :

Arrêtons-nous un instant pour signaler au lecteur, entre autres faits merveilleux dont le parc est devenu le théâtre habituel, celui-ci, qui est bien certainement l'une des choses que nous considérons comme étant tout à fait impossible : « la transplantation » et la « reprise » d'un vieil arbre.

*Parc des Buttes Saint-Chaumont. Guide du promeneur.
Par M.L.D, ancien magistrat, 1867.*

C'est un miracle, les Buttes-Chaumont ont disparu. Cette série de mamelons arides, de croupes désolées, ces monticules sinistres et chenus, éventrés de place en place, ces déserts et ces tristesses n'existent plus.

Rapport de l'ingénieur ordinaire, 25 juin 1863, Arch. de la Seine.

Ce sol si triste, si tourmenté, dont l'aspect semblait le témoignage vivant des atrocités qui s'y étaient entassées pendant des siècles, est devenu, sous l'impulsion d'un génie protecteur, un séjour plein d'enchantements.

*Les Buttes-Chaumont, Notice historique et descriptive,
par Mme Germaine Boué, 1867.*

Depuis quelques années, Paris a subi et subit encore de nombreuses transformations qui s'opèrent comme sous la baguette d'une fée, et, hâtons-nous de le dire, M. le sénateur, préfet de la Seine, est loin d'être étranger à ces féeriques métamorphoses.

Notice descriptive du Nouveau Parc des Buttes Chaumont relatant ce qu'elles furent, ce qu'elles sont et ce qu'elles doivent être, par Halbert (d'Angers) — 1866.

Expropriations violentes.

Gentrifications à marche forcée.

Afflux massifs des capitaux.

Ou comment naît une féerie sous le Second Empire.

A spatio-temporal fix. (A-t-on raison de traduire par : un arrangement spatio-temporel ?) En tous cas un report dans l'espace. Une soupape à l'accumulation et un sentiment kitsch de la nature.

Un encastrement dans le sol d'une partie dudit capital fixe —, et sa concentration tendancielle autour d'un lac avec des cygnes des canards, autour d'un promontoire et d'un pont aux suicides. Un débouché en forme de cascades et de falaises. (Pour le capital qu'on sur-accumule.)

Et ça n'a guère changé aujourd'hui : le BTP procède un peu partout à des idylles printanières. (Pollen perpétuel & réhabilitations éco-responsables.)

Produire de l'espace. Transplanter un arbre plutôt vieux. Raser déposséder réenchâter. Des grands coups de baguette —, bonnes fées-marraines de l'urbanisme (saint-simoniens à peine repentis.) Et la petite morte parmi ginkos et palétuviers qui feraient décor d'Opéra-bouffe : pourquoi se détache-t-elle à peine de ce qu'elle dément ?

Ce qu'elle hante —, sable des allées, route circulaire du lac ou temple de la Sibylle : ça a d'abord été le terrain de jeux des capitaux.

Mais comment son corps — qui hurle de joie sur un tape-cul — rejette tout arrangement, tout report dans l'espace ? Comment chacun de ses gestes refuse ces trois mots : *spatio temporal fix* ?

Il aurait fallu comprendre le pourquoi du comment, mais rien ne se passait devant les miettes de guides posées à plat sur le bureau. Alors une colère sourde m'a envahi l'autre soir. J'ai pris un marteau et j'ai tapé encore plus fort sur les phrases écrites par les macronistes du Second Empire, j'ai tapé de toutes mes forces sur ces phrases complices du régime autoritaire et néo-libéral, j'ai tapé, tapé, tapé sur les Notices à la gloire de Jupiter, j'ai frappé jusqu'à tout pulvériser, même le bois du bureau, et alors quelque chose s'est mis à parler —, une dernière miette de guide, quelque chose comme un écho déformé de la petite morte, une miette de discours qui la trahit, qui la recouvre — féeriquement — tout en dévoilant quelque chose d'elle, une promesse non tenue dans son cri, et que défigurent ces quelques lignes :

Le droit au soleil pour tous a tranché dans le vif une foule de questions sociales. Mais avoir déployé le luxe et les plus splendides effets dans cette promenade d'un quartier populaire, jadis maudit, est assurément une idée non moins généreuse qu'intelligente. C'est l'inspiration du plus noble sentiment qui soit au cœur et au cerveau d'un grand souverain : la sollicitude envers les classes travailleuses.

Les Buttes-Chaumont, Notice historique et descriptive, par Mme Germaine Boué, 1867.

IV. Un cimetière post-exotique

Cygnés hébétés. Flots javel des rapides, cohue, falaises en carton-pâte. Et puis des arbres qu'on transplante, des branches à bout de souffle. Des pipistrelles à la limite du burn-out. Sans oublier la grotte avec parois en sucre glace (et fausses stalactites.) *Au vu de ces éléments* — pour parler comme un chef de brigade — j'appréhendais d'abord une forme post-exotique :

Une shagga se décompose en deux masses textuelles distinctes : d'une part, une série de sept séquences rigoureusement identiques en longueur et en tonalité ; et, d'autre part, un commentaire, dont le style et les dimensions sont libres. (Antoine V., Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze.)

Pratiquèrent la shagga : Infernus Iohannes, Jean Wolguelam ou Martia Echenguén. Et quand bien même ils sont fictifs, quand bien même on ne pourra jamais lire *Miroirs du cadavre* (modèle du genre dont le manuscrit brûla avec le suicide de Maria Schrag) son titre seul semble assez indiquer quelque rapport avec une petite morte et ses éventuels reflets.

Dans la shagga « sept facettes d'un même évènement sont décrites ; l'action obéit en même temps à des principes d'incertitude et à une tenace exigence de stagnation narrative, voire de répétition. On éprouve des doutes sur ce qui se passe, et pourtant une seule chose se passe, à quoi on assiste plusieurs fois ». (V., toujours.)

Quoi de mieux pour évoquer les apparitions d'un fantôme ?

Mais dans quelle shagga pourraient se consteller les mots *Botzaris* et *Secrétan*, leurs couleurs, et le destin des marchandises dans les expositions universelles ? Laquelle disposerait côte à côte l'intérieur bourgeois sous Louis-Philippe et des coups de matraque sur le canal

Saint-Denis ? Ou bien le flâneur baudelairien à côté du tableau de Rembrandt et des petites sauvages trouvées au fond des bois ? Quelle shagga produirait « une facette » avec expropriations des carrières des Buttes Saint Chaumont et le prix des marnes, avec la chaux fusée en poudre à 4 fr. 75 et l'embellissement stratégique d'Hausmann, avec l'enfant sale de Brecht, la Commune, la taupe, les archives du Tribunal civil de la Seine et le poète mineur ?

Tous ces éléments, bien posés les uns à côté des autres, auraient pu créer sur la table des *constellations saturées de tensions* : une forme de jeu où les fragments s'écartent et s'attirent, résonnent, se contredisent. Une sorte de champ où gravitent phrases et images, où elles s'aimantent, s'opposent —, et dans lequel on entendrait la petite morte crier sur son tape-cul.

Mais aussi post-exotique que soit le parc, vouloir à tout prix épouser la forme de la shagga fut une pure perte de temps. Rien ne bruissait. Sur la table les feuilles du grand dossier s'étaient étalées, muettes et comme ramassées sur elles-mêmes —, cimetière pour citations et photos.

V. Une prose de flaque magique

Hier soir, et pour la centième fois au moins, j'ai relu *Ma vallée* de Claude Ponti à ma fille.

Le narrateur est un Touim's, une créature qui tient aussi bien de l'enfant par le visage que du singe par les poils et la queue. Il s'appelle Poutchy-Bloue et au fil des pages il nous raconte toutes les histoires qui peuplent sa vallée.

Des narrations plus ou moins décousues se succèdent selon les accidents d'une topographie. Telle histoire se suture à une falaise, celle-ci à un arbre ou telle autre à un fleuve, etc.

Rien ne relie les épisodes. Ils sont simplement posés les uns à côté des autres.

Lire Poutchy-Bloue c'est déambuler avec lui dans la Forêt de l'Enfant perdu ou le Théâtre de la Colère, c'est se glisser entre des arbres-à-bateau, ou près du Puits aux étoiles. C'est déborder d'une page sur l'autre en suivant la logique du dessin, ou zigzaguer d'anecdotes en souvenirs dans cet archipel de fictions.

Et sur la même page l'œil passe d'un détail à un panorama. D'une phrase à un dessin. Ou bien même d'un épisode à un autre.

Au fil des pages ou incessamment sur la même : l'œil passe.

Ma vallée est un livre des passages. Et tout s'y constelle sans la moindre transition : détails d'une carte, germes de récits, vues aériennes ou patronymes des Touim's, perspectives plongeantes sur un fleuve, nuances des teintes, lignes du récit, etc.

Un guide illustré des Touim's aurait dit sous le Second Empire : « ces passages, récente invention de l'album grand format, sont comme des couloirs au plafond vitré qui courent à travers des blocs entiers de prose. »

Et dans les mots qui ont parfois des allures de Buttes-Chaumont — petite ou grande cascade, falaises bleues, pont de pierre et chemin cheminant —, l'œil devine des couloirs ouverts sur le dehors.

Le lecteur y plonge comme Poutchy-Bloue dans sa flaque magique (« la seule flaque dans laquelle on peut entrer et qui nous fait ressortir par n'importe quelle autre flaque »).

VI. Le géant triste et l'Exposition universelle

Les Buttes-Chaumont seront ouvertes au public le 1^{er} avril 1867. Ce jour-là on inaugure l'Exposition universelle au Champ-de-Mars. Les Buttes en forment une espèce de prolongement.

Le principe qui organise la composition du parc est le même que celui choisi pour le Champ-de-Mars lors de l'Exposition universelle : entrelacer une série d'éléments

destinés à être montrés. (Luisa L., L'Art des jardins sous le Second Empire.)

Beaucoup plus tard, un autre jour, ailleurs, Poutchy-Bloue est seul avec sa sœur Smargoule. Un géant s'approche de leur Arbre-Maison et comme sa taille gigantesque l'empêche d'entrer il s'assoit devant. Il observe par une lucarne les deux Touim's. Il est triste parce qu'il ignore tout et qu'il voudrait savoir.

Quasi vingt ans avant les Buttes, un bref instant, on imagina tout montrer pour l'Exposition universelle de Londres. Sous les toits-vitres du Crystal Palace les visiteurs auraient déambulé selon un parcours *illustrant* le long façonnage des objets. Voilà de quoi rêvèrent — pour 1851 — quelques philanthropes un peu trop candides : exposer la marchandise selon un processus narratif.

Une sorte d'épopée mineure, et reconstituant des prolétaires au travail.

Mannequins de cire ? Figurants de chair ? On hésita. Pure folie, dirent les autres, perte de temps ou insane occupation de l'espace. Et finalement n'est montrée qu'une marchandise abstraite de tout processus. Dans un palace le visiteur flâne entre des objets coupés de leur fabrique. Des objets sans histoire. Des marchandises qui flottent, quasi irréelles.

On évacue le récit, on prône la fiction : à partir de là commence le fétichisme. (Poutchy-Bloue ajouterait même : le capitalisme produit des géants tristes. Des adultes qui ne savent plus. Et qui voudraient voir.)

La petite morte trace des gestes — lent déploiement d'une narration dans l'air vide des Buttes —, elle se balance, hurle, nourrit des poneys, tend les mains aux canards, aux cygnes. Ce sont des formes de jeu très sérieuses, et qu'on ne saurait abstraire de l'idée même de travail. Elle produit de la contre-fiction.

Couleur verte. (Intensité du spectre, ou labeurs dans les arbres.)

Au moment précis où elle expose tout au géant qui colle son œil à une lucarne (pendant trois jours et trois nuits note Poutchy-Bloue), oui, quand elle expose tous les gestes qui font leur quotidien de Touim's — boire du chocolat, se baigner, faire des tartines, des jeux, inventer, lire, digérer, bâiller, dormir, etc. — Smargoule prend des allures de petite morte.

Smargoule *joue* à. Enfants, prolétaires, queues de singes & contre-fictions dans les branches. Une classe mineure s'active. Il s'agit de tout montrer dans l'intensité du vert. De produire des gestes et des récits.

VII. Smargoule, le marxisme et nous

Exposer des gestes, en prenant acte d'une destruction totale du dedans.

Nous la voyons par exemple pulvériser un salon. Ou liquider une chambre. Elle les métamorphose en un lieu d'exposition pour géants tristes.

(Exhibant son métier de vivre elle détruit toute fiction relative aux supposées collusions de l'intime et de l'intérieur.)

Nous la voyons par exemple courir parmi des hommes en arme. Dans une nuit noire de tabac : elle, très pâle, à l'état de spectre. Un peu comme si elle traversait son salon en pyjama : en robe de chambre parmi halberdiers et nuit froide d'hiver sur un canal —, *home sweet home* & milice bourgeoise se fracturent l'un contre l'autre, leurs contours s'entrechoquent, se détruisent dans sa fuite.

Voilà comment faire des phrases radicales et matérialistes : des phrases de petite morte exposeraient leur processus —, non pas seulement les étapes ou les brouillons, car ledit processus englobe tout aussi bien des gestes d'écriture (jeux, *recettes* ou protocoles) que des activités sociales qui lui sont concomitantes et annexes.

Nous recherchons par exemple des phrases qui tiendraient à la fois du littéral et de la féerie dialectique, une forme offensive, anticapitaliste et liée aux Buttes-Chaumont. Quelque chose où auraient lieu du fantôme et du politique, une forme d'enfance faite phrases (contours d'une syntaxe ou d'une ZAD dans un parc Second Empire) —, et coupant cette recherche d'une contre-fiction au Capital (ou contre-féerie) l'interrompant chaque jour : il y aurait des marches avec une fille de quatre ans au bord d'un canal, une chute près des écluses, la lecture de Claude Ponti, le métier d'enseignant, etc.

(Et puis l'on descendrait aussi sous le sol : galeries de la BNF réservées aux *chercheurs*, couloirs souterrains avec de grandes baies vitrées et des plafonds très hauts. Des sortes de phalanstères à demi-excavés où l'on rêve à un devenir-taupe et quand la nuit tombe — autre coupure à la fabrique des phrases — des enfants révoltés par l'assassinat d'un des leurs brûlent des voitures en bas de chez vous.)

Longer des couloirs sous terre. Regarder des voitures brûler. Lire à une fille de quatre ans, etc. Autant de coupures qui interrompent comme elles bordent les phrases. Des gestes qui n'appartiennent plus au texte. Qui accompagnent la prose (gestes prosaïques).

Avec Smargoule nous posons à plat des petits bouts de totalité. Tout a lieu dans un salon en ruine, ou une chambre dévastée qui s'ouvre au dehors. On extrait du grand dossier vert des coupures faites dans le tissu social (feuillets notes ou citations).

Carrières de chaux, meurtres, rapt d'enfants sous Louis XV, jardiniers disciples de Fourier, étymologies d'in-fans & de puériculture, nécropoles, osselets, phalanstères, monnaie dans la bouche des morts et colonies agricoles pour jeunes délinquants : quels sont tous ces gestes qui ne vous regardent plus et qu'on fit pourtant, comme en annexe, le temps qu'on vous tire des archives, des dictionnaires, de cette grande masse anonyme et textuelle du monde ?

Nous opérons des coupures dans les phrases, et qui n'ont rien de biographique. Nous creusons des rapports, nous exhibons, nous pulvérisons. Nous jouons très sérieusement.

C'est un matérialisme à hauteur de petite morte : nous devenons marxistes avec les taupes et les enfants.

VIII. Le jardin de l'histoire infinie

... et quand un Touim's meurt, nous raconte Poutchy-Bloue, on l'enterre au cimetière dans son jardin, exactement (précise-t-il) le jardin qu'il a souhaité — mais quel jardin aurions-nous voulu, nous qui sommes en octobre alors que l'été traîne encore de grandes flaques de chaleur, ça n'est plus une saison, ça n'est plus le roman d'un été mais une histoire à venir — celle de notre fin — et nous nous promenons, père et fille aux bordures de ce récit qui s'approche, qui gagne du terrain comme une ombre à la tombée du jour —, elle ira peut-être en arracher une fleur comme elle sait si bien le faire, coquelicot malade des friches urbaines, pointillés rouges près des rocades, au flanc des talus, ou marguerite à bout de souffle, mais fière, toujours, levant haut la tête une dernière fois parmi dépôts sauvages, elle, & fleur qu'on

... était certain que le peuple de Paris était très surexcité contre la police et non seulement contre les archers du guet, les exempts et les commissaires des quartiers, mais encore Berryer lui-même. C'est lui, prétendrait-on, qui avait donné des ordres à ses agents pour enlever les enfants, ordres venant peut-être même de la Cour et qu'il n'aurait fait que transmettre. Berryer était détesté par le peuple pour sa dureté et les nombreuses amendes qu'il infligeait lors des audiences de la Chambre de

police, où étaient jugés les délits de voirie. Il semble bien que des ordres d'enlever des enfants aient été donnés par lui à ses agents. Un certain Trouard, marbrier ordinaire des bâtiments du roi, demeurant au coin des rues Bergère et Poissonnière, avait entendu dès le 20 mai non seulement ses ouvriers, mais encore beaucoup de gens « du menu peuple », déclarer qu'ils étaient prêts à se révolter si on venait enlever un de leurs enfants. Trouard crut de son devoir d'aller avertir de cet état d'esprit le lieutenant de police ; il se rendit chez lui le 21 mai, et s'adressa à un certain Lartois. Celui-ci répondit "qu'il était ordinaire que le peuple de Paris attribuât à la police beaucoup plus qu'elle ne faisait et que d'un rien on faisait un fantôme, qu'il était surpris des bruits...

coupe devant un monde qui s'écroule, & elle, quatre ans —, sentir la chaleur de sa main tandis que ce pays bascule dans le fascisme, que l'air devient de plus en plus brun, épais, irrespirable : c'est peut-être aussi une histoire sans fin, qu'on la nomme progrès et ce pays-là, Pierre, c'est encore notre vallée parce que nous...

IX. Des enfants tombés du ciel

Il vient d'abord d'une colonie pénitentiaire agricole, à Mettray, une sorte de phalanstère pour enfants délinquants. Il sera « Jardinier en Chef » de la colonie jusqu'en 1847.

L'année de l'Exposition universelle, il a à peine 43 ans et achève le parc des Buttes-Chaumont. En quelques semaines il réalise aussi le « Jardin réservé » de l'Exposition.

À 24 ans il crée une pépinière à Bordeaux et démocratise le bambou.

Quand il se marie à la fin des années 1840 il ajoute à son nom (Barillet) celui de sa femme (Deschamps). La veille de la Commune il publie *Les Pensées. Histoire, culture, multiplication, emploi*.

Il a 31 ans quand Haussmann, tout juste nommé préfet de Seine, le promeut Jardinier en chef du Bois de Boulogne. Il crée un établissement horticole à la Muette. 29 000 m² ainsi que 28 ouvriers et 870 000 plantes. Dans le Paris-Guide publié pour l'Exposition universelle, George Sand écrit : « Je n'oublierai jamais ce que j'ai vu là comme dans un rêve des Mille et une Nuits ».

Le premier, il y expérimente une croissance ultra rapide des plantes : un jour perpétuel, obtenu par la lumière électrique. Et puis une serre de multiplication avec une nouvelle forme de vitrage, où la fleur « est traitée comme l'enfant qui vient de naître » (cf. La Chronique illustrée, 31 décembre 1868.)

Des plantes sevrées greffées élevées multipliées conduites de la serre *brûlante* à la serre *tempérée* puis à la serre *froide* et enfin — au terme d'un long processus passionnel et minutieux — à la pleine terre.

Un rêve des Mille et une Nuits. Une production industrielle et féerique. Des enfants qui viennent de naître, des plantes par centaines et comme tombées du ciel.

Un autre jour, beaucoup plus tard, ailleurs, un ouragan déracine une sorte de HLM. Un large cube en béton criblé de grandes fenêtres au verre épais survole la Vallée de Poutchy-Bloue —, de cette architecture moderniste affublée de racines, et comme ayant dévalé ses longs couloirs invisibles sur le dessin : trois enfants tombent du ciel.

(Ce sont *eux*, quand ils tombent, qui introduisent les graines d'arbre Abato dans la Vallée. Trois enfants que rien ne distingue des Touim's, écrit Poutchy-Bloue, à part une étincelle électrique quand on les touche.)

Un autre jour, beaucoup plus tard, ailleurs, un certain Jean Genet, pubère encore, au terme d'un long vagabondage au début

du xx^e siècle, atterrira dans la colonie de Mettray. À l'époque de son déclin, diront les progressistes, alors qu'il ne s'agit peut-être que d'une logique poussée à bout (celle qui mène des formules de Fourier au dressage des corps.)

« Chaque paysan touchant une prime de cinquante francs par colon évadé qu'il ramenait, c'est une véritable chasse à l'enfant, avec fourches, fusils et chiens qui se livrait jour et nuit dans la campagne de Mettray ». (cf. *Le Miracle de la rose*.)

On ne part pas de Mettray. La Muette ça reste encore la colonie agricole pour jeunes délinquants : on transfère des plantes à l'abri du gel en empruntant un corridor fait de vitres. Une longue coursive, sciemment construite à l'image des couloirs du phalanstère, et qui traverse les différentes serres à tempéraments (la brûlante, la tempérée, la froide).

X. La Nuit des Enfants

Un bruit d'hélices perpétuelles à vous couper le sommeil. Cette nuit des hélicoptères quadrillent Aubervilliers. Ouvrant la fenêtre du cagibi-bureau une odeur entre, âcre et chimique, une odeur de pneus en flammes ou de poubelles fondues —, et puis, par grappes, un mètre cinquante pas plus, onze ou douze ans peut-être, des gosses avec des cache-cou en plein été. Des cache-cou en polyester, extensibles et qu'on remontera (malgré l'obscurité) sur le visage en cas d'affrontement avec la police.

N'ayant plus l'âge de les rejoindre, mais refusant de rester planté là, les bras ballants, au bord de la fenêtre comme un géant triste qui les observerait briser une vitre ou musarder par groupe, repérer un commerce, une voiture, se déployer, fuir une brigade, revenir par des rues adjacentes, narguer, jeter, incendier, folâtrer, oui, n'ayant plus la taille requise pour —, je décide d'ouvrir le grand dossier vert et de poser bien à plat des petites coupures sur la colonie agricole :

ART. 141

Les élèves ne doivent jamais adresser la parole à un étranger sans la permission de leurs chefs.

ART. 122

Les cours et les dortoirs sont éclairés pendant la nuit.

ART. 98

Les cheveux des élèves sont coupés tous les mois.

Une autre nuit, il y a longtemps, ailleurs, Poutchy-Bloue ne trouve pas le sommeil, il entend un bruit, se lève et aperçoit son père. Il le suit qui sort de l'Arbre-Maison en pleine nuit, qui s'achemine au pied d'une butte sur laquelle se dresse, masse sombre et inquiétante, une énorme statue en forme de Touim's. Le père y entre par une petite porte dérobée dans la cheville : comme c'est la nuit des pères il s'engouffre dans la statue.

En 1855 sera construite la « Maison Paternelle », un collège de répression réservé aux « enfants difficiles » de la bourgeoisie. Dans le bulletin de 1852, les autorités de la colonie indiquent un total de 75 décès pour la période 1848-1851 : phtisie, méningite, tuberculose, scrofule, myélite, variole, fièvre typhoïde ou cérébrale, épilepsie, grippe infectieuse, adynamie, pneumonie, rougeole, anasarque, pyohémie, bronchite, congestion pulmonaire, péritonite, pleurésie, appendicite, bacillose, affection du rein, asthénie, dysenterie, mastoïdite aiguë, noyade, infection gastro-intestinale ou « décès par inhibition ».

Une fois recouché dans son lit Poutchy-Bloue se demande : Et les enfants ? Auraient-ils, eux aussi, une nuit (les enfants) ? Question à laquelle sa peluche répondra : « Pour les enfants, toutes les nuits sont des Nuits des Enfants. »

ART. 37

Le dimanche et le jeudi, à dîner et à souper, la nourriture se compose, pour chacun de ses deux repas :

1. De 7 décilitres de soupe grasse, dans laquelle il entre également 2 kilogrammes de pain blanc pour vingt-cinq individus ;

ART. 96

Du 1^{er} octobre au 1^{er} avril, l'ablution des pieds ne se fait qu'une fois par semaine.

ART. 22

Les pièces suivantes doivent être annexées à la demande :

1° L'acte de naissance de l'enfant ;

2° Un extrait de jugement prononcé contre lui ;

...

Des enfants jardiniers et une petite morte. Des phalanstères. Un Crystal palace, des serres tempérées ou brûlantes, des cris d'enfants dans des corridors embués de vitres ou sous des cagoules, un fantôme sur son tape-cul, le bruit des hélicos, des bains de pied l'hiver, des cache-cou, ART. 37 : 75 décagrammes (2 onces ½) de viande cuite et désossée, la Muette Quatre chemins et petit 3 : un certificat constatant s'il n'a pas été porté d'autres plaintes contre l'enfant (ART. 22) de quelle réputation jouissent ses parents ; quels sont leurs moyens d'existence, etc.

[Lepie] mort à la suite d'une évasion, mort causée par un mutilé de guerre, réformé à 100 %, celui-ci a d'abord eu la maladresse d'emporter son fusil et n'a pas été maître de ses nerfs au moment où il a retrouvé nos évadés qu'il eut mieux fait de laisser courir s'il ne se sentait pas capable de les arrêter sans arme.

Rapport de Jacques Mathieu Lardet, directeur de la colonie (1927).

Le conseil d'administration minimise à outrance le nombre exact de décès. Mais pour 1880 quelques nuits d'enfants. Au bas mot : Chauffray le 15 janvier, Bodin le 3 février, Pauwels le 8 février, Coudray le 11 février, Martin le 19 février, Fedon le 6 mars, Marin le 13 mars, Ronot le 26 avril et Bouhours le 26 juin.

Ce pupille [Bulard] s'est stupidement gratté jusqu'à l'os le devant d'une jambe avec un morceau de verre. Comme je lui faisais remarquer que sa sottise pouvait entraîner la gangrène et l'amputation, « c'est ce que je cherche » m'a-t-il répondu.

Rapport de Jacques Mathieu Lardet, directeur de la colonie (1927).

Jeunes délinquants qui s'écorchent jusqu'à la gangrène. Coupures. Morceaux de phrases. Enfants qu'on ampute & bouts d'archives — Chauffray, Bodin, Ronot, Coudray et tout un tas d'autres noms, tout un charnier qui n'a que deux ou trois mots à la bouche noire de terre, ACAB dans la nuit.

C'est l'économie des constellations : nous fabriquons des petites coupures. Du papier symbolique, ou monnaie à fourrer entre les dents de la petite morte.

Bouche ouverte avalant quoi des fleurs. Les pensées culture emploi racines & du noir intégral sur un tape-cul. Qu'y aurait-il à dire de plus ?

Une mise à plat des phrases.

Qu'on lui mette au moins dans la bouche de quoi s'offrir quelques passages. Des pièces factices pour Charon. (Les archéologues nomment ça *ghost-money*.)

XI. L'été, forme-Commune

« Je ne sais pas si c'est vrai, mais si ma vallée est toute petite dans une plus grande, alors, j'irais voir » : voilà, au terme d'une narration décousue, la dernière phrase de Poutchy-Bloue.

Une dernière flaque de prose, reflétant quoi au ras du sol : d'autres passages peut-être vers des vallées plus grandes.

Comme certains mots, si tu les regardes de trop près, si tu les creuses en devenant marxiste avec les taupes, tu peux entendre des cris d'orphelins ou de délinquants. Mais ça c'est une autre histoire. Ce sont d'autres coupures — et sociales — dans les mots *phalanstères* ou *jardins*.

En attendant nous vivons déjà sous de vastes étés, et à demi perpétuels. Sous un soleil qui plombe la terre du 1^{er} mai à la fin octobre. Un long, immense et raisonné dérèglement du climat.

Ailleurs, mais si près de nous, à la fin toute proche de notre monde : un ouragan déracine leur maison, mais les Touim's peuplent encore. Quand bien même des enfants tombent comme des missiles : ils s'obstinent et ils peuplent. Ils s'approprient l'été.

Ils mettent un terme aux fantasmagories d'une enfance bourgeoise. Grâce à eux l'illusion qu'une enfance s'achèverait pleinement dans l'étroite collaboration avec le Capital, se dissipe. Une enfance prolétaire rompt avec les processus accumulateurs (pépites, noisettes ou cash-flow, peu importe) avec l'extractivisme des bacs

à sable, avec les étoiles collées au plafond des chambres en vue d'un ciel qu'on privatise.

Une forme-Commune avec des arbres qu'on transplante et des cascades pour de faux. Un grand carnaval avec des pigeons, des cygnes. Le terrain de jeu d'une enfance qui pose les droits du soleil comme une question sociale. La question de ce qui brûle les sols, le ciel, nos têtes : cycles et rotations du capital fictif —, stagnation, reprise, expansion, fièvre, krach, fusées, astrocapitalisme et baisse du taux de profit.

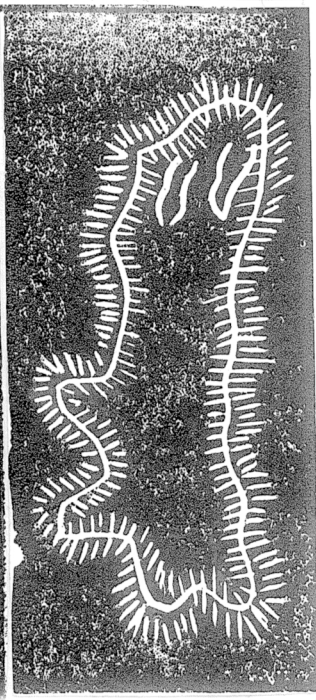
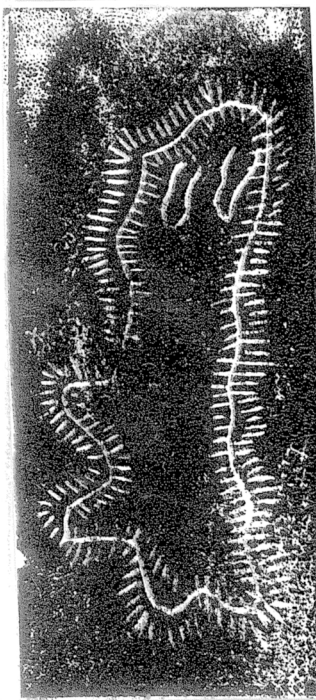
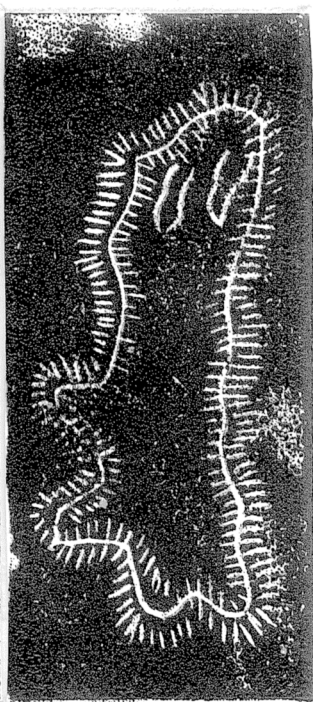
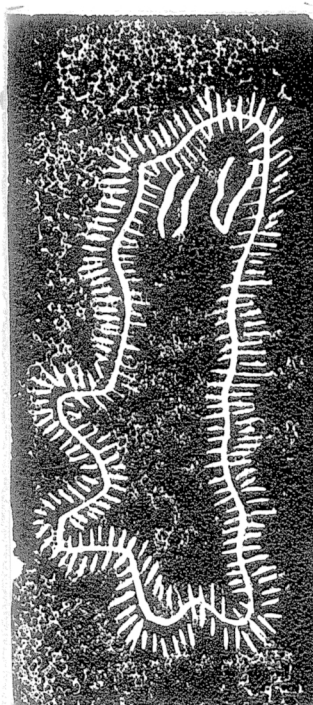
Un spectre hante les parcs d'Europe, et revendique sur le moindre tape-cul un rapport d'appropriation, une manière de peupler une bande, une saison ou une vallée —, un espace-temps qui ne soit plus un rapport de possession.

Nous ne deviendrons pas des géants tristes. Nous n'observerons pas la petite morte comme une forme taillée pour nous, à la mesure de nos manques, comme une forme frappée du sceau de l'incalculable, et du nouveau. Ou comme un ultime retranchement, une forme de riposte face à *l'avalissement que subissent les choses du fait de pouvoir être taxées comme marchandises*. Non. Nous n'en ferons jamais une forme allégorique.

Qu'on ne la regarde plus : voilà ce qu'elle exige. Qu'on lui donne la main une dernière fois en lui tournant le dos. Alors nous jouerons avec elle. Nous produirons de l'espace et nous laminons la propriété.

Peu importe ce que manifestent dans l'air brûlant, ou à même l'asphalte, ses cris : droit au soleil, soif de justice, explosion de joie —, peu importe pourvu qu'ils nous accompagnent dans l'été qui s'effondre, pourvu qu'on sente une dernière fois sa main dans la nôtre et qu'on invente, le temps qu'elle disparaisse, des formes communes.

Aubervilliers, mai-octobre 2023.



Quatre fantômes

Zoé Théval

(Linogravure.)

« Quatre Fantômes qui sont comme la bobine d'un film cassé. Les fantômes sont-ils reproductibles jusqu'à l'usure ? On peut user un fantasme mais peut-on user un fantôme ? »

Table

AVANT-PROPOS <i>groupe volodia</i>	7
PARIS, CAPITALE DU XIX^E SIÈCLE <i>Walter Benjamin</i>	13
INTERVENTIONS	37
L'ARTISTE-DÉMOLISSEUR XIX-XXI <i>François Ballaud & Alphonse Clarou</i>	39
QUELS FANTÔMES FERONS-NOUS PARLER ? <i>Zoé Théval</i>	56
STRATAGÈMES ONIRIQUES III : LOGIQUE DU RÉVEILLEMENT <i>Ut Talpa</i>	59
SANS PASSAGE <i>AAA</i>	80
FANTASMAGORE <i>Kosmokritik</i>	85
SCROLLEDOWNTOTHEEND.JPG <i>Donia Jornod</i>	114
DES ANGES PLANÉTAIRES : DESTINS DE L'INTELLECTUALITÉ <i>Frédéric Neyrat</i>	119
WALTER LACIS <i>Nicolas Vermeulin</i>	134
BRÛLOT <i>Éléonore Vinay-Léger</i>	139
LE MAQUIS <i>Violaine Chevrier</i>	146
IL SUFFIT DE L'ILLUSION DE L'OBJET INDIVIDUEL <i>Camille Sova</i>	149
LA PHOTO RÉVÈLE CE QU'ON NE PEUT VOIR, SUIVI DE L'INFINIE RÉACTIVATION DE L'ÉCRITURE <i>Magali Brénon</i>	154

FANTASMAGORIES ET IDÉOLOGIE DANS LA VILLE, SUIVI DE LE FÉE- RIQUE CONTRE LE MYTHIQUE <i>Galatée de Larminat</i>	157
N'AURA PAS <i>Marianne Villière</i>	179
SUR LE SOL MARÉCAGEUX DE L'HISTOIRE : BENJAMIN, KAFKA ET LE « PRÉ-MONDE » <i>Sylvia Kratochvil</i>	181
WALTER B, LE PAYSAGE ABÎMÉ <i>Cannelle Grosse</i>	218
LES TROUVAILLES DES ENFANTS ET LES VICTOIRES DES ADULTES : L'ENFANT EN SUJET POLITIQUE RÉVOLUTIONNAIRE <i>Azélie Fayolle</i>	223
KRISENZEITEN (TEMPS DE CRISE) <i>Mari Ruhstein</i>	238
LA RÉVOLUTION SE LOGE-T-ELLE DANS UN SUCRE D'ORGE ? NOTES SUR LE COMMUNISME RADICAL DE WALTER BENJAMIN <i>Pierre-Aurélien Delabre</i>	241
PPÛM COUP D'BOULE <i>Camille Escudero</i>	278
NOTRE VALLÉE <i>Benjamin Fouché</i>	283
QUATRE FANTÔMES <i>Zoé Théval</i>	304



$\forall N \exists \tilde{L} \frac{1}{\sqrt{\alpha}} \Sigma$

La continuité de cet ouvrage se fabrique sur le réseau.
[https://abrupt.cc/essai-collectif-de-contre-feerie/
destins-critiques-de-walter-benjamin](https://abrupt.cc/essai-collectif-de-contre-feerie/destins-critiques-de-walter-benjamin)

La matière papier résonne en l'antimatière numérique,
l'information identique se multiplie, elle découvre sa gratuité,
et ce livre trouve son écho en son antilivre.
<https://antilivre.org>

Le mot se disperse dans l'obscur,
et il ne nous reste plus qu'à jeter des livres au monde
pour manifester rêves et hurlements.
<https://abrupt.cc/manifestes>

11100010100000001010011000100000011101000110000101101110011101000010000001110001011101
0111100010100000001001100101100101011010001101100011001010010000001100101011100110111
0100001000000110001001101110111010101110010011001110110010101111011010010111001101
10010100101100001000000110001111100010100000001001100101100101011100110111010000101101
11000011101000000010110101100100011010010111001001100101001000000111000101110101111000
1010000000100110010110010101101000110110001100101001000000111011001101111011010010111
01000010000001100100011000010110111001110011001000000110110011100010100000001001100101
10111101110010011001000111001001100101001000000110001101100001011100000110100101110100
0110000101101100011010010111001101110100011001010010000001101110011011110110111000100
00001110101011011100110010100100000011100000110100001100001011100110110010100100000011
10100011100100110000101101110011100110110100101110100011011110110100101110010011001010
0100000011001000111010100100000011100000111001001101111011001110111001011000011101010
00011100110010000001101000011010010111001101110100011011110111001001101001011100010111
01010110010100101100001000000110110101100001011010010111001100100000011000100110100101
1001010110111000100000011010001100001001000000110011001101111011100110110011001001001
00100000011000010110001001110011011011110110110001110101011001010010000001100101011101
00001000000110010011000011101010010110011001101001011011100110100101110100011010010111
01100110010100100000011001000110010100100000011011000110000100100000011100000111001001
10111101100100011101010110001101110100011010010110111101101110001000000111001101101111
0110001101101001011000010110110001100101001011000010000001101100111000101000000010011
00111000011101010010110001101101111011011100110111101101101011010010110010100100000011
10000011011110110110001101001011101000110100101110001011101010110010100100000011011100
1100101001000000111000001100101011101010111010000100000011100100110010101110011011010
0011001010111001000100000011101010110111001100101001000000111001101100011011010010110
0101011011100110001101100101001000000111000101110101111000101000000010011001110000111
01000000010000001100011011011110110111001100100011010010111010001101001011011110110111
0001000000111000101110101011001010010000001101100011000010010000001101100011101010111
01000111010001100101001000000110010001100101011100110010000001100011011011000110000101
11001101110011011001010111001100100000011001000110010101101101011001010111010101110010
01100101001000000110110001100001011101000110010101101110011101000110010100100000011011
11011101010010000001101110011001010010000001110011011001010010000001101101011000010110
1110011010010110011001100101011100110110100011001010010000001110001011101010110010100
10000001110000011000010111001000100000011001000110010101110011001000000111000001101000
11000011101001010111001101111011011011100001110101000011011100110010101110011001000
0001101001011100110110111101101100110000111010100001101110011001010111001100101110

Version : 1.0

Abrüpt, Internets & Zürich

Colophon : <https://abrupt.cc/colophon>

Fabriqué dans le cyberspace

ISBN de l'antilivre : 978-3-0361-0228-3

Dépôt légal : premier trimestre 2025