

**Lectures de la ville.**  
**Walter Benjamin, *Passagen-Werk*<sup>1</sup>**

Christina Johanna Bischoff  
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die « Urgeschichte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts »<sup>2</sup>.

Comme vous savez, ce qui m'importe surtout, c'est la pré-histoire du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le *Livre des Passages* est certainement l'œuvre la plus ambitieuse de Walter Benjamin. Son objectif n'est rien moins qu'une appréhension globale du XIX<sup>e</sup> siècle à travers ses textes. L'auteur s'y consacre pendant treize ans – de 1927 jusqu'à sa mort en 1940 – sans pourtant pouvoir achever son projet. Ce qui nous en reste est un énorme corpus de notes et de citations : les fragments d'un livre qui aurait pu devenir le chef-d'œuvre de Benjamin aussi bien pour l'ampleur du domaine de ses recherches que pour sa méthodologie innovatrice<sup>3</sup>.

Si les nombreux fragments du *Livre des Passages* permettent d'entrevoir cette œuvre, il est cependant impossible de reconstruire ce qu'elle aurait pu être dans sa totalité. Ceci est dû, certes, à l'abondance et l'hétérogénéité des fragments ; il est difficile de concevoir comment ils auraient pu être réunis dans l'ouvrage achevé. S'y ajoute une difficulté d'ordre méthodologique : les réflexions théoriques sous-jacentes au *Livre de Passages*, développées pendant treize ans dans un dialogue de plus en plus critique avec le surréalisme et avec le marxisme, sont souvent peu compatibles entre elles. C'est pour cela que, dans ce qui suit, nous n'aborderons qu'un aspect bien délimité du livre, à savoir le concept de la 'lisibilité' de la ville, tel qu'il est présenté dans le chapitre sur Baude-

laire dans l'*Exposé de 1939*. Par contre, nous n'entrerons pas dans les détails d'une discussion toujours ouverte portant sur les fondements méthodologiques du livre – même si la question de la lisibilité que nous allons aborder est en réalité à la base de ces discussions<sup>4</sup>.

Après une introduction à la conception globale du *Livre des passages*, nous présenterons donc le concept de la lisibilité tel qu'il est esquissé dans l'*Exposé*, un court résumé où Benjamin présente les motifs et les thèmes majeurs de son œuvre. Si cet exposé porte l'empreinte de l'inspiration marxiste de son auteur, il laisse entrevoir cependant une strate sémiologique que nous préciserons en recourant à la préface du livre *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, où Benjamin expose d'une manière succincte la théorie langagière qui se trouve à la base de ce concept<sup>5</sup>. L'essai *Der Surrealismus* nous servira ensuite de base pour élaborer la sémiologie implicite au *Livre des Passages*.

Dans quelle mesure cette sémiologie peut-elle servir d'arrière-fonds à une lecture de textes urbains ? Pour répondre à cette question-clé dans le contexte de ce séminaire, nous étudierons, à titre d'exemple, quelques poèmes baudelairiens, et nous tenterons d'esquisser, dans les grandes lignes, les perspectives d'une lecture benjaminienne de ces textes.

Ce recours à un poète du XIX<sup>e</sup> siècle s'impose dans la mesure où Benjamin, on le sait, doit beaucoup à Baudelaire qui, tout en étant un référent-clé des réflexions benjaminienes autour du XIX<sup>e</sup> siècle, lui fournit aussi les ressorts d'un niveau métaréflexif orientant ses démarches philologiques et culturologiques. Sous cet angle, lire l'œuvre de Baudelaire sous une

<sup>1</sup> Conférence tenue le 28 mai 2004 à l'occasion du 1<sup>er</sup> Séminaire International « La ville dans l'imaginaire littéraire de la Modernité et Postmodernité » à Sehlendorf/Ostsee.

<sup>2</sup> BENJAMIN 1991e, 1118.

<sup>3</sup> Cf., pour des renseignements sur les conditions qui accompagnent la naissance de l'œuvre ainsi que pour une appréciation globale du *Livre des Passages* TIEDEMANN 1991 et STIERLE 1983.

<sup>4</sup> Cf., pour cette méthodologie, MENNINGHAUS 1987, MENNINGHAUS 1980 et MENKE 1991, qui se consacrent à la théorie sémiologique sous-jacente à l'œuvre de Benjamin, et l'esquisse aussi dense que suggestive de M. Wagner-Egelhaaf (WAGNER-EGELHAAF 1997, 175-195).

<sup>5</sup> Benjamin souligne à maintes reprises les analogies méthodologiques qui existent entre le *Livre des Passages* et le livre sur le drame baroque ; cf. sa Lettre à Adorno, 31/05/1935 (BENJAMIN 1991e, 1117) et sa Lettre au directeur général de la Bibliothèque nationale, 08/07/1935 (BENJAMIN 1991e, 1124).

perspective benjaminienne peut même paraître tautologique. Cependant, si Benjamin, à maintes reprises, prend à témoin Baudelaire, il ne cherche pas à reconstruire une poétologie sous-jacente à son œuvre. C'est ainsi que, s'il cherche l'enjeu de la « production » baudelairienne dans une « sensibilité augmentée à l'extrême » et une « contemplation concentrée », il suppose cependant que ces deux tendances coexistent sans lien entre elles : « Baudelaire n'a jamais tenté d'établir un lien quelconque entre ces deux spéculations [sc. la doctrine des correspondances et celle des allégories] »<sup>6</sup>. Dans ce qui suit, nous tenterons d'esquisser l'articulation de ces concepts-clés de la poétologie baudelairienne à partir du modèle sémiologique élaboré par Benjamin.

#### LIRE L'UNIVERS D'UNE FANTASMAGORIE

Le *Livre des Passages* se propose de reconstruire une « pré-histoire du XIX<sup>e</sup> siècle »<sup>7</sup> : C'est ainsi que Benjamin explique son projet dans une lettre à Adorno en 1935. Il s'agit pour lui de dégager une constellation d'ordre logique qui se trouve à la base de la modernité, c'est-à-dire une origine (« Ursprung ») dans le sens que Benjamin donne à ce terme dans son livre sur le drame baroque, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*:

Die philosophische Geschichte als die Wissenschaft vom Ursprung ist die Form, die da aus den entlegenen Extremen, den scheinbaren Exzessen der Entwicklung die Konfiguration der Idee als der durch die Möglichkeit des sinnvollen Nebeneinanders solcher Gegensätze gekennzeichneten Totalität heraustreten lässt<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> BENJAMIN 1991e, 674. Dans *l'Exposé de 1939* Benjamin prend en considération une relation possible entre ces deux figures de pensée, sans les fonder pour autant sur une poétologie élaborée : „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“ (BENJAMIN 1991e, 72).

<sup>7</sup> « Mir geht es, wie Sie wissen, vor allem um die 'Urgeschichte des 19<sup>ten</sup> Jahrhunderts' » (BENJAMIN 1991e, 1118).

<sup>8</sup> BENJAMIN 1991a, 227. – C'est Tiedemann qui, dans sa préface au *Livre des Passages*, faisait res-

L'histoire philosophique en tant que science de l'origine est la forme qui fait ressortir, à partir des extrêmes et des excès apparents du développement, la configuration d'une idée, c'est-à-dire d'une totalité qui implique la possibilité d'une coexistence de ces contraires. [Trad. CJB]

On peut penser au projet analogue formulé dans *Les Mots et les Choses* de Foucault<sup>9</sup> ; cependant, si ce dernier, comme Benjamin, recherche des témoignages écartés d'une époque pour y trouver les matériaux de ses études, les différences qui séparent l'archéologue du savoir d'un historien-lecteur qui reçoit sa consécration dans la théologie judéo-chrétienne et du marxisme méritent d'être soulignées. Si les deux auteurs visent à dégager une constellation sémiologique constituant la base inconnue du savoir d'une époque, l'étude de l'histoire, pour Benjamin, est essentiellement la tentative d'une prise de conscience du passé. Elle ne s'épuise donc pas dans la pure reconstruction, mais aspire à le dépasser à travers une réflexion sur les aspects non vus, voire invisibles de l'époque en question<sup>10</sup>.

Pour accéder à ce but, Benjamin se propose d'écrire « une philosophie matérielle de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle », comme le dit R. Tiedemann, l'éditeur des écrits benjaminien, et cela à partir de ce que Benjamin appelle une « concrétude extrême »<sup>11</sup>. Cette dernière se manifeste aussi bien dans le choix des thèmes – la rue, les grands magasins, les expositions universelles, la publicité, la prostitution, la flânerie etc. – que des sources écrites, qui sont souvent des textes qu'on pourrait nommer « factuels »<sup>12</sup> si cette expression ne risquait

sortir les affinités entre le concept de la 'pré-histoire' et celui de l'origine', telle qu'il est esquissé dans le livre sur le drame baroque allemand (cf. TIEDEMANN 1991, 30 ; cf. aussi Stierle 1983, 40).

<sup>9</sup> Cf. FOUCAULT 1966.

<sup>10</sup> Foucault, on le sait, revendique par contre pour lui le statut ambivalent d'un simple investigateur de couches épistémologiques sans cependant s'abstenir d'une certaine prise de position en faveur de telle couche; pour une critique de Foucault cf. FRANK 1993, 212.

<sup>11</sup> « [Ä]ußerste Konkretheit » ; Lettre à Scholem, 15/03/1929, ds. BENJAMIN 1991e, 1091.

<sup>12</sup> Cf. pour la notion de texte « factuel » GENETTE 1991, 65-93.

pas de voiler le fait qu'aux yeux de Benjamin, ces textes n'ont rien de factuel. Bien au contraire ils sont les témoins d'une fantasmagorie ; nous reviendrons sur ce point.

En se proposant une lecture du XIX<sup>e</sup> siècle, Benjamin fait de la lisibilité le principe méthodologique de son œuvre. Il s'agit là, précise-t-il, d'une transposition du paradigme d'une lisibilité du monde, paradigme bien connu dans la tradition judéo-chrétienne, dans le domaine de l'histoire :

L'expression de « livre de la Nature » indique qu'on peut lire le réel comme un texte. C'est ainsi qu'on veut ici procéder avec la réalité du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous ouvrons le livre de ce qui a eu lieu<sup>13</sup>.

Cependant, et contrairement au livre de la nature, le livre de l'histoire est ambivalent par son origine même. Né de l'activité humaine, il se dérobe à l'individu. Il devient ainsi le lieu par excellence d'une expérience d'hétéronomie qui, pour Benjamin, est à la base de l'expérience moderne d'une aliénation de l'individu face au monde. En effet, selon lui, le capitalisme naissant enveloppe le XIX<sup>e</sup> siècle de ce qu'il appelle une fantasmagorie<sup>14</sup> :

Le capitalisme fut un phénomène naturel par lequel un sommeil nouveau, plein de rêves, s'abattit sur l'Europe, accompagné d'une réactivation des forces mythiques<sup>15</sup>.

Le monde des choses est pour Benjamin un monde d'images rêvées qui encodent

les déficits de l'ordre social en vigueur, comme il souligne dans *l'Exposé de 1935* :

Ces images sont des images de souhait (Wunschbilder) et le collectif cherche tout ensemble à supprimer et à transfigurer l'inachèvement du produit social aussi bien que les carences de l'ordre social de production<sup>16</sup>.

La fantasmagorie est donc un monde de signes dont le statut significatif reste inaperçu par les rêveurs. Cependant, le contenu latent de ce rêve peut être lu – ou plutôt déchiffré – par l'historien-lecteur.

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 rentrent dans l'univers d'une fantasmagorie. [...] Elles se manifestent en tant que fantasmagories. Ainsi se présentent les "passages" [...]; ainsi se présentent les expositions universelles [...]; dans le même ordre de phénomènes, l'expérience du flâneur [...]. A ces fantasmagories du marché [...] 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<sup>17</sup>.

La « concrétude extrême » de l'œuvre benjaminienne est dûe, on le voit bien, à une supposition d'ordre méthodologique. A partir de la conception d'une « représentation chosiste » qui naît dans le cadre du capitalisme, ce sont les phénomènes concrets qui deviennent l'objet d'une lecture de l'inconscient d'une époque. Ils permettent à l'historien de dégager, dans un procédé qu'on peut appeler sans détours déconstructeur, les conditions de possibilité du capitalisme. Car les choses portent l'empreinte de ce qui leur a permis de voir le jour, « de même que, chez l'homme qui rêve, un estomac surchargé

<sup>13</sup> BENJAMIN 2002, 481 [N 4,2] (« Die Rede vom Buch der Natur weist darauf hin, dass man das Wirkliche wie einen Text lesen kann. So soll es hier mit der Wirklichkeit des neunzehnten Jahrhunderts gehalten werden. Wir schlagen das Buch des Geschehenen auf » ; BENJAMIN 1991e, 580).

<sup>14</sup> Selon Tiedemann, la notion de fantasmagorie, fondamentale pour le *Livre des Passages*, serait synonyme du « caractère fétiche des marchandises » de Marx, qui lui-même parle, dans *Das Kapital*, d'une « forme phantasmagorique » (« phantasmagorische Form ») des relations sociales sous le signe du capitalisme (MARX 1972, 86) ; cf. TIEDEMANN 1991, 26-27.

<sup>15</sup> BENJAMIN 2002, 408 [K I a 8] « Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte » (BENJAMIN 1991e, 494).

<sup>16</sup> BENJAMIN 2002, 36 (« Die Form des neuen Produktionsmittels [...] entsprechen im Kollektivbewusstsein Bilder, in denen das Neue sich mit dem Alten durchdringt. Diese Bilder sind Wunschbilder und in ihnen sucht das Kollektiv die Unfertigkeit des gesellschaftlichen Produkts sowie die Mängel der gesellschaftlichen Produktionsordnung sowohl aufzuheben als auch zu verklären » ; BENJAMIN 1991e, 46-47).

<sup>17</sup> BENJAMIN 1991e, 60.

trouve dans le contenu du rêve non son reflet mais son expression »<sup>18</sup>.

Lire la fantasmagorie en tant que telle implique donc son éclaircissement rationnel. Si au début de la modernité l'homme est plongé dans des rêves provenant d'une représentation chosiste, l'analyse effectuée par l'historien-lecteur peut être considérée comme un moment d'éveil, et c'est là que Benjamin croit surpasser ses antécédents surréalistes :

Délimitation de la tendance de ce travail par rapport à Aragon : tandis qu'Aragon persiste à rester dans le domaine du rêve, il importe ici de trouver la constellation du réveil. Tandis qu'un élément impressionniste – la "mythologie" – demeure chez Aragon et que cet impressionnisme doit être considéré comme responsable des nombreux philosophèmes informés du livre, il s'agit ici de dissoudre la "mythologie" dans l'espace de l'histoire. Cela ne peut se faire, il est vrai, que par le réveil d'un savoir non encore conscient du passé<sup>19</sup>.

Le réveil, pour Benjamin, c'est le lieu d'une vérité :

Le réveil serait-il la synthèse de la thèse de la conscience du rêve et de l'antithèse de la conscience éveillée? Le moment du réveil serait identique au Maintenant de la connaissabilité dans lequel les choses prennent leur vrai visage, leur visage surréaliste<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> BENJAMIN 2002, 409-410 [K 2, 5] (« genau wie beim Schläfer ein übervoller Magen im Trauminhalt [...] nicht seine Abspiegelung sondern seinen Ausdruck findet »; BENJAMIN 1991e, 495). Une lettre à Adorno dans laquelle Benjamin lui demande s'il connaît une « psychanalyse du réveil » écrite par Freud ou par ses disciples révèle l'importance qu'il donne à la métaphore du rêve pour conceptualiser un inconscient collectif (Lettre à Adorno, 10/06/1935 ; Benjamin 1991e, 1121).

<sup>19</sup> BENJAMIN 2002, 474 [N 1,9] (« Abgrenzung der Tendenz dieser Arbeit gegen Aragon: Während Aragon im Traumbereiche beharrt, soll hier die Konstellation des Erwachens gefunden werden. Während bei Aragon ein impressionistisches Element bleibt – die ‚Mythologie‘ – und dieser Impressionismus ist für die vielen gestaltlosen Philosopheme des Buches verantwortlich zu machen – geht es hier um Auflösung der ‚Mythologie‘ in den Geschichtsraum. Das freilich kann nur geschehen durch die Erweckung eines noch nicht bewussten Wissens vom Gewesenen »; BENJAMIN 1991e, 571-572).

<sup>20</sup> BENJAMIN 2002, 480 [N 3a,3] (« Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewusstseins und der Antithesis des

C'est ainsi qu'on pourrait appliquer au travail de Benjamin ce qu'il attribue au surréalisme, à savoir la recherche d'« énergies révolutionnaires qui apparaissent dans le vieilli »<sup>21</sup>.

Le lecteur empirique de ce texte, éclairé par les lumières poststructuralistes, pourra tout de suite poser une question d'ordre déconstructif. Au courant des difficultés auxquelles se heurte toute tentative de sortir de modèles métaphysiques dans le sens que Derrida donne à ce terme, il se demandera si le moment du réveil n'est pas le début d'un rêve nouveau – c'est-à-dire, dans le sens de Benjamin, l'entrée dans une nouvelle fantasmagorie. Il est évident qu'on ne saurait nier ce fait aussi évident que simple. Cependant, vouloir déconstruire le modèle de Benjamin signifierait réduire, voire ne pas tenir en compte ses réflexions – certes cryptiques – à l'égard du statut de la vérité dégagee par l'historien-lecteur. L'un des concepts benjaminien les plus difficiles, celui de l'« image dialectique » (« dialektisches Bild »), s'inscrit dans ces réflexions :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt<sup>22</sup>.

« La dialectique à l'arrêt » : cette expression, dont la signification est loin d'être

Wachbewusstseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische – Miene aufsetzen »; BENJAMIN 1991e, 571-572). – Cf. pour le concept du 'réveil' chez Benjamin et sur ses racines dans la philosophie bergsoniennes HONNETH 1993, surtout 4-9.

<sup>21</sup> « Revolutionäre Energien, die im Veralteten erscheinen »; BENJAMIN 1991b, 299.

<sup>22</sup> BENJAMIN 2002, 478 [N 2a,3] („Nicht so ist es, dass das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit anderen Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand“; BENJAMIN 1991e, 577).

univoque dans l'œuvre de Benjamin<sup>23</sup>, insiste cependant sur le caractère temporel de la vérité qui se dégage aux yeux de l'historien-lecteur :

« Ce qui distingue les images des « essences » de la phénoménologie, c'est leur marque historique [...]. La marque historique des images n'indique pas seulement qu'elles appartiennent à une époque déterminée, elle indique surtout qu'elles ne parviennent à la lisibilité qu'à une époque déterminée. Et le fait de parvenir « à la lisibilité » représente certes un point critique déterminé dans le mouvement qui les anime. Chaque présent est déterminé par les images qui sont synchrones avec lui ; chaque Maintenant est le Maintenant d'une connaissabilité déterminée. Avec lui, la vérité est chargée de temps jusqu'à en exploser<sup>24</sup>. »

La connaissabilité dépend du moment donné. On voit bien pourquoi Benjamin substitue volontiers connaissance par lecture, épistémologie par sémiologie : ce n'est qu'à partir de cette dernière que son concept d'image dialectique, entendu comme vérité marquée par un index temporel, peut prendre ses contours. L'expérience de la lecture expose bien devant le lecteur ce kaléidoscope d'images fugitives, ces constellations instables de sens dont Benjamin semble parler. Si le XIX<sup>e</sup> siècle peut être considéré comme un univers de signes dont le caractère significatif échappe aux rêveurs, mais qui deviennent lisibles sous le regard de l'historien-lecteur, ce dernier, dans le moment privilégié de la connaissabilité, n'en saurait dégager qu'une « vérité [...] chargée de temps jusqu'à en exploser » :

Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen

<sup>23</sup> Cf. à ce propos TIEDEMANN 1991, 31-38.

<sup>24</sup> BENJAMIN 2002, 479-480 [N 3,1] (« Was die Bilder von den 'Wesenheiten' der Phänomenologie unterscheidet, das ist ihr historischer Index [...]. Der historische Index der Bilder sagt nämlich nicht nur, dass sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, dass sie erst zu einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen. Und zwar ist dieses 'zur Lesbarkeit' gelangen ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit. In ihm ist die Wahrheit mit Zeit bis zum Zerspringen geladen » (BENJAMIN 1991e, 577-578).

im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten<sup>25</sup>.

L'image véritable du passé passe rapidement. Le passé ne peut être saisi qu'en tant qu'image jaillissant tel un éclair au moment de sa connaissabilité avant de disparaître à tout jamais. [Trad. CJB]

Et ensuite :

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist'. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt<sup>26</sup>.

Articuler le passé historiquement ne signifie pas le reconnaître 'tel qu'il a été en réalité'. Cela signifie saisir un souvenir tel qu'il jaillit dans le moment d'un danger. [Trad. CJB]

Le concept de la lisibilité implique, on le voit, une conception spécifique aussi bien de l'objet que du sujet de la connaissance. C'est la lecture qui permet un type de connaissance considérée essentiellement comme transgression : l'historien-lecteur transgresse la surface des phénomènes – leur matérialité signifiante – pour atteindre une profondeur significative jusqu'alors inaperçue. C'est ainsi que la lecture, perçue comme acte générateur de sens, permet le dégagement de la vérité fugitive qu'est l'image dialectique.

La théorie benjaminienne, en dehors de son inspiration marxiste, est essentiellement une théorie du signe ; d'un signe dépourvu d'une signification stable, qui renvoie moins à une vérité qu'à la vérité d'une époque déterminée, et moins à la possibilité pure du sens. On a souvent insisté sur le fait que la réflexion benjaminienne dépasse ici son cadre marxiste. Il s'inscrit bien plutôt dans une sémiologie inaugurée par Benjamin lui-même dans ses livres *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* et *Ursprung des deutschen Trauerspiels*.

#### A LA MERCI DU GÉNIE ALLÉGORIQUE

C'est le regard mélancolique qui, selon Benjamin, est à l'œuvre au moment où le

<sup>25</sup> BENJAMIN 1991d, 695.

<sup>26</sup> BENJAMIN 1991d, 695.

lecteur établit une relation au monde. Pour comprendre les implications de cette thèse, il est indispensable de recourir au livre sur le drame baroque, où Benjamin élabore sa théorie sur la mélancolie qui, selon lui, porte sur l'écart qui sépare le signe de son référent. En ce sens, la mélancolie à l'âge baroque n'est rien d'autre que le reflet d'une lisibilité devenue problématique.

Benjamin fonde ce qu'il nomme la configuration 'mélancolique' sur une conscience spécifique du temps qui, sur l'arrière-fond d'une destruction de l'eschatologie, porte l'empreinte d'une contingence irrémédiable. Aux yeux du mélancolique, l'Histoire s'avère être l'histoire d'un déclin : une succession d'événements contingents qui ne portent aucun sens. Le sens, loin d'être nécessaire aux objets, se révèle être supplémentaire : une temporalité comprise comme mortalité met en lumière le caractère éphémère des choses et désavoue toute tentative de fonder une signification *in re*. C'est ainsi que la physis se révèle matière signifiante – mais une matière ne signifiant rien d'autre que l'échec de la signification, portant ainsi l'empreinte de la mort d'où elle dérive.

C'est l'homme mélancolique qui prend conscience du fond négatif qui est à la base de toute signification :

La tristesse, c'est l'attitude par laquelle le sentiment revivifie un monde vide par des masques pour y trouver une satisfaction énigmatique [...]. La théorie de la tristesse [...] ne peut donc se déployer qu'à travers la description du monde perçu par le regard mélancolique<sup>27</sup>. [Trad. CJB]

Le regard de l'homme mélancolique est ainsi « un sentiment délié du sujet empirique et intimement lié à la plénitude de l'objet »<sup>28</sup>. C'est lui qui, par un geste

d'attribution de sens, crée aussi bien le sujet que l'objet de la perception ; et c'est ainsi que la mélancolie peut être considérée comme base aussi bien que produit d'une relation perceptrice constituant un monde allégorique :

Quand l'objet, sous le regard de la mélancolie, devient allégorie, la mélancolie en enlève la vie ; mort, il est éternisé, posé devant le génie allégorique et à la merci de ce dernier. Désormais il n'est plus en mesure de signifier, d'exposer un sens ; il n'a que la signification que lui confère le génie allégorique<sup>29</sup>. [Trad. CJB]

Pour préciser la relation ambivalente que la mélancolie établit entre le sujet perceptrice et les choses perçues, Benjamin parle de « fidélité » et de « trahison », les deux fondées dans un même geste mélancolique créateur de sens. Car ce dernier implique l'abandon des choses et en même temps leur salvation<sup>30</sup> : La représentation des objets par les signes est en même temps une négation du non-identique et son affirmation en tant que « dehors » de l'ordre de l'identique.

La sémiotique implicite du baroque – c'est ainsi que l'on pourrait résumer les réflexions complexes de Benjamin – suppose un caractère significatif des choses, mais un caractère significatif qui, sur le fond d'une temporalité considérée comme mortalité, ne laisse entrevoir la possibilité d'un sens que comme « restauration de l'ordre dans l'état d'exception »<sup>31</sup> : la lecture du monde implique la question de savoir s'il existe un garant de sa lisibilité, et c'est ainsi qu'elle inscrit un écart entre les choses et leur signification. Cependant, la physis est bien signifiante ; elle est l'expression d'une transgression du donné

<sup>27</sup> « Trauer ist die Gesinnung, in der das Gefühl die entleerte Welt maskenhaft neubelebt, um ein rätselhaftes Genügen an ihrem Anblick zu haben [...]. Die Theorie der Trauer [...] ist demnach nur in der Beschreibung jener Welt, die unterm Blick des Melancholischen sich auftut, zu entrollen » (BENJAMIN 1991a, 318).

<sup>28</sup> « ein vom empirischen Subjekt gelöstes und innig an die Fülle eines Gegenstands gebundenes Fühlen » (BENJAMIN 1991a, 318).

<sup>29</sup> « Wird der Gegenstand unter dem Blick der Melancholie allegorisch, lässt sie das Leben von ihm abfließen, bleibt er als toter, doch in Ewigkeit gesicherter zurück, so liegt er vor dem Allegoriker, auf Gnade und Ungnade ihm überliefert. Das heißt: Bedeutung, einen Sinn ausstrahlen, ist er von nun an ganz unfähig; an Bedeutung kommt ihm das zu, was der Allegoriker ihm verleiht » (BENJAMIN 1991a, 359).

<sup>30</sup> Cf. BENJAMIN 1991a, 214-215.

<sup>31</sup> « Restauration der Ordnung im Ausnahmezustand » (BENJAMIN 1991a, 342).

vers un sens qui cependant est postérieur à la matérialité signifiante d'où elle dérive. On a fait remarquer souvent que le livre sur le drame baroque comporte une lecture moderne de ce drame. De fait, les réflexions benjaminienes sur la mélancolie, attitude mentale qui, pour lui, n'est rien d'autre qu'un 'penser sur les signes', peuvent être considérées comme paradigmatiques. Au-delà de la configuration historique qu'est l'âge baroque, ils réfléchissent sur la possibilité d'une constitution de sens, conceptualisant cette dernière comme un processus paradoxal de génération et de destruction de signification. C'est ainsi que des œuvres récentes soulignent volontiers le caractère modélisque des réflexions benjaminienes pour leurs propres études<sup>32</sup>. Effectivement, il est hors de doute que l'on peut généraliser les réflexions portant sur l'époque historique du baroque, notamment en tenant en compte qu'il s'agit du déploiement d'une réflexion formulée déjà dans un petit texte de jeunesse, *Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916). Benjamin y cherche à déterminer une « essence spirituelle » du langage – plus précisément : une « communicabilité » des choses qui dériverait de cette « essence spirituelle »

Il n'y a aucun événement, aucune chose [...] qui ne participe d'une certaine manière au langage, car il leur est essentiel de communiquer leur contenu spirituel. Or le mot « langage » n'est pas employé métaphoriquement ici. [...] nous ne pouvons rien concevoir qui ne communique son essence spirituelle [...]»<sup>33</sup>. [Trad. CJB]

Ce texte conceptualise la communicabilité de l'être comme l'« essence spirituelle » des choses. A partir de là, dans l'article *Über das Programm der kommenden Philosophie*, Benjamin formule le projet ambitieux de « fonder [...] la sphère de la connaissabilité au-delà de la terminologie du sujet

et de l'objet »<sup>34</sup>, de transgresser la différence qui sépare le sujet de l'objet vers une « sphère de la neutralité totale »<sup>35</sup> qui garantirait en tant que sphère de l'intersubjectivité la communicabilité de l'être. Or, cette sphère n'est rien d'autre que la sphère de la signification dont parle le livre sur le drame baroque. On voit bien que les réflexions de Benjamin dépassent le cadre d'une époque déterminée pour esquisser, dans les grandes lignes, une sémiologie de la différence valable non seulement pour le baroque, mais aussi pour la configuration épistémologique analogue qu'est la modernité. On peut résumer avec H. J. Drügh :

Depuis longtemps, les réflexions de Benjamin [...] ont amené à mettre en relation les textes baroques et les problèmes posés par la modernité, à savoir celui de la contingence (Makropoulos), de la perte de la transcendance ou bien de la compréhension eschatologique du monde (Steiner), de la perte de substance (Steinhagen) ou bien de *l'irréparable fissure or crack* des systèmes symboliques (Weber). Enfin, les interprétations (post)structuralistes ont réduit ces positions à un dénominateur commun sémiologique [...]»<sup>36</sup>. [Trad. CJB]

C'est d'ailleurs le propre Benjamin qui soulignait ces affinités entre le baroque et la modernité. Selon lui, une « attitude mélancolique » marque de son empreinte non seulement l'œuvre de Baudelaire, mais tout le XIX<sup>e</sup> siècle :

Ein Zeitalter [sc. die Moderne], das der Grübelelei abhold ist, hat im puzzle deren Geberde festgehalten. Sie ist im besonderen die des Allegorikers. Der Allegoriker greift bald da bald dort aus dem wüsten Fundus, den sein Wissen

<sup>32</sup> Cf. p. ex. WAGNER-EGELHAAF 1997, 23.

<sup>33</sup> « Es gibt kein Geschehen oder Ding [...], das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen. Eine Metapher aber ist das Wort „Sprache“ in solchem Gebrauche durchaus nicht. [...] wir [können] uns nichts vorstellen [...], das sein geistiges Wesen nicht [...] mitteilt [...] » (BENJAMIN 1991f, 140-141).

<sup>34</sup> « [D]ie Sphäre der Erkenntnis jenseits der Subjekt-Objekt-Terminologie autonom zu begründen » (BENJAMIN 1991g, 167).

<sup>35</sup> « Sphäre totaler Neutralität » (BENJAMIN 1991g, 163).

<sup>36</sup> « Benjamins Überlegungen [...] sind inzwischen längst für die Anbindung barocker Texte an den Problembestand der Moderne unter Begriffen wie Kontingenz (Makropoulos), Verlust von Transzendenz oder eschatologischem Weltverständnis (Steiner), Substanzverlust (Steinhagen) oder *irréparable fissure or crack* symbolischer Ordnungssysteme (Weber) [...] fruchtbar gemacht worden. Die gemeinsame Pointe dieser [...] Positionen haben (post)strukturalistische Interpretationen mittlerweile auf einen zeichentheoretischen Nenner gebracht » (DRÜGH 2000, 283).

ihm zur Verfügung stellt, ein Stück heraus, hält es neben ein anderes und versucht, ob sie zueinander passen: jene Bedeutung zu diesem Bild oder dieses Bild zu jener Bedeutung. Vorhersagen lässt das Ergebnis sich nie; denn es gibt keine natürliche Vermittlung zwischen den beiden<sup>37</sup>.

C'est la marchandise qui, aux yeux de Benjamin, peut être considérée comme l'emblème de la configuration moderne de la lisibilité<sup>38</sup>, fondée cette fois non sur une hétéronomie naturelle mais sociale et qui se réalise par excellence dans l'expérience de Paris, « capitale du XIXe siècle »<sup>39</sup>. C'est ainsi que Benjamin aboutit à appliquer la formule d'un « avilissement des choses par leur signification » à l'âge moderne, en constatant un parallélisme entre signification d'une part, prix d'autre part :

A l'avilissement singulier des choses par leur signification, qui est caractéristique de l'allégorie du XVIIe siècle, correspond l'avilissement singulier des choses par leur prix comme marchandise<sup>40</sup>.

Lire le monde fantasmagorique implique la transgression de la matérialité signifiante sur une signification ; elle implique une transgression menant de la surface des choses à une profondeur cachée. Pour Benjamin cette lecture a deux faces bien distinctes, mais liées entre elles. D'une part elle implique un « avilissement » des choses : aux yeux du lecteur, les choses s'avèrent n'être que matérialité mortifiée ; ils ne valent que comme point de départ pour la recherche d'un sens à jamais perdu. D'autre part, si une profondeur cachée se laisse dégager des phénomènes de surface, c'est que cette profondeur est inscrite dans la surface même des phénomènes. Du coup la lecture, bien que mortifiante, rend possible ce que Benjamin nomme une « illumination profane » (« profane Erleuchtung »)<sup>41</sup>.

#### L'ILLUMINATION PROFANE

Si Benjamin, dès la fin du livre sur le drame baroque, réfléchit sur la possibilité

de faire de la différence sémiologique le ressort de ce qu'il appelle une « illumination », ses réflexions acquièrent des contours plus nets dans l'article *Der Surrealismus*. L'illumination profane peut être définie, dans une première approche, comme notion désignant une forme sécularisée du sublime tel qu'il est discuté chez Kant et surtout chez Hegel, référent-clé de Benjamin. Pour Hegel, le sublime implique une représentabilité aporétique. Le sublime, explique-t-il dans *L'Esthétique*, c'est la tentative d'exprimer l'infini ; tentative vouée à l'échec, puisque l'on ne trouve pas, parmi les phénomènes, un objet capable d'effectuer cette tâche. C'est ainsi que le sublime ne renvoie à rien d'autre qu'au caractère irréprésentable du représenté :

Das Erhabene überhaupt ist der Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese. Das Unendliche, eben weil es aus dem gesamten Komplex der Gegenständlichkeit für sich als unsichtbare, gestaltlose Bedeutung herausgesetzt und innerlich gemacht wird, bleibt seiner Unendlichkeit nach unaussprechbar und über jeden Ausdruck durch Endliches erhaben [...] [D]ie Substanz [wird] über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben [...], obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos und der konkreten Anschauung unzugänglich ist<sup>42</sup>.

Pour Benjamin, le sublime, sous sa forme sécularisée qu'est l'illumination profane, peut être considérée comme révélation des apories qui marquent de leur empreinte chaque processus de constitution de sens<sup>43</sup>. Car c'est sous cette notion d'« illumination profane » qu'il discute le fait paradoxal que l'échec de sens aura toujours déjà été porteur de sens, transcendance reconfigurée au sein de l'immanence. Ce n'est pas par hasard que c'est le lecteur qui prendra conscience de ce fait:

Le lecteur, le penseur [...], le flâneur sont des illuminés, comme le mangeur d'opium, le rêveur, l'ivrogne. Mais des illuminés plus profanes. Pour ne pas parler de la drogue la

<sup>37</sup> BENJAMIN 1991e, 466.

<sup>38</sup> Cf. BENJAMIN 1991e, 466.

<sup>39</sup> BENJAMIN 1991e, 45.

<sup>40</sup> BENJAMIN 1991e, 71.

<sup>41</sup> Cf. BENJAMIN 1991b, 295-310.

<sup>42</sup> HEGEL 1986, 468.

<sup>43</sup> Cf. MENKE 1991, 198-228.

plus horrible – nous-mêmes – que nous prenons dans la solitude<sup>44</sup> [Trad. CJB].

Benjamin propose une double perspective sur le sublime sécularisé. Si le sublime comporte l'échec de la signification, il est aussi le témoin d'une expérience de sens qui s'effectue sur l'arrière-fonds d'une perte des garanties transcendentales. C'est ainsi que l'illumination profane peut être considérée comme l'expression la plus avancée de ses réflexions sémiologiques. Elle réfléchit sur les ambiguïtés de la constitution de sens : le fait que la relation subjective au monde présuppose l'écart entre matérialité et signification, mais que c'est cet écart même qui permet la constitution d'un sens.

On retrouve cette figure de pensée bien avant le surréalisme, bien entendu. Il n'est pas surprenant que l'illumination profane, à une époque qui se voit amenée à constater la perte d'un sens stable aussi bien dans le domaine religieux que politique, social et économique, s'impose comme figure de pensée dominante. C'est ainsi que la réflexion sur le sublime sécularisé est un ressort principal dans les réflexions poétologiques baudelairiennes, l'illumination profane se transformant en un paradigme d'une ouverture imaginative à la réalité. Nous arrivons au dernier point, qui concerne l'application du modèle benjaminien à la poésie de Baudelaire.

#### LE REGARD DU GÉNIE ALLÉGORIQUE. LA POÉTOLOGIE BAUDELAIRIENNE

Baudelaire joue un rôle à part dans le *Livre des passages*. « Le génie de Baudelaire, qui trouve sa nourriture dans la mélancolie, est un génie allégorique »<sup>45</sup> : Selon Benjamin, la disposition mélancolique de l'œuvre baudelairienne la rapproche plutôt aux écrits baroques qu'à des textes

<sup>44</sup> « Der Leser, der Denkende [...] der Flaneur sind ebensowohl Typen des Erleuchteten wie der Opiumesser, der Träumer, der Berauschte. Und sind profanere. Ganz zu schweigen von jener fürchterlichsten Droge – uns selbst –, die wir in der Einsamkeit zu uns nehmen » (BENJAMIN 1991b, 308).

<sup>45</sup> BENJAMIN 1991e, 54.

contemporains, face auxquels cette attitude peut même paraître « retardataire »<sup>46</sup>. Cependant, c'est ce retard même qui fait de son œuvre une « configuration du réveil » dans le sens exposé plus haut. En effet, le « génie allégorique » de Baudelaire, on le sait bien, implique une conscience aigüe de la rupture qui sépare la surface des choses d'une profondeur signifiante. C'est ainsi que le *Je* de ses poèmes se présente souvent comme lecteur ; pensons au poème *Les veuves* dans les *Petits poèmes en prose* :

Dans [l]es traits rigides ou abattus [des pauvres], dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte, dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées, il [sc. un œil expérimenté] déchiffre tout de suite les innombrables légendes de l'amour trompé, du dévouement méconnu, des efforts non récompensés, de la faim et du froid humblement, silencieusement supportés<sup>47</sup>. [Soul. CJB]

C'est ainsi que la réalité vécue de ce *Je* se transforme en matière signifiante – pensons aux *Fenêtres*, également dans les *Petits poèmes en prose* :

Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle [...] Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant<sup>48</sup>.

Et c'est ainsi enfin que le regard de ce *Je* acquiert une autonomie telle qu'il semble capable de blesser son propre porteur – pensons au *Confiteor de l'artiste*, condensation de la poétique baudelairienne du regard :

[C]es pensées, qu'elles sortent de moi ou s'élancent des choses, deviennent bientôt trop intenses. L'énergie dans la volupté crée un malaise et une souffrance positive. Mes nerfs trop

<sup>46</sup> « Baudelaire ist als Allegoriker isoliert gewesen; seine Isolierung war in gewisser Weise die eines Nachzüglers » (BENJAMIN 1990c, 690).

<sup>47</sup> BAUDELAIRE 1975, 292.

<sup>48</sup> BAUDELAIRE 1975, 339.

tendus ne donnent plus que des vibrations criardes et douloureuses<sup>49</sup>.

La lisibilité des phénomènes, pour Baudelaire aussi bien que pour Benjamin, est possible par la transgression du donné dans un acte de lecture. C'est sous la notion de « surnaturalisme » que Baudelaire expose cette conception de la lisibilité :

Deux qualités littéraires fondamentales : surnaturalisme et ironie.

Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique<sup>50</sup>.

On connaît bien les textes où il expose en détail cette conception – pensons par exemple aux *Paradis artificiels*. Nous nous limiterons à citer un passage particulièrement éclairant pris dans *L'exposition universelle de 1855* :

Edgar Poe dit, je ne sais plus où, que le résultat de l'opium pour les sens est de revêtir la nature entière d'un intérêt surnaturel qui donne à chaque objet un sens plus profond, plus volontaire, plus despotique. Sans avoir recours à l'opium, qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfoncé comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme<sup>51</sup>.

Benjamin souligne le fait que cette conception de la lisibilité est omniprésente dans la pensée du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup> ; cepen-

dant, pour Benjamin, ce n'est que chez Baudelaire que la lisibilité se révèle dans l'ambivalence profonde préconisée par lui. De fait, la valorisation d'une dimension profonde que l'on trouve chez Baudelaire va de pair avec une réflexion sur le fait que cette dimension profonde n'est rien d'autre que le supplément imaginaire et imaginaire d'une différence dont la mise en suspens est strictement impensable. Substituant aux objets du monde une perspective subjective, le sublime se révèle n'être rien d'autre que la figure d'une prise de pouvoir du sujet autonome. En parlant d'un sens « plus profond », mais en même temps « plus volontaire, plus despotique », la citation ci-dessus met bien en lumière cet aspect. Cependant, l'inscription d'un écart qui sépare les phénomènes de leur représentation propre, dans un mouvement dialectique, le sujet autonome. Établissant une différence au sein du sujet même, elle le renvoie à une altérité irréductible. C'est ainsi que Baudelaire fonctionnalise, dans un article sur Théodore Banville, la métaphore de l'instrument d'une manière qui fait penser plutôt au violon de Rimbaud<sup>53</sup> que, par exemple, aux fibres chantantes de Lamartine qui se plaît à remplacer une « lyre à sept cordes de convention » par les « fibres mêmes du cœur humain »<sup>54</sup> : « La lyre exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme *chante*, où elle est *contrainte de chanter*, comme l'arbre, l'oiseau et la mer »<sup>55</sup>. Si le sublime ne peut être que l'indice d'une transcendance qui se dérobe, il devient la figure par excellence d'une perte de l'individuel au moment même de sa constitution.

Ce qui, aux yeux de Benjamin, distingue Baudelaire de ses contemporains, c'est le fait qu'il ne suspend pas la réflexion sur cette implication du sublime. C'est elle qui l'amène à une théorie esthétique qui ne concédera à l'art que l'imitation d'elle-même comme mode de représentation

<sup>49</sup> BAUDELAIRE 1975, 278.

<sup>50</sup> *Fusées*, ds. BAUDELAIRE 1975, 658.

<sup>51</sup> *Exposition universelle de 1855*, ds. BAUDELAIRE 1962, 239-240.

<sup>52</sup> « 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 l'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 » (BENJAMIN 1991e, 70).

<sup>53</sup> Cf. RIMBAUD 1972, 249: « Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue aux inconscients [...] ».

<sup>54</sup> LAMARTINE 1968, 303.

<sup>55</sup> *Théodore de Banville*, ds. BAUDELAIRE 1962, 765.

adéquate. C'est ainsi que pour Baudelaire, lire le monde est certes la condition de possibilité de toute constitution de sens; mais elle implique nécessairement une perte de l'individuel analogue à celle décrite par Benjamin :

le cauchemar [...], c'est de voir ces traits distinctifs, particuliers au sujet, se révéler à leur tour n'être autre chose que les éléments 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 (PW 70/71).

C'est dans le poème *Les sept vieillards* que, sous les figures des sept vieillards, cette angoisse prend ses formes les plus palpables :

LES SEPT VIEILLARDS

À Victor Hugo.

[...]

Tout à coup, un vieillard dont les guenilles  
[jaunes

Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,  
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les  
[aumônes,

16 Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,  
M'apparut. [...].

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton,  
[loques,

Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,  
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques  
32 Marchaient du même pas vers un but inconnu.

A quel complot infâme étais-je donc en butte,  
Ou quel méchant hasard ainsi m'humiliait ?  
Car je comptai sept fois, de minute en minute,  
36 Ce sinistre vieillard qui se multipliait ! [...]

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;  
La tempête en jouant déroutait ses efforts,  
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre  
52 Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans  
[bords !<sup>56</sup>

En concevant la relation au monde comme relation significative, les poèmes de Baudelaire réfléchissent sur le fondement de la fantasmagorie moderne. Mais ils font plus : en introduisant l'angoisse mythique supprimée par les fantasmagories modernes au sein même des images du souhait créés par le collectif, ils créent le lieu d'une prise de conscience du caractère fantas-

matique, forgeant ainsi ce que Benjamin appellerait l'image dialectique.

Si les poèmes baudelairiens correspondent à une poétique du regard mélancolique, le lieu où Baudelaire expose de la manière la plus succincte la possibilité d'une illumination des choses à travers leur lecture est son fameux essai sur Constantin Guys, *Le peintre de la vie moderne*. C'est dans le troisième chapitre que Baudelaire conçoit le concept d'une ville lisible. Il décrit un jour fictif dans la vie de M.G., qui réunit en sa personne la condition d'« homme du monde, homme des foules et enfant »<sup>57</sup>. Cependant, M.G. est surtout flâneur et artiste, un sujet qui se constitue dans un acte de lecture. Son appropriation de la ville s'effectue en deux phases. D'abord le flâneur cherche du matériau sensuel ; ensuite il le transforme par son imagination en œuvre d'art. Pour ce faire, le flâneur s'adonne d'abord à la foule :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Etre hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito [...]. Ainsi l'amoureux de la vie universelle entre dans la foule comme dans un immense réservoir d'électricité. On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule; à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie. C'est un *moi* insatiable du *non-moi*, qui, à chaque instant, le rend et l'exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> BAUDELAIRE 1975, 87-88..

<sup>57</sup> BAUDELAIRE 1962, 458. Cf. sur la figure du flâneur dans la tradition littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle STIERLE 1974, 289-298; STIERLE 1993, 17; 38-29; 209; 214-220; SMITH 1998, 76-96, et la section sur le flâneur dans le *Livre des Passages* (BENJAMIN 1991e, 524-569).

<sup>58</sup> *Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 463-464.

Réduit au regard, le flâneur est le centre invisible de son monde, apte à capter une réalité fugitive au moment même de son apparition :

Quand M. G., à son réveil, ouvre les yeux et qu'il voit le soleil tapageur donnant l'assaut aux carreaux des fenêtres, il se dit avec remords, avec regrets: « Quel ordre impérieux! quelle fanfare de lumière! Depuis plusieurs heures déjà, de la lumière partout! de la lumière perdue par mon sommeil! Que de choses éclairées j'aurais pu voir et que je n'ai pas vues! » Et il part! et il regarde couler le fleuve de la vitalité, si majestueux et si brillant. Il admire l'éternelle beauté et l'étonnante harmonie de la vie dans les capitales, harmonie si providentiellement maintenue dans le tumulte de la liberté humaine<sup>59</sup>.

Des termes comme « l'ondoyant », « le mouvement », « le fugitif » et surtout « le fleuve de la vitalité » renvoient à un devenir qui ne peut être mis en ordre que par l'« œil d'aigle »<sup>60</sup> du flâneur. Car à l'accumulation du matériau suit sa transfiguration en œuvre d'art :

Mais le soir est venu [...]. Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité!<sup>61</sup>

Il est instructif de noter comment l'essai baudelairien s'approche à une coïncidence paradoxale de réceptivité et de spontanéité,

sans pour autant être en mesure de la capter en ultime instance. Le flâneur et l'artiste sont des figures jumelles par lesquelles Baudelaire cherche à conceptualiser la relation entre la sensibilité et la constructivité subjective. Les métaphores changeantes utilisées pour le flâneur dans la première citation révèle une sémantique instable : la réceptivité pure de « l' amoureux de la vie universelle » jeté dans un « réservoir d'électricité » se transforme en un miroir apte à imiter une forme et ensuite au Kaléidoscope doué de conscience, créateur, médiatisant entre le subjectif et l'objectif. Mais la coïncidence de réceptivité et de spontanéité se dérobe à la réflexion. Ce n'est pas par hasard que l'esprit « indépendant[] » et « passionné[] » échappe aux paroles ; étant la figure d'une constitution de sens il est lui-même le fonds ineffable de la fantasmagorie.

Dans le cadre de cet article, il est impossible de retracer les stratégies poétiques qui, chez Baudelaire, servent à mettre en scène la duplicité irréductible du langage qui, tout en reconnaissant son échec en tant que garant d'un sens stable, est le ressort principal et unique d'une restitution du monde et du sujet sous le signe de l'imagination. Il s'agissait pour nous de dégager, à partir de la sémiologie benjaminienne, quelques aspects d'une poétique de la différence sous-jacente à l'œuvre de Baudelaire qui nous paraissent paradigmatiques du paradigme de la lisibilité conçu par la modernité.

## CONCLUSION

### 3 J'allais mourir [...]

J'étais comme un enfant avide du spectacle,  
Haïssant le rideau comme on hait un obstacle...  
Enfin la vérité froide se révéla:

J'étais mort sans surprise, et la terrible aurore  
M'enveloppait. – Eh quoi! N'est-ce donc que  
[cela?

### 14 La toile était levée et j'attendais encore<sup>62</sup>

C'est la nouveauté qui semble en mesure de contrebalancer les fantasmagories qui hantent les réflexions benjaminienes aussi bien que le poème de Baudelaire :

<sup>59</sup> *Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 464.

<sup>60</sup> « Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, [...], croyez qu'à une distance énorme son œil d'aigle l'a déjà deviné » (*Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 464).

<sup>61</sup> *Le peintre de la vie moderne*, ds. BAUDELAIRE 1962, 465-466.

<sup>62</sup> BAUDELAIRE 1975, 128-129.

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 [...] 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<sup>63</sup>.

Le nouveau, arrachant les objets de la valeur d'usage, s'avère être un correctif nécessaire au maintien de l'individuel au sein d'un paradigme de la lisibilité. C'est ainsi que le nouveau peut être considéré comme la dernière transfiguration moderne du sublime. Lire le monde, c'est une entreprise ambivalente qui se situe entre les pôles d'une réceptivité réduisant la multiplicité des phénomènes à l'uniformité du type et d'une productivité qui se propose une restitution de l'individuel à travers la recherche du nouveau. Benjamin fait remarquer les implications de cette conception : si le monde y apparaît comme un univers de signes, le problème épistémologique de la connaissance est remplacé par un problème sémiologique du décodage des signes. C'est ainsi que la lisibilité apparaît comme origine sous-jacente à l'âge moderne – comme son « Ursprung » dans le sens du livre sur le drame baroque.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BAUDELAIRE, Ch., *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, éd. H. Lemaitre, Paris 1962.

BAUDELAIRE, Ch., *Cœuvres complètes I*, éd. C. Pichois, 2 Bde., Paris 1975.

BENJAMIN, W., *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des Passages*, traduit par J. Lacoste, Paris 2002.

BENJAMIN, W., „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, *Gesammelte Schriften I,1*, éd. R. Tiedemann / H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 207-430 [= Benjamin 1991a].

BENJAMIN, W., „Der Sürrealismus“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 295-310 [= Benjamin 1991b].

BENJAMIN, W., „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus“, ds.: *Gesammelte Schriften I.2*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 509-690 [= 1991c].

BENJAMIN, W., „Über den Begriff der Geschichte“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 691-704 [= Benjamin 1991d].

BENJAMIN, W., „Das Passagen-Werk“, *Gesammelte Schriften V*, éd. R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991 [= Benjamin 1991e].

BENJAMIN, W., „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 140-157 [= 1991f].

BENJAMIN, W., „Über das Programm der kommenden Philosophie“, ds.: *Gesammelte Schriften II.1*, éd. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, 157-171 [= 1991g].

FOUCAULT, M., *Les mots et les choses*, Paris 1966.

FRANK, M., *Was ist Neostukturalismus?*, Frankfurt a. M. 1983.

GENETTE, G., *Fiction et diction*, Paris 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, éd. E. Moldenhauer/K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986 [= 1986a].

HONNETH, A., „Kommunikative Erschließung der Vergangenheit. Zum Zusammenhang von Anthropologie und Geschichtsphilosophie bei Walter Benjamin“, ds.: *Internationale Zeitschrift für Philosophie 1* (1993), 3-19.

LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations*, éd. F. Letessier, Paris 1968.

MARX, K., « Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie I », in : K. Marx/F. Engels, *Werke 23*, Berlin 1972.

<sup>63</sup> BENJAMIN 1991e, 70-71.

MENKE, B., *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin*, München 1991.

MENNINGHAUS, W., „Walter Benjamins Darstellung der romantischen Reflexionstheorie“, ds. *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a. M. 1987, 30-71.

MENNINGHAUS, W., *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M. 1980.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. A. Antoine, Paris 1972.

SAUDER, G., „Walter Benjamins Projekt einer neuen Kulturgeschichte im ‚Passagen-Werk‘“, ds. R. Glaser/M. Luserke, M. (éd.), *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen 1996, 129-146.

SIMMEL, G., „Die Großstädte und das Geistesleben“, ds. *Gesamtausgabe*, 7, éd. O. Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, 116-131.

SMITH, P., „Le peintre de la vie moderne‘ and ‚La Peinture de la vie ancienne‘“, ds.: R. Hobbs (éd.), *Impressions of French Modernity – Art and Literature in France 1850-1900*, Manchester 1998, 76-96.

STIERLE, K., „Baudelaires ‚Tableaux parisiens‘ und die Tradition des tableau de Paris“, ds.: *Poetica* 6 (1974), 285-322.

STIERLE, K., „Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhunderts“, ds. H. Pfeiffer/H. R. Jauß/F. Gaillard (éd.), *Art social und art industriel. Funktionen der Kunst im Zeitalter des Industrialismus*, München 1987, 39-47

STIERLE, K., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein einer Stadt*, München/Wien 1993.

STIERLE, K., „Der innehaltende Leser: Walter Benjamin“, ds. L. Dällenbach/Ch. L. Hart-Nibbrig (éd.), *Fragment und Totalität*, Frankfurt a. M. 1984, S. 337-349.

TIEDEMANN, R., « Einleitung des Herausgebers », ds. W. Benjamin, *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V*, éd. R. Tiedemann, Frankfurt a.M. 1991, 9-41.

WAGNER-EGELHAAF, M., „Der melancholische Blick. Zu Walter Benjamins *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928)“, ds. *Die Melancholie der Literatur: Diskursgeschichte und Textfiguration*, Stuttgart/Weimar 1997.