

Université de Montréal

**L'herméneutique de la réversibilité dans l'œuvre de Walter Benjamin.
Interprétations de Kafka et Baudelaire**

par Laura Pycock Kassar

Département de philosophie
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise ès arts (M.A) en philosophie

Décembre 2018

©, Laura Pycock Kassar, 2018

RÉSUMÉ

Ce mémoire est consacré à la question de l'interprétation dans l'œuvre de Walter Benjamin. En partant de notre intuition directrice selon laquelle la pensée historique et la critique littéraire seraient à concevoir chez Benjamin de manière liée, nous tâcherons de démontrer que les figures littéraires qui l'occupent entre 1930 et 1940 représentent des outils fondamentaux pour accéder à une compréhension des concepts de sa philosophie de l'histoire telle qu'elle sera développée en 1940 dans les « Thèses sur le concept d'histoire ». À cet effet, les essais consacrés par Benjamin aux auteurs Franz Kafka et Charles Baudelaire nous intéresseront tout particulièrement. L'objectif de notre travail sera double : d'une part, il s'agira de faire une démonstration de l'herméneutique benjaminienne et de proposer, en ce sens, des lectures des textes de Benjamin menées dans l'esprit de sa méthodologie critique. Ces interprétations faites par Benjamin des corpus kafkaïen et baudelairien nous permettront par ailleurs de dégager les concepts centraux de sa pensée ainsi que leur évolution au sein de son œuvre entre le début et la fin de années 1930. Car d'autre part, selon nous, ce passage de Kafka à Baudelaire correspondrait aussi, dans l'œuvre de Benjamin, au passage des premières influences davantage théologiques et messianiques à celles du matérialisme dialectique et historique des textes plus tardifs. À cette occasion, nous proposerons que l'articulation du matérialisme et du messianisme chez Benjamin devrait être envisagée dans une configuration de « réversibilité » réciproque.

mots-clés : Walter Benjamin, Théorie critique, Franz Kafka, Charles Baudelaire, philosophie de l'histoire, herméneutique, judaïsme, littérature, XXe siècle

ABSTRACT

This thesis addresses the question of interpretation within the works of Walter Benjamin. Based on the premise according to which Benjamin's theories of history and of literary criticism should be considered as intimately intertwined, our analyses will try to demonstrate how the literary figures that appear in Benjamin's works during the decade that spans from 1930 to 1940 represent fundamental tools for grasping the enigmatic theses of "On The Concept of History". The purpose of our enquiry is actually twofold. Firstly, in an attempt to describe and exemplify the hermeneutics of Walter Benjamin, we have set out to interpret Benjamin's essays on Franz Kafka and Charles Baudelaire in the spirit of his own methodological and critical dispositions. These readings will allow us to extricate from Benjamin's literary essays his own fundamental philosophical concepts as well as the proper evolution of these concepts between the early and the later 1930's. Secondly, we will also set out to demonstrate that the transition from Kafka to Baudelaire in Benjamin's career serves as an indicator to his own transition, moving from the greater theological influences of his earlier works to the rather dialectical and material influences of his later works. On this occasion, we will suggest considering the articulation between these two conceptual heritages in Benjamin's thought in terms of "reversibility" and reciprocity.

keywords: Walter Benjamin, Critical Theory, Franz Kafka, Charles Baudelaire, Philosophy of History, Hermeneutics, Judaism, Literature, XXth Century

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	iii
Abstract.....	iv
Table des matières	v
Remerciements	vii
Introduction.....	1
Chapitre I. Genèse et concepts fondamentaux pour une interprétation de Walter Benjamin	9
I.1 – « On est philologue ou on ne l’est pas ».....	9
I.2 – Les trois écoles de la réception de Benjamin après 1950	11
I.3 – Les erreurs symétriques d’une interprétation de l’œuvre de Benjamin	14
I.4 – Une quatrième lecture : l’interprétation de la « réversibilité »	16
II.1 – Remarques sur la trajectoire intellectuelle de Benjamin : l’apport des correspondances	17
II.2 – <i>L’Origine du drame baroque allemand</i> : une œuvre « charnière »	19
II.3 – Des premiers écrits vers l’intégration de la « fonction politique »	21
II.4 – Des analyses sociales vers le matérialisme anthropologique. Passages par Kafka	27
II.5 – Du matérialisme anthropologique au matérialisme historique. Passages par Baudelaire	31
Chapitre II. Lire Franz Kafka à travers Benjamin	36
Introduction : les bases d’une lecture benjaminienne de l’œuvre de Kafka	36
I.1 – « On raconte que... »	40
I.2 – Les influences rétrospectives de l’essai de 1936 sur « Le conteur »	43
II.1 – Méconnaître l’œuvre de Kafka : deux tendances	45
II.2 – L’ellipse kafkaïenne : entre modernité et mysticisme	48
II.3 – Le statut de la créature et le renversement dans le mysticisme	51
III.1 – La parabole kafkaïenne	56
III.2 – Agadah et Halakhah, ou la doctrine à venir	60
III.3 – La peur de la fin : Kafka et la doctrine ajournée. La figure de Schéhérazade	63
IV – Conclusion	66
Chapitre III. Lire Charles Baudelaire à travers Benjamin	69
Introduction : les bases d’une lecture benjaminienne de l’œuvre de Baudelaire.....	69
I.1 – « Au lecteur »	74
I.2 – Au cœur de la poésie de Baudelaire : l’expérience du choc et la fréquentation des villes	76
I.3 – Le sonnet « À une passante » : saisir la modernité à travers la foule	79

II.1 – Le renversement baudelairien : la modernité comme ruines en devenir	81
II.2 – La mélancolie baudelairienne : faire surgir de l'« Antiquité »	86
III.1 – « Spleen et Idéal » : la tension entre les correspondances et l'allégorie	88
III.2 – L'allégorie chez Baudelaire : une architecture poétique de la conspiration	94
III.3 – Messianisme et révolution dans les écrits tardifs de Benjamin : la figure de Josué	99
IV – Conclusion	104
Conclusion. « Agis de telle sorte que les anges aient toujours à faire »	107
Bibliographie	121

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer des sincères remerciements à mes proches ainsi qu'à mes collègues pour leur soutien au long de cette étape.

Merci à mes amis extraordinaires dont la présence aura été, et demeure toujours, déterminante aux développements de ma pensée et de ma joie.

Un grand merci à mon directeur Iain Macdonald pour avoir su guider mon intuition et mon écriture, ainsi que pour l'apport de ses commentaires toujours justes. Et aux membres de mon jury, professeurs Anna Ghiglione et Augustin Dumont, pour la contribution de leurs commentaires en vue de réflexions qui sont à venir.

De chaleureux remerciements vont également à Marc-Antoine Beauséjour, Arthur Desilets-Paquet, et Gabriel Toupin pour les moments de partage intellectuel qui auront eu des influences directes sur la composition de ce mémoire. Et, tout spécialement, à Karl Racette pour son énergie et ses très précieuses relectures.

Un merci reconnaissant par ailleurs à Mathieu Robitaille, pour la richesse du dialogue maintenu jusqu'à ce jour.

Et bien sûr, à mes parents, pour leurs encouragements et leur confiance renouvelés.

*« Ce n'est pas le bruit de chants
de victoire,
ce n'est pas le bruit de chants
de défaite,
c'est le bruit de chants alternés
que j'entends »*

Ex 32, 17-19

INTRODUCTION

Walter Benjamin raconte, dans une lettre de 1939 à son ami et collègue Gershom Scholem, une courte anecdote à propos de la veuve de Léon Chestov. Il écrit : « J'ai pour voisin de l'immeuble un médecin qui soigne la veuve de Chestov. La pauvre reste maintenant au milieu des livres non-coupés de son mari. *Que laisserons-nous aux autres, un beau jour, que nos livres non-coupés*¹ ? » La méditation griffonnée par Benjamin dans cette lettre est poignante, d'autant plus qu'elle paraît consciente du destin de son auteur au moment où les événements marchent à la rencontre de leur fin. Un esprit du XXI^e siècle y reconnaîtra là une réflexion sur la mort de l'écrivain exilé et sur la vacuité de l'existence. Benjamin avait sans doute en partie cela en tête. Or, l'image forte de la veuve Chestov habitant au milieu des livres intouchés de son mari doit également être lue comme une *promesse*. Car les livres non-coupés demeurent par là à l'abri des afflictions de leur siècle — et par là, ils ont l'espoir d'être récupérés dans l'avenir, dans une époque qui peut-être, pourra les lire. Benjamin espère en effet, comme il l'écrit à Scholem un an plus tôt, « que quelque part sur la course orbitale de l'histoire, [les] choses viennent à apparaître dans leur vraie lumière² ».

L'horizon que représente l'avenir se montre en effet, particulièrement à l'aube de la Deuxième Guerre mondiale, comme une possibilité de sauvegarde. Benjamin écrit : « chaque ligne que nous parvenons à faire publier aujourd'hui est — tant est incertain l'avenir auquel nous l'abandonnons — une victoire remportée sur les forces des ténèbres³ ». Cela ne doit pas être entendu comme une simple métaphore. Le fait qu'à la fois au commencement et au

¹ Walter Benjamin, Gershom Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 260. Nous soulignons.

² *Ibid.*, p. 234.

³ *Ibid.*, p. 280.

crépuscule de son œuvre Benjamin somme son lecteur de « libérer l'avenir⁴ » n'est pas hasardeux. Conscient de se tenir sur le seuil des grandes catastrophes de l'histoire contemporaine, nous pouvons affirmer hors de tout doute que chez Benjamin, véritablement, chaque ligne compte. L'ensemble formé par ses textes, fragments poétiques, et essais critiques est rédigé d'une plume illuminée et urgente durant certaines des plus sombres heures du XXe siècle. Tantôt discrète, tantôt polémique, la lutte qu'il engage contre les méfaits de son époque est ficelée dans chaque parcelle de son œuvre. Alliant des intuitions romantiques, messianiques et marxistes dans une étonnante « fusion alchimique⁵ », la pensée de Benjamin pénètre avec une « étrange acuité⁶ » jusqu'aux plus stupéfiants recoins de la modernité. Presqu'un siècle plus tard, son œuvre ne nous apparaît ni moins actuelle, ni moins percutante.

Or, et il va presque sans dire : un objet littéraire et philosophique d'une telle ampleur est loin de faire consensus chez les académiciens. Il n'y a en effet pas *une* réception de l'œuvre de Benjamin, mais plusieurs. Ces différentes réceptions ont tendance à venir appuyer sur différentes phases ou sur différents thèmes de la production littéraire de Benjamin, tentant par là de faire apparaître *la clé* de lecture qui leur semble guider l'activité de l'auteur et qui permettrait d'ouvrir sur *le sens* de ses plus énigmatiques passages. Si la diversité des écrits de Benjamin a certainement rendue plus ardue la tâche des intellectuels et des universitaires (allant « des poèmes, des pièces radiophoniques et des nouvelles aux traités philosophiques, en passant

⁴ Dans « La vie des étudiants », texte datant de 1915, Benjamin décrit à deux reprises la tâche de la critique comme de « libérer l'avenir de ce qui aujourd'hui le défigure ». Voir Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « La vie des étudiants », p. 126 et 141. Cette formulation n'est pas si loin de celle de la Thèse X de 1940 : « libérer l'enfant du siècle des filets dans lesquels ils l'ont entortillé ». Voir Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 435.

⁵ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

par l'essai littéraire ou esthétique de grande envergure⁷ »), il nous semble cependant qu'au-delà de leur dissémination dans une variété de formes prosaïques, c'est sans doute de manière plus importante la nature même des thèses et de la méthode benjaminienne qui causent la plus importante fracture dans leur appropriation.

Il n'est certes pas tout de suite aisé de joindre les bouts d'une pensée simultanément messianique et révolutionnaire, particulièrement dans la mesure où même les interlocuteurs immédiats du vivant de Benjamin se sont fait querelle sur le corps de son héritage intellectuel. Mais s'il nous paraît d'autant plus capital de bien étudier l'œuvre de Benjamin et de lui rendre par là justice, c'est parce que nous jugeons que l'ensemble formé par ses écrits consiste en un grand plaidoyer herméneutique⁸. Nous considérons en effet l'œuvre de Benjamin comme l'application apologétique d'une méthode interprétative qui lui est originale — thèse que nous aurons l'occasion d'approfondir et dont nous pourrions explorer les implications au fil de notre travail. Suivant une expression de Benjamin dans l'*Origine du drame baroque allemand* : « pour dire la vérité, cette vue de la chose, l'une des plus riches et des plus heureuses qui soit, s'offre naturellement à celui qui aborde les documents originaux avec une ouverture d'esprit suffisante⁹ ».

Le combat récurrent mené par Benjamin dans ses essais et ouvrages contre les « mauvaises lectures » nous engage ainsi, nous lecteurs, doublement dans un pacte de probité : c'est-à-dire, autant auprès des œuvres que nous étudions quotidiennement qu'auprès de

⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 12.

⁸ Malgré que Benjamin lui-même n'emploie pas le terme d'« herméneutique », nous prenons tout de même la liberté d'en faire l'emploi, dans son acception large de « science d'interprétation », et ce, de manière à s'appliquer autant aux textes sacrés (suivant la tradition de l'exégèse biblique) qu'aux textes profanes (dans une visée moderne telle que celle des travaux de Hans-Georg Gadamer ou encore Paul Ricœur).

⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 277. Nous soulignons.

Benjamin lui-même. Nous visons ainsi dans notre travail à accomplir une lecture des écrits de Benjamin faite *à la manière de Benjamin*, c'est-à-dire en nous conformant aux exigences particulières de ses textes. Cela exige, d'une part, de connaître et d'éviter les « mauvaises interprétations » ; et d'autre part, de procéder avec le même souci philologique que nous trouvons chez l'auteur. Étudier Benjamin à la manière de Benjamin nous permettra, plus encore, de nous intéresser à la question de la méthode benjaminienne ; et nous verrons que cette dernière, si souvent reprochée à Benjamin de n'être jamais thématifiée, est en vérité certainement moins fuyante qu'on ne le croit.

Les écrits de Benjamin portant sur la littérature, et ce dès l'*Origine du drame baroque allemand*, débutent par exhorter le lecteur à la discipline et à la prudence¹⁰. Malgré les accusations d'« évitement théorique » provenant de la part de ses collègues de tous horizons, il faut reconnaître que la méthode est en effet bien présente chez Benjamin, même si elle n'accède jamais à une définition positive. Les tensions internes qui s'expriment dans son œuvre à partir de l'*Origine du drame baroque allemand* (1928) jusqu'aux « Thèses sur le concept d'histoire » (1940), attestent de la recherche de cette méthode et de ses ajustements. Ainsi, le fait d'entrer dans l'analyse du drame baroque par un démantèlement des mauvaises réceptions du *Trauerspiel* allemand du XVIIe siècle (qui n'ont, selon Benjamin, « fait qu'accroître la confusion¹¹ ») est un geste qui lui permet ensuite de frayer la voie à un examen de ses véritables concepts fondamentaux, rendant par là le *Trauerspiel* à lui-même.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46. Benjamin écrit : « le philosophe ne doit se pencher qu'avec une extrême prudence sur cette pratique habituelle de la pensée courante qui consiste à transformer les mots en concepts typologiques afin de mieux se les approprier ».

¹¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 64.

En effet, dans le livre sur le drame baroque, Benjamin critiquera d'entrée de jeu à la fois les analyses qui ne réfléchissent le *Trauerspiel* qu'à partir des catégories aristotéliennes du « tragique », de même que ces lectures « malheureuses et banales¹² » qui défendent l'idée selon laquelle la physionomie du drame baroque allemand ne serait issue que d'une nécessité subjective (du type : « c'est ce qu'il fallait aux gens de ces temps-là¹³ »). Benjamin déplore la stérilité de telles lectures, et critique la manière dont « des idées précieuses, des observations exactes, deviennent incapables de porter leurs fruits¹⁴ ». Nous reconnaissons à cette éthique de lecture une particularité de l'écriture de Benjamin, que nous retrouverons déployée par la suite sur l'ensemble de ses travaux critiques, et de manière particulièrement frappante dans un essai de 1934 sur Kafka.

Nous posons dès maintenant l'hypothèse qu'il faut penser chez Benjamin la question de la méthode en rapport avec la catégorie de *l'histoire*. Or, de prime abord la catégorie de l'histoire paraît elle aussi dispersée à travers ses écrits, quoique de manière plus récurrente dans ses textes consacrés à la littérature et à la critique littéraire. Il nous semble, effectivement, que les concepts liés à la philosophie de l'histoire de Benjamin se trouvent déjà en germe dans les écrits critiques sur la littérature des années 1930 à 1940. Et si *l'Origine du drame baroque allemand* représente selon nous l'une des premières occurrences importantes de cet entrelacement entre la pensée de l'histoire et la réflexion sur la littérature, c'est un geste qui deviendra ensuite constitutif à la pensée benjaminienne. Nous pouvons penser, notamment, aux travaux d'envergure consacrés à Kafka (dès 1931) et à Baudelaire (dès 1935).

¹² *Ibid.*, p. 65.

¹³ *Ibid.*, p. 67. Cette citation est un extrait de Louis G. Wyzowski, *Andreas Gryphius et la tragédie allemande au XVIIe siècle* rapporté par Benjamin.

¹⁴ *Ibid.*, p. 67.

Les raisons philosophiques qui nous enjoignent à penser ensemble la pensée historique et l'analyse littéraire chez Benjamin sont nombreuses. Par exemple, dans un essai de 1931, Benjamin suggère qu'au lieu « de faire de l'écrit un simple matériau pour l'historiographie », la littérature doit constituer « un *organon* de l'histoire¹⁵ ». De plus, le fait que certains concepts fondamentaux de sa philosophie de l'histoire (pensons aux concepts de modernité, de matérialisme, d'allégorie, de messianisme, d'oubli, de sauvetage, de catastrophe) soient également les thèmes à partir desquels s'érigent les essais sur Proust, sur Kafka, sur Leskov et sur Baudelaire, témoignent en ce sens. Par ailleurs, le fait que l'essai de 1937 sur l'œuvre d'Eduard Fuchs contienne déjà, mot pour mot, des paragraphes entiers des « Thèses sur le concept d'histoire » de 1940, nous paraît plus probant encore — et particulièrement dans la mesure où c'est un auteur qui de prime abord intéresse Benjamin très peu¹⁶.

Il nous semble, de plus, que les figures littéraires particulières qui occupent Benjamin pendant la dernière décennie de sa production intellectuelle se montrent révélatrices sur un autre plan : elles reflèteraient, comme nous le verrons, le miroir de sa propre démarche. D'où notre intérêt pour les figures de Kafka et de Baudelaire, dont le passage de l'un vers l'autre permettrait de marquer en quelque sorte la transition des textes de jeunesse vers les textes de la maturité. Nous posons ainsi, déjà, une deuxième hypothèse : que le travail critique fait par Benjamin autour des corpus kafkaïen et baudelairien permettrait de dégager le passage qui est aussi celui

¹⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Histoire littéraire et science de la littérature », p. 283. Nous soulignons.

¹⁶ De nombreux passages dans les correspondances avec Scholem pointent en ce sens. En 1935, Benjamin écrira à son ami : « Plus aucun dieu ne me sauvera plus de travail sur Fuchs ». Voir W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 181. C'est quelque chose que Rochlitz souligne également : « Travail de commande pour la *Revue de recherche sociale* de Horkheimer, l'essai sur *Eduard Fuchs*, écrit dès 1937 [...] Benjamin y parle d'autant plus volontiers de son propre travail que l'auteur ne l'intéresse que médiocrement. L'essai anticipe largement sur les « Thèses » de 1939-1940 ». Voir Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 48.

chez Benjamin, entre 1930 et 1940, des influences davantage théologiques et messianiques à celles du matérialisme dialectique et historique.

Dans cette optique, l'objectif-double de notre travail sera le suivant : de montrer d'une part que les écrits littéraires sur Kafka et Baudelaire constituent des outils fondamentaux pour accéder à une compréhension des concepts de la philosophie de l'histoire benjaminienne telle que développée dans les thèses de 1940 ; et d'autre part, d'investiguer, à travers ce passage de Kafka à Baudelaire, la configuration dans laquelle s'articule véritablement la relation entre les pôles constitutifs de la pensée de Benjamin, c'est-à-dire, entre le versant messianique et le versant matérialiste de sa pensée.

Notre premier chapitre consistera donc à retracer le parcours intellectuel de Benjamin entre 1930 et 1940 de manière à mettre en lumière les thèmes fondamentaux qui habitent son écriture et la manière dont son matérialisme historique jaillit au sein de, puis retourne à, sa posture théologique. Pour ce faire, nous examinerons les différents mouvements de son positionnement au sein des marxismes et tenteront de montrer la réversibilité du matérialisme et du messianisme chez Benjamin, c'est-à-dire, la réversibilité entre son matérialisme historique¹⁷ et son herméneutique héritée de la tradition juive. Nous verrons que ce premier chapitre, axé sur certaines considérations biographiques et précautions philologiques, constitue un passage nécessaire avant d'entreprendre un examen des figures de Kafka et de Baudelaire, dans la mesure où la manière dont nous concevons son parcours intellectuel influencera directement nos analyses ultérieures.

Ensuite, les deux chapitres suivants proposeront des interprétations des écrits de Benjamin sur Kafka et Baudelaire menées dans l'esprit de la méthodologie benjaminienne. Nous

¹⁷ À cet effet, nous passerons également par l'adhésion de Benjamin au matérialisme anthropologique.

proposerons, autrement dit, des lectures « immanentes » des essais de Benjamin sur la base des acquis de notre premier chapitre. Ces chapitres suivants viseront d'une part à faire la démonstration de l'herméneutique benjaminienne ; et d'autre part, à montrer la relation de ces textes avec les catégories benjaminienne de la philosophie de l'histoire. Nous situerons ainsi les essais sur Kafka et Baudelaire dans un dialogue avec d'autres moments importants de la genèse de l'œuvre de Benjamin et tâcherons de faire ressortir les thèmes essentiels qui habitent chacune de ces figures. Notre deuxième chapitre sera donc consacré à l'étude de la figure de Kafka chez Benjamin, sur la base notamment de son important essai de 1934. Enfin, notre troisième et dernier chapitre portera sur l'étude de Baudelaire, à partir des essais « Paris, capitale du XIXe siècle », « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » et « Sur quelques thèmes baudelairiens ». En guise de conclusion, nous opérerons un retour sur les acquis de nos analyses, ainsi qu'une discussion sur le concept de « temporalité messianique ».

CHAPITRE I

Genèse et concepts fondamentaux pour une interprétation de Walter Benjamin

I.1 — « *On est philologue ou on ne l'est pas*¹⁸... »

Il nous semble qu'il serait bien présomptueux de notre part d'entrer dans l'œuvre de Benjamin par voie de la question de l'interprétation sans aborder la question de l'exégèse talmudique et de son rapport avec les autres influences sur sa pensée¹⁹. Étant donné que le souci de la méthode se trouve au cœur de notre lecture de l'œuvre de Benjamin, il nous importe d'autant plus de souligner d'entrée de jeu l'héritage du judaïsme sur la conception benjaminienne de la lecture et de la philologie. Les particularités de l'herméneutique juive permettent en effet de comprendre plus d'un geste dans l'écriture de Benjamin, ce qui n'exclut pas cependant la possibilité que Benjamin se serve de l'herméneutique juive dans le but de l'amener ailleurs — et qu'en la modelant ainsi, il ne la détourne en fait irréversiblement de ses finalités originelles. Plutôt, se familiariser avec l'exégèse talmudique nous permettra de situer chez Benjamin un certain rapport entre l'interprétation et l'avenir ; rapport qui, nous le verrons, aura par la suite des résonances tout autant messianiques que matérialistes.

« Tout a déjà été dit à Moïse au Sinaï, et *pourtant tout est encore à commencer*²⁰ », écrit Betty Rojzman dans son ouvrage d'herméneutique juive portant le titre *Feu noir sur feu blanc*. Entre ce « déjà » et ce « encore », nous voyons se dessiner le rapport particulier à l'avenir qui caractérise selon nous les possibilités interprétatives significatives (du moins pour Benjamin)

¹⁸ Nous empruntons cette formule à une lettre de Benjamin envoyée à Adorno en février 1939. Voir Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 353.

¹⁹ Nous considérons ici l'exégèse talmudique (et plus loin l'exégèse rabbinique) telle que décrite par Rojzman comme appartenant à une même tradition. Une connaissance plus approfondie des spécificités, voire des variations, au sein des traditions exégétiques juives nous permettrait d'étoffer nos intuitions interprétatives. Ce travail demeure à faire.

²⁰ Betty Rojzman, *Feu noir sur feu blanc*, p. 8. Nous soulignons.

propres à l'exégèse talmudique. Rojtman explique qu'à l'intérieur du judaïsme, chaque génération de lecteurs des textes sacrés « est naturellement [appelée] à relire — « dans l'avenir » — ce texte et ses « blancs », pour y (re) — découvrir un sens indéchiffré, radicalement neuf, mais dont la lecture, pourtant, était *déjà* comprise dans la parole révélée à Moïse sur le mont Sinaï²¹ ». Caractérisée par ce dédoublement originel entre ce qui a « déjà été dit » et qui est « encore à commencer », l'interprétation du Talmud se maintiendrait dans une « antinomie volontairement irrésolue²² » entre Loi écrite (le « déjà ») et Loi vivante (le « encore à commencer »). En posant à la fois un sens vrai et univoque, mais qui serait tout autant appelé à être réinterprété « dans l'avenir », la cohérence du texte sacré exigerait, explique Rojtman, de demeurer implicite : « Elle est “structure absente”, totalisante — mais cachée ; effleurée, mais non atteinte ; toujours vraie et fautive dans ses multiples approximations²³ ».

Dans l'horizon de ce souci exégétique, nous pouvons dès lors comprendre que Benjamin n'ait pas cédé à l'élaboration d'une description positive de sa méthodologie, et qu'il s'en soit tenu à évoquer au travers de son œuvre, la « méthode qui se dessine en filigrane²⁴ ». Ainsi, nous dit Rojtman, « toute fixation du sens [...] [irait] à l'encontre de la sensibilité juive traditionnelle, elle ne saurait procéder que d'un *souci pédagogique sensible aux urgences du temps* ; elle avoue les limites nécessaires de son projet : la *lecture d'une époque*²⁵ ». Le propre de l'exégèse rabbinique serait ainsi de se donner pour tâche de « retourner » son matériau ; « pour en faire

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 10. Nous soulignons.

²⁴ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 225.

²⁵ Betty Rojtman, *Feu noir sur feu blanc*, p. 11. Nous soulignons.

sortir toutes les finesses, pour en exploiter toutes les ressources²⁶ » qui se révèlent utiles pour le temps présent.

Nous devons comparer cette exigence de l'exégèse rabbinique à la philologie benjaminienne. Car c'est dans cet esprit que nous pouvons comprendre que Benjamin, dans une lettre à Adorno, qualifie la démarche philologique comme un « effeuillage²⁷ ». Il écrira, plaidant pour sa propre méthode : « la philologie est cette *inspection minutieuse d'un texte*, qui progresse de *détail en détail* et qui fixe magiquement le lecteur à ce texte²⁸ ». Nous suggérons, en ce sens, que loin de constituer seulement un héritage conceptuel ou métaphysique, les apports de la tradition juive sur la pensée de Benjamin sont à penser en termes de véritables instruments de connaissance ; en tant qu'arsenal méthodologique permettant de faire le passage d'un « déjà » vers un « pas encore ».

I.2 — *Les trois écoles de la réception de Benjamin après 1950*

Après cette brève incursion dans certaines notions de l'herméneutique juive, une question surgit : comment nous rapporter à l'œuvre-même de Benjamin, de manière à séparer ainsi les bonnes intuitions interprétatives des mauvaises ? Nous remarquons, en partant, certaines divergences au sein de la réception de l'œuvre de Benjamin, concernant notamment la cohésion de sa pensée et le statut qu'il faut lui attribuer en tant que penseur. Cela n'est pas entièrement surprenant : la trajectoire que subit sa production littéraire est pour le moins,

²⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁷ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 335

²⁸ *Ibid.*, p. 334. Nous soulignons. La suite de la citation de Benjamin va comme suit : « L'expérience que Faust engrange *noir sur blanc* et la dévotion de Grimm pour ce qui est petit sont étroitement apparentés ». Notons que nous avons souligné en italique l'expression « noir sur blanc » employée par Benjamin. Nous ne pouvons pas nous empêcher de faire le lien avec la tradition juive, selon laquelle les tables de la Loi auraient été données à Moïse et écrites par un feu noir sur un feu blanc.

erratique. Le fait de dessiner le réseau de relations que tracent entre eux et à travers le temps les concepts déployés par Benjamin mène à une pluralité de portraits possibles, qui s'annulent et se confirment quelques fois en même temps. Et s'il semble, effectivement, y avoir chez Benjamin quelque chose comme des pôles conflictuels majeurs et déterminants de sa pensée, le fait de tirer plus fort sur l'un ou l'autre de ces pôles nous expose au risque de la déformer.

À la lecture d'analyses pertinentes mais parfois irréconciliables entre elles, nous sommes forcés de nous demander, par exemple, s'il faut considérer la figure du Benjamin-esthète séparément de celle du Benjamin-théologien. Ou encore, s'il faut séparer le Benjamin-politique du Benjamin-littéraire. Différentes interprétations offriront différentes réponses à ces interrogations. Michael Löwy, dans son court ouvrage *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, retrace avec justesse ce qu'il considère comme les trois grandes écoles qui dominent à partir de 1950 l'interprétation de la pensée de Benjamin et des *Thèses sur le concept d'histoire*.

Il y aurait, selon Löwy, d'abord *l'école matérialiste*, qui tiendrait Benjamin pour un « marxiste conséquent ». Selon la réception matérialiste de Benjamin, posture attribuée notamment à Bertolt Brecht, « [les] formulations théologiques [devraient] être considérées comme des métaphores, comme une forme exotique qui recouvre des vérités matérialistes²⁹ ». Dans l'optique d'une telle lecture, le recours de Benjamin à des termes tels que « Messie » et « sauvetage » seraient strictement de l'ordre de la figure de style. La deuxième école, *l'école théologique*, tiendrait au contraire Benjamin avant tout pour un penseur du judaïsme messianique. D'après l'école théologique, posture attribuée à Gershom Scholem, ce serait plutôt « le marxisme [qui] chez lui [ne serait] que terminologie³⁰ ». Notons que ces deux premières

²⁹ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, p. 43.

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

écoles interprétatives, quoique inversées, partageraient cependant l'idée selon laquelle Benjamin aurait tendance à recouvrir par un vocabulaire imagé le véritable sens de ses propos, en enfermant ainsi « les idées dans les paraboles et les figures comme dans un cachot³¹ ».

Il y aurait également, selon Löwy, une troisième école ; celle *de la contradiction*, qui érigerait de son côté une lecture axée sur l'idée selon laquelle Benjamin échouerait à réconcilier les incompatibles extrêmes que représentent matérialisme et messianisme dans sa pensée. Ce serait, d'après Löwy, « la lecture que [ferait] aussi bien Jürgen Habermas que Rolf Tiedemann³² ». Selon Habermas, en effet, Benjamin n'aurait jamais réussi à renoncer entièrement à son héritage théologique, considéré comme fondamentalement incompatible avec le versant marxiste et matérialiste de sa pensée³³. Pour Habermas, l'échec de la philosophie de Benjamin serait donc attribuable au fait que le Benjamin-théologien n'aurait pas réussi à céder sa théorie messianique de l'expérience, et ce, malgré sa volonté de la récupérer au service de son matérialisme historique³⁴.

Il faut concéder à cette dernière école que Benjamin lui-même à certains moments dans son œuvre paraît se comprendre à l'aune de ses contradictions, ce qui semble d'abord donner raison à des interprétations telles que celle de Habermas et Tiedemann. En effet, les instances où il médite « le fonds contradictoire³⁵ » de sa pensée ne manquent pas. Stéphane Mosès, dans la postface à la traduction française des correspondances de Benjamin et Scholem, souligne

³¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 276.

³² Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, p. 43-44.

³³ Jürgen Habermas, « Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin », p. 54.

³⁴ *Ibid.*, p. 51. Habermas écrit : « My thesis is that Benjamin did not realize his intention to bring together enlightenment and mysticism, because the theologian in him could not accept the idea of making his messianic theory of experience serviceable to historical materialism. This much, I believe, must be conceded to Scholem ».

³⁵ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 125.

d’ailleurs que « ce fut essentiellement à partir de 1929 que le *conflit* entre ses deux modes de pensée, *métaphysique et marxiste* [...] allait déterminer sa vie spirituelle et la marquer de façon évidente³⁶ ».

I.3 — *Les erreurs symétriques d’une interprétation de l’œuvre de Benjamin*

Il nous semble ainsi que l’apparition de ces trois principaux courants de lecture n’est pas tout à fait fortuite : la première lecture mettant l’accent sur le Benjamin-politique ou marxiste, la seconde mettant l’accent sur le Benjamin-métaphysique ou théologique, et la dernière, insistant sur les incompatibilités d’une telle combinaison. Il est intéressant de constater, cependant, que chacune des trois écoles interprétatives aurait, selon Löwy, simultanément « raison et tort à la fois³⁷ ». Tort, dans un premier temps, car la majorité des interprètes de Benjamin seraient coupables de commettre selon Löwy l’une ou l’autre des « deux erreurs symétriques³⁸ » communes qu’il cerne au sein de la réception de Benjamin.

La première de ces erreurs interprétative consisterait, selon Löwy, dans le fait de « dissocier [...] l’œuvre de jeunesse “idéaliste” et théologique de celle, “matérialiste” et révolutionnaire de la maturité³⁹ », opérant ainsi à tort une scission de nature épistémologique dans l’œuvre de Benjamin. Il y aurait, ainsi, d’un côté l’œuvre théologique de jeunesse ; de l’autre, l’œuvre matérialiste de la maturité. Ce qui nous laisserait aux prises avec *deux* Benjamin : le Benjamin-théologien et le Benjamin-marxiste. Dès lors, soit ces deux pôles idéologiques demeureraient en conflit du début la fin de la vie de Benjamin (la posture

³⁶ *Ibid.*, p. 305. Nous soulignons. Mosès cite ici l’ouvrage intitulé *Walter Benjamin* de Gershom Scholem. Par « métaphysique » nous pouvons ici, comme souvent chez Benjamin, entendre « théologique ».

³⁷ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d’incendie*, p. 44.

³⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁹ *Ibid.*, p. 16.

habermassienne) ; soit, nous assisterions à une évolution dans sa pensée. Évolution au fil de laquelle Benjamin serait conduit à abandonner progressivement le point de vue théologique des premiers écrits au profit d'une pleine adhésion au matérialisme dans les écrits tardifs.

En revanche, la seconde erreur interprétative relevée par Löwy représenterait en quelque sorte le revers de la première. Celle-ci consisterait plutôt à « [envisager] son œuvre comme un tout homogène et ne [prendre] nullement en considération le bouleversement profond apporté, vers le milieu des années 1920, par la découverte du marxisme⁴⁰ ». Le risque inhérent à cette deuxième erreur serait plutôt de venir aplatir les tournants et aspérités de son œuvre, et de neutraliser les conflits internes à sa pensée. Dans une telle perspective, la rencontre de Benjamin avec le marxisme ne serait considérée que comme un prétexte, voire, comme une coïncidence⁴¹.

Ces différentes stratégies interprétatives nous renseignent dès lors sur les grandes tendances d'appropriation de la pensée benjaminienne. Prises isolément, nous sommes forcés de constater que chacune de ces écoles de réception laisse deviner un manque ; prises ensemble, elles nous informent de ce qui fait leur défaut respectif. Nous gagnons ainsi à nous rendre familiers de celles-ci et à les mesurer l'une à l'autre. Mais ajoutons que ces écoles interprétatives, n'ayant pas que tort, ont le mérite de venir mettre en lumière ce qui fait l'une des spécificités les plus délicates et des plus significatives de la pensée de Benjamin, c'est-à-dire l'affrontement entre la pensée messianique et la pensée matérialiste, affrontement indiscutablement présent à l'intérieur de la réception elle-même.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴¹ Avec quelques nuances, nous pourrions attribuer à Hannah Arendt dans son essai intitulé *Walter Benjamin 1892-1940* un tel récit de la continuité. Arendt suggère, par exemple, que si Benjamin était bel et bien attiré par le concept marxien de *superstructure*, c'était davantage en critique et en poète qu'en bon marxiste. Voir Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1892-1940*, p. 28.

I.4 — *Une quatrième lecture : l'interprétation de la « réversibilité »*

Nous pouvons certainement concevoir, néanmoins, des manières moins erronées de se rapporter à l'œuvre de Benjamin. Nous pouvons, par exemple, questionner le constat habermassien de l'échec de la pensée benjaminienne posé par l'école de la contradiction. Car cette interprétation considère messianisme et marxisme dans une opposition irrémédiable. Nous devons nous demander si chez Benjamin tel est vraiment le cas, et s'il n'y aurait pas quelque chose comme l'exigence difficile d'une compatibilité, sur le plan philosophique, entre ces deux systèmes idéologiques. Peut-on, en effet, concevoir une pensée simultanément révolutionnaire et messianique ? Ou encore, une posture marxiste serait-elle défendable d'un point de vue théologique et inversement ? Löwy, dans son ouvrage, osera une telle voie interprétative. Conjuguant continuité et rupture, il proposera en effet une quatrième approche interprétative, réconciliatrice, que nous pourrions appeler (pour reprendre un terme qu'il emprunte à Benjamin) l'école de la *réversibilité*. Car s'il est vrai selon lui que marxisme et messianisme « sont habituellement contradictoires⁴² », Benjamin serait à cet égard loin d'être un penseur ordinaire.

Car en effet, la pensée de Benjamin ne pourrait pas, selon Löwy, se réduire à ses influences : « les différents courants de sa pensée, les divers auteurs qu'il cite [...] sont autant de matériaux avec lesquels il construit un édifice propre⁴³ ». C'est donc en nous projetant par-delà le diagnostic de la contradiction que nous suggérons, aux côtés de Löwy, de nous rapporter à l'œuvre de Benjamin comme formant, bel et bien, un *tout* « dans lequel art, histoire, culture, politique, littérature et théologie sont *inséparables*⁴⁴ ». Marxisme et théologie seraient, en ce

⁴² Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 10. Nous soulignons.

sens, complémentaires plutôt qu'exclusifs ; et de manière plus radicale encore, matérialisme et messianisme seraient — comme nous le verrons — *réversibles* plutôt qu'opposés. Pour illustrer la manière dont nous comprenons cette réversibilité nous suggérons de nous représenter matérialisme et messianisme chez Benjamin comme l'extérieur et l'intérieur d'un unique gant que nous pouvons, à tout moment, retrousser complètement sur lui-même. Mais dans le fait de découvrir son envers, le gant lui-même resterait indéfiniment identique.

De sorte que par son originale opération de *réversibilité* du théologique et du politique, la pensée de Benjamin constituerait à notre avis une approche philosophique originale qui, pour reprendre une expression de Löwy, « ne [viserait] rien de moins qu'une nouvelle compréhension de l'histoire humaine⁴⁵ ». Ainsi, c'est cette tension — et non pas opposition — entre marxisme et messianisme qu'il nous importe désormais d'observer plus en détail, et ce, en rupture avec les habituels schémas de la scission épistémologique ou de la pseudo-continuité. Nous proposons donc de nous inscrire dans les suites d'une interprétation réconciliatrice, et de nous rendre attentifs, d'une part, à ce qui, chez Benjamin, témoigne de cette opération de réversibilité ; et d'autre part, à examiner par le fait même les conditions et la méthode qui rendent à la fois possible et féconde une telle pensée originale.

II.1 — *Remarques sur la trajectoire intellectuelle de Benjamin : l'apport des correspondances*

Si nous souhaitons proposer une lecture réconciliatrice de l'œuvre de Benjamin, il nous paraît cependant important de préciser dans quelle configuration nouvelle nous devrions nous rapporter à son itinéraire intellectuel. Nous viserons donc à proposer une reconstruction philosophique de son œuvre qui rende compte de la continuité méthodologique au sein des

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

différentes étapes de sa production littéraire. Nous nous aiderons pour ce faire des précieux renseignements fournis par Rainer Rochlitz dans sa présentation à la traduction française des *Œuvres Complètes*, mais également des remarques que recèlent les correspondances de Benjamin, dont l'intérêt est pour nous multiple. Car les correspondances entretenues par Benjamin avec Adorno et Scholem permettent en effet de retracer avec beaucoup de précision la durée des élans que prennent ses projets d'envergure, et de faire apparaître par le fait même les motifs (objets théoriques, soucis méthodologiques) récurrents à sa pensée, ce que Rochlitz note par ailleurs très justement⁴⁶.

Grâce aux correspondances, nous savons par exemple que les termes « matérialisme » et « marxisme » apparaissent dans des lettres dès 1931⁴⁷, et que Benjamin méditait le grand projet des *Passages* depuis 1927⁴⁸, mais que les premières mentions des « Thèses sur le concept d'histoire » datent seulement de février 1940⁴⁹. Nous savons également que la figure centrale de Kafka a fait l'objet de très nombreuses lettres échangées avec Scholem et Adorno suite à la publication de l'essai sur Kafka en 1934, et ce, jusqu'aux dernières lettres avant sa mort. Les mentions de Baudelaire, figure qui occupera les dernières années de sa production, apparaissent elles aussi dès 1935 dans les correspondances avec Adorno, soit quelques années avant la publication du « Paris du Second Empire chez Baudelaire » de 1938.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 13-14. Rochlitz écrit à juste titre : « d'une part, compte tenu de l'isolement de l'auteur et de son statut d'écrivain et d'intellectuel vivant de sa plume, ses lettres furent aussi sa tribune (parfois la seule) et le terrain d'expérimentation de ses idées. La plupart des questions théoriques qu'il a abordées sont longuement exposées et discutées. D'autre part, c'est grâce à ses lettres seulement qu'il est possible de se faire une idée de la cohérence philosophique de cette œuvre si dispersée et d'apparence si contradictoire. Benjamin y réfléchit fréquemment sur l'unité de son travail. Il est par ailleurs fascinant d'observer sa capacité d'intégrer le point de vue de ses interlocuteurs sans rien céder sur ses intuitions originales. En lisant sa correspondance, on découvre une pensée qui se forge toujours, non dans le dialogue, mais dans la confrontation ».

⁴⁷ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 13.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 33-34.

⁴⁹ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, p. 39. Nous savons que Benjamin fait une première mention des *Thèses* dans une lettre du 22 février 1940 à Horkheimer, puis à Adorno, en mai 1940.

Nous apprenons d'un autre côté, par les correspondances avec Scholem, que la rédaction de l'important essai de 1937 sur Eduard Fuchs commandité par les collègues de l'*Institut de recherche sociale* (et contenant déjà une partie des « Thèses sur le concept d'histoire »), ne cessait d'être repoussée, pendant plusieurs années, par Benjamin lui-même⁵⁰. Les lettres échangées avec Scholem sont d'autant plus révélatrices pour éclairer les rapports parfois complexes de Benjamin avec l'*Institut* de Francfort et ses membres⁵¹. Mais l'apport des correspondances de Benjamin qui se révèle, selon nous, le plus considérable et le plus précieux est la présence des réflexions méthodologiques qu'elles contiennent, et nous nous y référerons à de nombreuses reprises.

II. 2 — L'Origine du drame baroque allemand : une œuvre « charnière »

Nous débiterons en prenant l'*Origine du drame baroque allemand* comme cheville de la production intellectuelle de Benjamin. Car selon nous, le *Trauerspiel* occupe une fonction de jointure dans l'œuvre de Benjamin, et ce, d'autant plus que sa publication représente approximativement le centre de sa carrière intellectuelle. L'année de publication du *Trauerspiel* en 1928 est effectivement séparée de treize ans d'avec l'année 1915 (celle de l'importante rencontre entre Benjamin et Scholem); et douze ans séparent l'année 1928 du décès de Benjamin en 1940 (qui est aussi l'année de l'écriture des « Thèses sur le concept d'histoire »). À la manière d'une articulation dans un corps, nous suggérons ainsi que l'*Origine du drame*

⁵⁰ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 170.

⁵¹ Dans une lettre de 1935 à Scholem, pour prendre un exemple, Benjamin évoquera en termes kafkaïens l'Institut de recherche sociale comme le « grenier dans lequel se perd le fil de [son] existence ».

baroque allemand représente le moment charnière qui unit les différents arcs philosophiques de la production intellectuelle de Benjamin⁵².

Alliant pour la première fois dans une telle configuration la pensée historique et l'analyse littéraire, l'*Origine du drame baroque allemand* marquerait selon nous l'étape de la maturation et d'une mise en application de l'herméneutique critique développée par Benjamin depuis la réflexion sur les romantiques — méthode herméneutique qui, avec le *Trauerspiel*, viendrait à s'imposer d'elle-même, en lieutenant de sa propre théorie. Plus encore, le *Trauerspiel* contiendrait déjà les idées centrales que Benjamin continuera à déployer dans la suite de ses essais et ce, jusqu'aux thèses de 1940. Parmi ces idées nous pouvons compter — en plus des indications méthodologiques — les ébauches d'une conception de l'histoire et du temps historique, d'une relation entre l'archaïque et la modernité, d'un concept d'allégorie, d'un rapport aux objets présentés sous le signe de la ruine et du sauvetage, ainsi que d'une dialectique du renversement des extrêmes.

Enfin, c'est également dans l'*Origine du drame baroque allemand* qu'est exprimée ce que nous pourrions considérer comme une des premières formulations de la « réversibilité » que nous continuerons à observer dans la suite de notre analyse. En effet, Benjamin annonce dès le *Trauerspiel* ce qui reviendra exprimé de plusieurs façons dans de nombreux essais par la suite. Il écrit : « Mais ici, comme partout, la couche la plus féconde de l'interprétation *métaphysique* se trouve au niveau même du *pragmatique*⁵³ ».

⁵² L'avantage du terme d'« arc » par rapport au terme de « coupure », c'est qu'il permet de considérer le travail philosophique autrement que dans la perspective du schéma linéaire de « périodes » séparées ; ou encore, du schéma de la dualité épistémologique entre théologie et marxisme. Rien ne nous empêche d'ailleurs de penser que des arcs philosophiques ne pourraient pas se superposer, voire, se nourrir l'un de l'autre et s'entre-communiquer de nouvelles impulsions. Il nous semble que de penser l'œuvre de Benjamin à partir de ses différents « arcs philosophiques » (un terme qu'il emploie lui-même) favorise en cela une analyse rigoureuse qui permet d'observer, dans la genèse de chaque œuvre, les influences de différentes périodes (même éloignées) les unes sur les autres.

⁵³ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 159-160. Nous soulignons.

II.3 — *Des premiers écrits vers l'intégration de la « fonction politique »*

Il y a, certes, un « avant » et un « après » l'*Origine du drame baroque allemand*. Il semble en effet, dans un premier temps, que l'essai « Sur le langage », la soutenance de la thèse sur *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, et « La tâche du traducteur », forment une collection de travaux antérieurs au *Drame baroque* qui se distinguent des écrits qui suivront par leur vocabulaire à prépondérance métaphysique et théologique. Nous pouvons noter, par exemple, que des termes qui apparaissent dans l'essai « Sur le langage » (comme ceux d'essence spirituelle et d'essence linguistique⁵⁴), ne reviendront plus dans la suite de ses écrits. Nous suggérons à cet effet que l'ensemble formé par ces textes « de jeunesse » prépare l'échafaudage des textes charnières que représentent l'essai sur « Les affinités électives de Goethe » et, bien entendu, l'ouvrage sur le *Trauerspiel*. Ce serait en effet, comme l'indique Rochlitz, dès *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* que seraient posées par Benjamin « les bases théoriques d'une critique exigeante telle qu'elle sera utilisée pour le drame baroque allemand⁵⁵ ».

Ainsi, si les textes de jeunesse nous renseignent sur les concepts métaphysiques qui travaillent Benjamin à l'époque, l'*Origine du drame baroque allemand* vient introduire en revanche, de concert avec l'essai sur « Les affinités électives », un concept de critique dans une perspective historique. En effet, dès l'essai de 1922 sur le roman de Goethe, Benjamin écrit : « l'histoire des œuvres prépare leur critique et ainsi la distance historique en augmente la

⁵⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Sur le langage en général et sur le langage humain », p. 144.

⁵⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 26.

puissance⁵⁶ ». Un lecteur attentif remarquera que *L'Origine du drame baroque allemand* (et particulièrement sa *Préface épistémo-critique*) prend son élan sur certains concepts développés par Benjamin dans l'essai sur « Les affinités électives⁵⁷ », notamment sur les notions de « critique » et de « teneur de vérité ».

Et si en plus de la reprise de certains concepts-clé de l'essai « Les affinités électives », on peut également observer une continuité dans le style d'analyse entre celui-ci et l'analyse du *Trauerspiel*, les deux travaux se différencient cependant sur un point crucial : « ce qui distingue l'ouvrage sur *L'Origine du drame baroque allemand* de l'essai sur “Les affinités électives”, c'est avant tout le fait que les pièces évoquées ne sont pas comparables au chef d'œuvre de Goethe⁵⁸ ». Le lieu commun dans la réception de ce théâtre baroque, reconduit par Goethe lui-même, est en effet de considérer le *Trauerspiel* comme un échec à côté des théâtres anglais et espagnol de la même époque : « Caldéron et Shakespeare [auraient] produit des drames plus importants que les Allemands du XVIIIe siècle, qui n'ont jamais dépassé le type rigide du *Trauerspiel*⁵⁹ ». Or, Benjamin voit là quelque chose de révélateur sur le plan philosophique.

En effet, sa personnalité intellectuelle s'affine avec l'étude sur le *Trauerspiel*. Nous pouvons déjà y reconnaître son herméneutique caractéristique, visant une réhabilitation des auteurs mineurs, des littératures « oubliées » par l'histoire de la réception et des œuvres reniées par la tradition. Dès le *Drame baroque*, Benjamin parvient effectivement à incarner cette posture

⁵⁶ *Ibid.*, « Les affinités électives de Goethe », p. 275.

⁵⁷ Notons que Benjamin fait référence à l'essai sur « Les affinités électives » jusqu'à la toute fin de son œuvre. On retrouve notamment une mention dans les tardifs « Fragments sur Baudelaire ». Voir W. Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 250.

⁵⁸ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 28.

⁵⁹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 174. Nous trouvons une autre formulation de l'échec du *Trauerspiel* en p. 324 : « Ce qui fait la faiblesse du *Trauerspiel* allemand, c'est le développement insuffisant de l'intrigue, qui n'égale pratiquement jamais, même de loin, celles qu'on trouve chez l'auteur espagnol ».

critique qui « [n'estime] pas moins les productions des auteurs mineurs, dont les œuvres présentent fréquemment les plus grandes extravagances⁶⁰ », et qui « s'interdit d'embrasser l'ensemble autrement que dans la mesure où il est déterminé par le détail⁶¹ ».

Or, des motivations très pragmatiques introduiront de nouvelles problématiques à l'intérieur de son œuvre. En effet, « dès 1923, Benjamin aura l'occasions d'analyser la situation économique désastreuse de l'Allemagne ruinée par la guerre et l'inflation⁶² », ce qui le pressera vers le moment d'intégration dans sa pensée de ce que Rochlitz nommera la « fonction *politique*⁶³ ». La découverte du marxisme et la conversation au « matérialisme » de Benjamin dès 1924 coïncide en effet dans son itinéraire intellectuel avec l'achèvement du livre sur le *Trauerspiel*. D'importantes rencontres ont lieu dans les années 1923-1924 : celles avec les figures de Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, et Asja Lacis, qui auront un impact notable sur le développement du versant marxiste et révolutionnaire de l'œuvre de Benjamin, ainsi que sur le passage à un nouveau « paradigme » de sa pensée.

Puis, à compter des années 1927-1928, la cadence de l'écriture de Benjamin s'accélérera ; « les textes seront plus courts et plus nombreux⁶⁴ ». De plus, lorsque seront publiés en 1928 l'*Origine du drame baroque allemand* et *Sens unique*, notons que Benjamin était déjà attelé depuis un an au grand projet des *Passages* (demeuré en chantier jusqu'à la fin de sa vie⁶⁵).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

⁶² Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 30.

⁶³ *Ibid.*, « Présentation » p. 29. Nous soulignons.

⁶⁴ *Ibid.*, « Présentation », p. 29.

⁶⁵ *Ibid.*, « Présentation », p. 35. Rochlitz précise que le grand projet des *Passages* « ne dépassera jamais le stade des collections de matériaux, immenses, et des synthèses provisoires, la dernière, en langue française, datant de 1939. En revanche, les écrits sur Baudelaire, dont l'essai *Sur quelques thèmes baudelairiens*, sont les développements d'un des chapitres prévus dans le projet des *Passages* ».

L'année suivante de 1929 marquera de son côté la rencontre avec Bertolt Brecht et la publication de l'essai sur « Le Surréalisme », qui ouvriront le bal à un nouveau champ de réflexions.

Notons que la continuité entre le *Trauerspiel*, l'essai sur « Le Surréalisme », et le projet des *Passages*, est bien présente. En premier lieu, nous pouvons remarquer que les dernières lignes de *l'Origine du drame baroque allemand* se concluent sur une métaphore architecturale qui nous permet en quelque sorte d'anticiper sur l'accent des réflexions à venir⁶⁶. C'est presque comme si les derniers mots de cet ouvrage guidaient le lecteur vers le prochain travail en chantier. Car la pensée architecturale prendra sous peu son importance propre dans les analyses de Benjamin sur le Paris du XIXe siècle, où il sera question notamment des arcades et des passages vitrés. Dans la transition entre le *Trauerspiel* et les *Passages*, le regard de Benjamin — qui dans le *Drame baroque* était celui, tout intérieur, du *Melencolia* de la gravure d'Albrecht Dürer — devient le regard du flâneur tâtonnant la ville. Mais si le terrain d'enquête philosophique se déplace à cette époque, la méthode de Benjamin reste vraisemblablement la même.

Car dans l'univers surréaliste décrit par Benjamin à la fin des années 1920, comme dans celui du baroque, nous avons affaire à un monde où les accessoires et les objets disparates sont perçus comme des dispositifs à partir desquels faire émerger la physionomie d'une époque. Rochlitz suggère de cette période d'écriture benjaminienne que désormais, « dans l'esprit du surréalisme, la perception baroque du monde comme ruine, voire comme paysage préhistorique

⁶⁶ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 324. Il s'agit de la phrase suivante : « Parce que, à travers les ruines des grands édifices, l'idée de leur plan architectural parle de façon plus impressionnante qu'à travers des édifices moins grandioses, si bien conservés soient-ils, le *Trauerspiel* allemand du baroque exige d'être interprété ».

figé, y est appliquée à la *ville moderne*⁶⁷ ». Et c'est effectivement la ville de Paris elle-même⁶⁸ qui est au centre de ce monde d'objets propre à l'univers surréaliste : c'est la ville de Paris qui sera le théâtre propre de leur ivresse et de leurs fantasmagories.

Cette herméneutique bien particulière, qui ressemble à ce que nous pourrions nous appeler une « philologie des objets », sera déployée par Benjamin dans le *Trauerspiel*, dans les ébauches des *Passages*, et auprès des surréalistes. Il s'agit d'une approche interprétative qui résulte d'une tentative de « fixer l'image de l'histoire dans les plus humbles cristallisations de l'existence, dans ses déchets pour ainsi dire⁶⁹ ». Dans une telle optique, les objets quotidiens, aussi banaux soient-ils, renverront toujours à autre chose qu'à eux-mêmes : chacun d'entre eux contiendra ce que Benjamin appelle une *image dialectique de l'histoire*. Sur le plan méthodologique, Rochlitz ajoutera d'ailleurs que

la particularité de ces recherches de Benjamin est de ne pas énoncer d'idée générale, mais, à la manière dont ses études littéraires s'appuient sur un travail philologique minutieux, de présenter la réalité urbaine, sociale, artistique ou littéraire comme un unique texte qui parle pour ainsi dire de lui-même. Si l'*Origine du drame baroque allemand* opposait au monde contemporain une théologie démystifiante, l'étude des *Passages* devait conférer à cette même opération de démystification une fonction politique directe⁷⁰.

Nous assistons ici, hors de tout doute, bel et bien à une certaine transformation dans la posture de Benjamin depuis les premiers écrits « théologiques » et métaphysiques. C'est-à-dire que certains concepts benjaminien trouvent, dans cette période, de nouvelles articulations : et cela est vrai, par exemple, de la dialectique déployée dès le *Drame baroque* entre l'ancien et le nouveau, ou entre l'archaïque et l'actuel.

⁶⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 31. Nous soulignons.

⁶⁸ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Le Surréalisme », p. 121.

⁶⁹ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 181.

⁷⁰ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 34.

On retrouve cette dialectique en partie explicitée dans un échange de lettres entre Benjamin et Adorno, suivant de quelques années la publication de l'essai sur « Le Surréalisme ». Dans une réponse de 1934 à Benjamin, Adorno écrira : « En effet, ai-je compris soudain, de même que *la modernité est la chose la plus ancienne*, de même *l'archaïsme est à son tour fonction du nouveau*⁷¹ ». Et Adorno ajoutera la remarque suivante : l'archaïsme doit être pensé « non pas comme étant le plus ancien historiquement, mais comme découlant d'abord de la loi la plus intérieure du temps⁷² ». Nous retrouvons là une formulation de l'archaïque comme principe du nouveau qui anticipe sur celle qui sera plus tard fondamentale à l'analyse benjaminienne de Baudelaire, et qui — nous le verrons — renverra en même temps à une autre notion fondamentale de la théologie juive, celle de la temporalité messianique.

Plus encore, cette dialectique ambiguë entre l'archaïque et la nouveauté sera exploitée dans les analyses que fait Benjamin de la mode, comme le souligne Marc Berdet dans un ouvrage consacré à Benjamin intitulé *Le chiffonnier de Paris*. Berdet affirme que pour Benjamin, dans les successions de modes vestimentaires, la « nouveauté ne constitue qu'une nouveauté d'apparat, qui récupère en elle ce qu'il y avait de plus ancien. Sous l'apparence du nouveau, *la mode reproduit le même ordre social* ; dans son vêtement lui-même, elle fait appel à des matières archaïques pour les présenter selon la dernière tendance⁷³ ». Ce seront désormais — par exemple avec les extraits sur la mode — les analyses sociales qui seront propulsées au devant des considérations de Benjamin.

⁷¹ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 46. Nous soulignons.

⁷² *Ibid.*, p. 47.

⁷³ Marc Berdet, *Le chiffonnier de Paris*, p. 140 Nous soulignons. Nous pourrions ajouter qu'en ce sens, la catégorie de la « nouveauté » chez Benjamin est à double-tranchant : il y a d'un côté, une *réelle* nouveauté possible (en reconnaissance de sa dette archaïque) ; mais de l'autre, une nouveauté seulement *d'apparat* (dont la relation à l'archaïque est fardée, voire rejetée).

II.4 — *Des analyses sociales vers le matérialisme anthropologique. Passages par Kafka*

C'est aussi à l'époque de ces travaux que Benjamin se positionnera sur l'échiquier des « matérialismes ». Benjamin défendra en effet dans « Le Surréalisme », contre le « matérialisme métaphysique de Vogt et de Boukharine⁷⁴ », un « matérialisme anthropologique dont témoigne l'expérience des surréalistes et, avant eux, ceux d'un Hebel, d'un Georg Büchner, d'un Nietzsche et d'un Rimbaud⁷⁵ ». Selon Benjamin, les analyses de la société menées par les formes « vulgaires » du matérialisme métaphysique (qualifié de « grossier », « darwiniste », « naturaliste », ou d'une « sorte de précurseur de l'optimisme social-démocrate »⁷⁶), laisseraient un *reste* dont ses représentants seraient incapables de rendre compte. Et ce « reste » qui ne saurait « être rendu par l'appareil conceptuel et organisationnel⁷⁷ » du marxisme vulgaire serait, constate Benjamin, de nature « corporelle ». Toujours dans « Le Surréalisme », il écrit :

Quelque chose se perd. *La collectivité aussi est de nature corporelle* [...] Lorsque le corps et l'espace d'images s'interpénétreront en elle si profondément que toute tension révolutionnaire se transformera en *innervation du corps collectif*, toute *innervation corporelle* de la collectivité en décharge révolutionnaire, alors seulement la réalité sera parvenue à cet autodépassement qu'appelle le *Manifeste communiste*⁷⁸.

Ainsi, tout en récupérant des concepts marxistes comme « ceux de classe, de révolution, de forces productives ou de fétichisme⁷⁹ », Benjamin voudrait cependant en « renforcer la dimension anthropologique⁸⁰ ». Car ce qu'aurait compris selon lui les surréalistes avec leurs

⁷⁴ *Ibid.*, « Le Surréalisme », p. 134.

⁷⁵ *Ibid.*, « Le Surréalisme », p. 134.

⁷⁶ Marc Berdet, « Un matérialisme “stupéfiant”. Entre matérialisme anthropologique et matérialisme dialectique », p. 2.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 2.

⁷⁸ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Le Surréalisme », p. 134. Nous soulignons.

⁷⁹ Marc Berdet, « Un matérialisme “stupéfiant”. Entre matérialisme anthropologique et matérialisme dialectique », p. 4.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 4.

illuminations profanes, tout comme les « physiologies littéraires à la Balzac » et les matérialismes hédonistes⁸¹, ce serait d'avoir cerné la *corporéité* de la collectivité et les possibilités révolutionnaires de son énergie vitale.

D'après Benjamin, le matérialisme anthropologique serait ainsi — du moins à cette époque — l'approche issue du marxisme qui permettrait le mieux de récupérer cette activité « nerveuse » dans le pouls de la collectivité — et ainsi, de rendre compte de ce « reste corporel [...] cet élément corporel-mystique du collectif qui participe au mouvement révolutionnaire en lui donnant ses forces de l'ivresse⁸² ». Löwy qualifiera d'ailleurs, dans le sens de Marc Berdet, le marxisme de Benjamin comme une sorte de « marxisme gothique », « distinct de la version dominante [...] [contaminée] par l'idéologie évolutionniste du progrès⁸³ ».

Berdet précise en outre que « le matérialisme anthropologique apparaît comme une *catégorie corrective* pour Benjamin, qui lui permet de sauver ce “reste” qui échappe au marxisme dit “scientifique”⁸⁴ ». Notons, cependant, que ce terme de « matérialisme anthropologique » ne réapparaîtra pas dans l'œuvre de Benjamin (à l'exception des correspondances) après la deuxième moitié des années 1930, et que ce sera plus tard à l'expression de « matérialisme historique » qu'on reconnaîtra en définitive la signature matérialiste de Benjamin. Remarquons également que l'adhésion de Benjamin au matérialisme

⁸¹ *Ibid.*, p. 3. Berdet précise ce qu'il faut comprendre par « matérialisme hédoniste » : « Des matérialismes hédonistes vigoureusement athées caractérisés par une inquiétante étrangeté (Gottfried Keller, Georg Büchner, Karl Gutzkow). On peut y ajouter une philosophie plus « sereine », la philosophie « incarnée » de Ludwig Feuerbach (1804-1872), ou encore des philosophies caractérisées par la traduction morale de problèmes physiologiques telles que celle de Nietzsche, mais aussi comme celle, très similaire, de Hérault de Séchelles (1759-1794), qui est aussi une politique révolutionnaire ».

⁸² *Ibid.*, p. 3.

⁸³ Michael Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie*, p. 28. Löwy précise que que « l'adjectif « gothique » doit être compris dans son acception romantique : la fascination pour l'enchantement et le merveilleux, ainsi que pour les aspects « ensorcelés » des sociétés et des cultures pré-modernes ».

⁸⁴ Marc Berdet, « Un matérialisme “stupéfiant”. Entre matérialisme anthropologique et matérialisme dialectique », p. 5.

anthropologique et au « marxisme brechtien⁸⁵ » ne sera pas sans susciter la controverse auprès de ses collègues. Ni Adorno, ni Scholem ne paraissent en effet convaincus par les positions défendues par Benjamin à cette époque.

Car déjà très tôt au début des années 1930, Scholem exprimera ouvertement sa méfiance à l'égard de la conversion au communisme de Benjamin ainsi qu'à l'égard de ses fréquentations marxistes. Dès 1934, le regard posé par Scholem sur les représentants de l'École de Francfort est éminemment sévère. Il leur reprochera notamment une perpétuelle hésitation devant la méthode⁸⁶. Mais Scholem ne sera pas le seul à questionner Benjamin sur ses positions durant cette période. Adorno lui-même confiera notamment à Benjamin « ne pas pouvoir suivre » son matérialisme anthropologique, qui selon lui, « cache un élément profondément romantique⁸⁷ ». À ce sujet, Adorno lui écrira : « c'est comme si pour vous le corps de l'être humain était la mesure de la concrétude. Or [...] je crois qu'il barre la route au concret décisif [...] c'est pourquoi je me sens toujours mal à l'aise en vous voyant utiliser des termes comme *geste* et autres choses du même genre⁸⁸ ». Il exprimera également en 1934 son désaccord quant à l'importance accordée par Benjamin à la figure de Brecht⁸⁹.

L'année 1934 marque également la parution de l'important essai de Benjamin consacré à Kafka en l'honneur des dix ans de la mort de l'auteur. L'essai sur Kafka se fera à nouveau le

⁸⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 38.

⁸⁶ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 224. Scholem écrira : « Je suis frappé par la chose suivante : les idées marxistes restent toujours confinées aux problèmes de méthode, et n'arrivent jamais (dans le domaine *idéologique*, s'entend) au contenu. Et ce contenu, quand il survient, fait éclater le cadre de la prétendue méthode ».

⁸⁷ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 324.

⁸⁸ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 168-169. Nous soulignons. Il est intéressant de noter que la catégorie du « geste » apparaît comme concept pour décrire l'œuvre de Kafka dans l'essai de Benjamin en 1934.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 62-63.

théâtre des tensions, à la fois méthodologiques et idéologiques, qui habitent la production intellectuelle de Benjamin. Ce dernier y proposera une lecture immanente des écrits de Kafka, affranchissant ainsi l'auteur du *Procès* des schémas d'interprétation traditionnels de l'œuvre (geste familier depuis l'étude sur le *Trauerspiel*). Une telle lecture permettra, selon Benjamin, de délivrer ainsi simultanément Kafka « de la théologie existentialiste⁹⁰ » ainsi que de l'« insupportable [...] théologien professionnel⁹¹ ». Benjamin proposera par ailleurs dans cet essai de réhabiliter — comme nous le verrons — un pan de l'œuvre de Kafka jusque-là négligé par l'exégèse : son versant « quotidien », « [contemporain] des physiciens actuels⁹² ». Le résultat sera une interprétation de Kafka qui, de prime abord, paraîtra tout autant paradoxale qu'elliptique.

L'avis de Scholem et d'Adorno seront tous les deux sollicités par Benjamin suite au premier jet de l'essai. Si à cet effet Scholem jugera que Benjamin va « trop loin dans l'exclusion de la théologie, [et qu'il jette] le bébé avec l'eau du bain⁹³ », Adorno concevra cependant de son côté la rédaction de l'essai sur Kafka conjointement avec le travail sur les *Passages* : le thème de l'oubli chez Kafka, écrira Adorno, « est essentiellement [interprété] dans le sens archaïque et non dialectisé : *ce qui place justement le travail au début des Passages*⁹⁴ ».

Benjamin concédera cependant, dans une lettre à Scholem, que son essai sur Kafka possède en réalité « son large côté théologique — qui reste, il est vrai, plongé dans l'ombre⁹⁵ ».

⁹⁰ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 72-73.

⁹¹ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 143.

⁹² *Ibid.*, p. 240.

⁹³ *Ibid.*, p. 138. Voir également p. 157, où Scholem dira de l'interprétation que fait Benjamin de Kafka : « Ton interprétation est destinée à devenir *la pierre angulaire* d'une discussion rationnelle, pour autant que celle-ci soit possible. Elle m'éclaire et m'apprend beaucoup, même si *je me sens aussi confirmé dans mon refus d'affaiblir si radicalement le nerf juif* central de cette œuvre ». Nous soulignons.

⁹⁴ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 78-79. Nous soulignons.

⁹⁵ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 143.

Non pas complètement écartée, mais bien *éclipsée*, la part théologique de l'interprétation de Benjamin cèderait ici l'avant plan à son pendant matérialiste : on « pourrait l'appeler une théologie “inversée”⁹⁶ », en dira Adorno. L'univers de Kafka sera donc chez Benjamin lui aussi sujet à être décrit dans les termes de la réversibilité, dans le sens de notre image du gant retroussé sur lui-même. Pour reprendre une formule probante de l'essai sur « Le surréalisme », le monde de Kafka serait lui aussi, chez Benjamin, habité d'une « dialectique qui reconnaît le quotidien comme impénétrable et l'impénétrable comme quotidien⁹⁷ ».

II.5 — *Du matérialisme anthropologique au matérialisme historique. Passages par Baudelaire*

L'année 1936 marque enfin l'entrée dans le troisième et dernier arc de la production intellectuelle de Benjamin, qui chevaucherait les quatre dernières années de sa carrière. C'est dans ces dernières années que Benjamin rédigera les études consacrées à Baudelaire (« Paris capitale du XIXe siècle » et « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », elles-mêmes initialement inscrites à l'intérieur du grand projet des *Passages*), de même que les énigmatiques « Thèses sur le concept d'histoire ». Succédant aux analyses sociales, c'est en effet la vision de l'histoire qui prend désormais le premier et ultime plan des considérations de Benjamin à cette époque⁹⁸.

Rochlitz note, par exemple, que « l'introduction épistémologique du livre sur les passages devait porter sur la *méthode de l'historien*. Les thèmes de l'essai sur l'*Œuvre d'art*, notamment le refus de « l'esthétisation de la politique », [seraient] maintenant inscrits dans *une*

⁹⁶ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 77.

⁹⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Le Surréalisme », p. 131.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 33.

*réflexion plus large sur le rapport au passé et à l'avenir*⁹⁹ ». Dans la même veine, nous pouvons remarquer cette primauté de la question de l'histoire autant dans l'essai sur Nicolas Leskov intitulé « Le conteur » de 1936 (où il est question de la typologie du chroniqueur et de l'historien) que dans celui consacré à Eduard Fuchs en 1937 (où est développée pour une première fois par Benjamin l'opposition entre « matérialisme historique » et historicisme¹⁰⁰).

L'essai de 1937 sur l'œuvre d'Eduard Fuchs, ajoute en ce sens Rochlitz, « part lui aussi de questions esthétiques pour déboucher sur le thème de *l'histoire* [...] Benjamin y insiste, en effet, sur *le caractère fulgurant de l'image historique* et l'oppose à une image intemporelle que l'historisme cherche à donner de la vérité historique¹⁰¹ ». Conceptuellement, les liens entre l'essai sur Fuchs et les « Thèses » de 1940 sont impossibles à manquer : « trois des quatre thèmes philosophiques de ces *Thèses* sont, souvent littéralement, abordés dans le texte sur Fuchs¹⁰² ». Or il est intéressant de noter que l'essai de 1937 renvoie également quelques clins d'œil aux écrits antérieurs, par exemple, à « La tâche du traducteur »¹⁰³. C'est également dans l'essai sur Fuchs que la posture du matérialisme historique, et non plus celle du matérialisme anthropologique, se trouvera mise de l'avant par Benjamin. La conduite de l'historien matérialiste sera dès lors comprise à l'aune de la nécessité « d'abandonner l'attitude sereine,

⁹⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 47. Nous soulignons.

¹⁰⁰ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 211. Benjamin mentionne en effet à Scholem que l'essai sur Fuchs « contient, dans son premier quart, nombre de réflexions importantes sur le matérialisme dialectique ».

¹⁰¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p. 48. Nous soulignons.

¹⁰² *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Eduard Fuchs », p. 174. Nous y lisons : « Pour celui qui s'occupe d'elles en dialecticien historique, [les] œuvres intègrent leur préhistoire et leur fortune — une fortune en vertu de laquelle leur préhistoire se révèle elle aussi soumise à d'incessants changements. Elles lui apprennent comment leur fonction est capable de survivre à leur créateur et de s'émanciper de ses intentions ; comment l'accueil par les contemporains est un aspect de l'influence que l'œuvre d'art exerce aujourd'hui sur nous, et comment cette influence ne repose pas seulement sur la rencontre avec l'œuvre, mais aussi avec l'histoire qui lui a permis de venir jusqu'à nous. » Les thèmes de la « survie » des œuvres et de leur réception sont en effet des thèmes centraux dans « La tâche du traducteur » de 1923 et dans « Histoire littéraire et science de la littérature » en 1931.

contemplative, à l'égard de son objet, pour prendre conscience de la constellation critique dans laquelle tel fragment du passé entre avec tel présent¹⁰⁴ ».

Les descriptions du matérialisme historique dans l'essai de 1937 sur Fuchs nous paraissent d'autant plus intéressantes qu'elles semblent, par un effet miroir, décrire la démarche et le caractère intellectuel de Benjamin lui-même – autant, sinon plus, que ceux de l'auteur en question. Notons à cet effet la formulation suivante : « le regard qu'il réserve aux choses méprisées et apocryphes fait sa véritable force. C'est *en tant que collectionneur et à son propre compte* qu'il s'est frayé un chemin vers ces choses, *le marxisme n'ayant guère pu lui en indiquer que les prémisses*¹⁰⁵ ». Ce sera le regard du *collectionneur*, sa « soif insatiable de matériaux¹⁰⁶ » et son « goût rabelaisien de la quantité¹⁰⁷ » qui, chez Benjamin comme chez Fuchs, fera la force de la démarche de l'historien matérialiste.

Notons que bien que si plusieurs années séparent l'essai sur Fuchs de l'*Origine du drame baroque allemand*, nous ne pouvons pas nous empêcher de remarquer la constance herméneutique de Benjamin. En effet, le collectionneur n'est pas sans ressembler au type du mélancolique présenté dans le *Drame baroque*. Or il s'agit ici d'un autre type de mélancolique : le mélancolique baudelairien du XIXe siècle. Les fils qui nouent l'essai sur Fuchs aux essais sur Baudelaire ne sont pas hasardeux. Car si la figure du collectionneur est bel et bien centrale à cet essai de 1937 sur Fuchs, notons qu'elle apparaîtra également dans les travaux sur Baudelaire et dans les *Passages* sous les figures du flâneur et du chiffonnier.

¹⁰⁴ *Ibid.*, « Eduard Fuchs », p. 174-175.

¹⁰⁵ *Ibid.*, « Eduard Fuchs », p. 223-224. Nous soulignons. Notons aussi la formulation suivante en p. 178 : « Et malgré toute l'érudition qu'il a acquise au cours de sa vie, il n'a jamais adopté l'attitude typique de l'érudit. Son action a toujours débordé le cadre assigné à l'horizon du chercheur. C'est vrai à la fois pour son travail de collectionneur et pour son activité politique ».

¹⁰⁶ *Ibid.*, « Eduard Fuchs », p. 194.

¹⁰⁷ *Ibid.*, « Eduard Fuchs », p. 207.

Et si Eduard Fuchs, « collectionneur et historien », est décrit à l'aune du type du *ramasseur*, il nous semble plus encore que c'est aussi Benjamin lui-même qui travaille en ramasseur auprès de Baudelaire. Il décrira dans une lettre de 1938 à Adorno l'état de ses ébauches dans les termes suivants : « après avoir longtemps *accumulé livres sur livres et extraits sur extraits*, j'en suis maintenant à me donner par une série de réflexions les fondements d'une *structure*¹⁰⁸ ». La construction et la structure des travaux sur Baudelaire (qui devaient promouvoir « les intérêts méthodologiques déterminants du travail sur les Passages¹⁰⁹ ») auront été sujettes à débats suite à la réception d'un Exposé des *Passages* envoyé à Adorno et à Horkheimer après 1935. Sans entrer dans le conflit lié à l'Exposé des *Passages*, sachons que contre les accusations de « refus ascétique de l'interprétation¹¹⁰ » dirigées vers Benjamin de la part de ses collègues, lui-même défendait une construction qui ne serait « faite essentiellement d'un matériau philologique¹¹¹ ». Le souci philologique n'aura, véritablement, jamais quitté la pensée de Benjamin.

Ce seront, par ailleurs, les travaux sur Baudelaire qui occuperont principalement l'esprit de Benjamin durant les dernières années de sa vie. Il écrira à Adorno en mai 1940 : « c'est cet objet qui pour l'instant s'impose avec le plus d'intransigeance à mes yeux ; il n'y a pour moi rien de plus urgent que de répondre à ses exigences¹¹² ». Benjamin comprenait même les « Thèses sur le concept d'histoire » comme une *escale* dans la genèse du Baudelaire : « [les

¹⁰⁸ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 282. Nous soulignons. Benjamin dira à cette occasion, sur la structure du Baudelaire : « Je voudrait qu'elle ne le cède pas en rigueur dialectique à celle du travail sur les Affinités électives ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 220.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 322.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 333.

¹¹² Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 374.

Thèses] aussi présentent à coup sûr une certaine étape de mes réflexions pour la suite du Baudelaire¹¹³ ».

À l'occasion de cette remarque de Benjamin, nous nous permettons d'insister sur l'importance que représentait en vérité le travail critique sur les figures littéraires dans l'œuvre de Benjamin ; dans leur intention originelle, les « Thèses » devaient être comprises comme étant au service du Baudelaire, et non l'inverse. Ce constat va dans le sens des hypothèses que nous avons posées en introduction et confirme à nos yeux l'intimité qu'entretiennent bel et bien la réflexion littéraire et la réflexion sur l'histoire chez Benjamin. En prenant comme œuvre-pivot l'*Origine du drame baroque allemand*, nous avons tenté de montrer qu'à la fois les œuvres « théologiques » et les œuvres « marxistes » se révélaient, chez Benjamin, des moments antithétiques mais réversibles d'une même constance herméneutique et philologique. Nous avons vu par ailleurs que cette herméneutique, simultanément héritée de la tradition juive et du matérialisme anthropologique, culminera, au fil du temps, dans le « matérialisme historique » de Benjamin.

¹¹³ *Ibid.*, p. 374–375.

CHAPITRE II

Lire Franz Kafka à travers Benjamin

Introduction : Les bases d'une lecture benjaminienne de l'œuvre de Kafka

Suivant notre hypothèse directrice selon laquelle les écrits de Benjamin consacrés à la littérature et à la critique littéraire se révéleraient fondamentaux pour comprendre les catégories benjaminienes de l'histoire, développées notamment dans les « Thèses sur le concept d'histoire » de 1940 ; nous avons donc proposé, dans la mire d'une interprétation réconciliatrice de la pensée de Benjamin, de mettre de l'avant les essais de critique littéraire au sein de la généalogie de son œuvre — et ce, dans le but de diriger le regard vers les manifestations de la réversibilité entre matérialisme et messianisme dans sa pensée. Notre deuxième chapitre consistera donc, tel qu'annoncé, à mener une lecture « immanente » des essais que consacre Benjamin à l'auteur du *Procès*.

Il est indubitable que la figure de Kafka occupe une place considérable dans l'œuvre de Benjamin. Non seulement s'agit-il d'un auteur qui ne cessera d'intéresser Benjamin tout au long de la décennie qui recouvre les années 1930 à 1940, mais de manière plus intime — en reprenant ici l'expression de Hannah Arendt – Benjamin « n'avait pas besoin de lire Kafka pour penser comme Kafka¹¹⁴ ». Et si l'interprétation que fait Benjamin de Kafka est faite de la même étoffe originale que l'ouvrage à réception plutôt controversée qu'est l'*Origine du drame baroque allemand*, il est toutefois étonnant de constater la manière dont les écrits sur Kafka auront plutôt joué, de leur côté, un rôle *unificateur* dans l'œuvre de Benjamin.

¹¹⁴ Hannah Arendt, *Walter Benjamin 1982-1940*, p. 40.

L'un des objectifs de ce chapitre sera effectivement de montrer comment les concepts développés dans les essais consacrés à Kafka se maintiennent dans un dialogue vivant avec le reste de l'œuvre de Benjamin. Nous verrons notamment que des remaniements de l'article de 1934 sur Kafka étaient prévus par Benjamin dès 1935, à la lumière des commentaires et critiques que lui ont fait ses collègues et amis. Benjamin écrira d'ailleurs qu'autour de la collection des impressions de Scholem, d'Adorno et de Brecht sur l'essai de 1934, « il s'est ainsi formé [...] tout compte fait, une configuration sonore dont j'ai encore à capter maints échos¹¹⁵ »

L'essai de 1934 consacré à Kafka constitue en effet un rare terrain d'entente au sein de l'œuvre de Benjamin, rassemblant sur un fond d'accord insoupçonné les voix et critiques de ses amis Gershom Scholem, Theodor W. Adorno et Bertolt Brecht. Bien que chacun de ces interlocuteurs apporte sa propre perspective et ses propres réserves théoriques à la vision que propose Benjamin de l'univers kafkaïen, il semble que le diagnostic du tour de force accompli par Benjamin auprès de l'auteur du *Procès* soit unanime. Adorno écrira en effet à Benjamin : « je voudrais juste vous dire aujourd'hui *l'impression absolument extraordinaire* que m'ont laissée les thèmes de ce travail – la plus grande que vous m'avez procurée depuis l'achèvement du Kraus¹¹⁶ ». Scholem partagera cet avis. Il écrira à Benjamin, de son interprétation de Kafka, qu'elle : « est destinée à devenir la pierre angulaire d'une discussion rationnelle, pour autant que celle-ci soit possible¹¹⁷ ».

Benjamin lui-même admettra aisément de Kafka qu'il s'agit d'un auteur d'une extrême importance : auteur qui, paradoxalement, se *dérobe*, ayant laissé peu de traces derrière lui. Si l'importance et la grandeur de Kafka ne sont évidemment pas à remettre en doute pour

¹¹⁵ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 85.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 75. Nous soulignons.

¹¹⁷ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 157.

Benjamin, il lui paraît cependant difficile de saisir ce qui fait précisément cette grandeur. Les termes de ce problème seront d'ailleurs développés par Benjamin dans deux textes, l'un datant de 1931 et l'autre de 1934. Dans le texte de 1931, lu à la radio de Francfort et intitulé « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine »¹¹⁸, Benjamin insistera en effet dès les premières lignes sur « la grandeur » de l'écrivain Kafka, de même que sur « la difficulté d'en témoigner ». C'est alors qu'il posera la question étonnante : « Mais qui était Kafka ? », et qu'il déclarera l'impossibilité d'y répondre. Selon Benjamin, Kafka aurait effectivement « tout fait pour rendre inaccessible la réponse à cette question¹¹⁹ ».

Quelques années plus tard, dans un essai plus long portant simplement le titre de « Franz Kafka » (1934), Benjamin écrira dans le même esprit que Kafka, face à sa propre œuvre, avait « pris toutes les dispositions concevables pour faire obstacle à l'interprétation de ses textes¹²⁰ ». Ce qui n'aura pas empêché, cependant, toute une série d'interprétations de voir le jour ; interprétations qui demeureront insatisfaisantes selon Benjamin, et qu'il qualifiera en 1931 de « fort tentantes¹²¹ », ou encore en 1934 de « commodes », mais « intenable¹²² ». En réponse à ces schémas interprétatifs qui, selon lui, porteraient atteinte à l'œuvre véritable, Benjamin formulera l'intention suivante : « je voudrais en tout cas suggérer *comment il ne faut pas interpréter Kafka*¹²³ ». Car de l'auteur du *Procès*, écrit Benjamin, « on pourrait tout au plus faire une légende¹²⁴ ».

¹¹⁸ L'année 1931 est aussi celle où se voit publié par Max Brod et Hans Joachim Schoeps le recueil posthume d'écrits de Kafka regroupés sous le même titre (*Beim Bau der Chinesischen Mauer*).

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 285.

¹²⁰ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 430.

¹²¹ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 286.

¹²² *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 435.

¹²³ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 286. Nous soulignons.

¹²⁴ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 286.

La notion de « légende » constitue, par ailleurs, un concept crucial pour se rapporter à Kafka et à son œuvre. Benjamin suggèrera à cet effet, dès 1931, que « Kafka — si l'on tient à lui trouver des maîtres — a-t-il moins appris des grands romanciers, que de ces auteurs beaucoup plus modestes que sont les *conteurs*¹²⁵ ». On retrouve d'ailleurs, dans les deux essais de Benjamin sur Kafka, plusieurs rapprochements entre l'écrivain et la figure du conteur ; rapprochements qui pourraient sembler à première vue négligeables, mais qui prennent selon nous toute leur importance si on les rapporte à l'essai que Benjamin consacre en 1936 à Nicolas Leskov (« Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov »). Voire, les échos que se renvoient ces trois textes (de 1931, de 1934 et de 1936) nous semblent assez significatifs pour suggérer que les « Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » peuvent informer une lecture des écrits de Benjamin sur l'œuvre de Kafka.

Ainsi, c'est en nous appuyant sur les essais de 1931 et de 1934 (où Benjamin formule explicitement ses critiques contre les interprétations de Kafka qui dominent à son époque), que nous tenterons — dans la lignée herméneutique et critique de notre projet — de dégager des éléments positifs d'une lecture spécifiquement benjaminienne de l'œuvre de Kafka. Partant de l'analyse que fait Benjamin de l'univers et des thèmes kafkaïens, et en parallèle avec les concepts de l'essai sur « Le conteur » de 1936, il s'agira pour nous de voir quel *type* de lecture fait Benjamin de Kafka, et comment cette figure littéraire qui l'occupe durant environ dix ans s'insère à l'intérieur de sa propre œuvre.

Nous procéderons comme suit : dans un premier temps, nous examinerons en quoi la figure de Kafka se rapproche davantage de celle du conteur que du romancier. Nous nous attarderons en second lieu aux critiques des interprétations de l'œuvre de Kafka formulées par

¹²⁵ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 289. Nous soulignons.

Benjamin dans les deux essais de 1931 et 1934. Nous analyserons ensuite plusieurs aspects de l'interprétation que fait Benjamin de l'œuvre de Kafka. Nous nous intéresserons notamment aux pôles qui animent selon Benjamin l'œuvre de Kafka, et examinerons par le fait même le statut d'une notion clé de la lecture benjaminienne son œuvre : celle de la « parabole » kafkaïenne. Ces analyses réclameront à leur tour la mise en rapport des récits de Kafka avec des thèmes importants de la tradition talmudique, notamment la relation de la Aggadah à la Halakhah.

Nous observerons par ailleurs deux manifestations d'une interprétation de la « réversibilité » au sein de l'œuvre kafkaïenne : une première entre les pôles du mysticisme et de la modernité, et une deuxième dans la dynamique du *renversement* de l'abjection dans le mysticisme. Le dernier versant de notre étude concernera la question de l'« ajournement » kafkaïen. Nous concluons enfin avec des pistes de réflexion qui nous permettront d'effectuer une transition vers la figure de Baudelaire et le concept d'allégorie.

I.1 — « *On raconte que...* »

Si Benjamin nous indique que Kafka se rapproche davantage de la figure du conteur que de celle du romancier, nous sommes en droit de nous demander, en premier lieu, en quoi réside pour Benjamin la spécificité du conte et de quelles façons l'univers de Kafka entretient des similarités avec celui-ci. Au début de l'essai de 1936 intitulé « Le conteur », Benjamin fait le constat suivant : « l'art de conter est en train de se perdre. Il est de plus en plus rare de rencontrer des gens qui sachent raconter une histoire¹²⁶ ». Que signifierait, pour Benjamin, *raconter une histoire* ? Dans cet essai Benjamin nous indique, d'abord, que le conteur est celui qui puise à la

¹²⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 115.

source de « l'expérience transmise de bouche en bouche¹²⁷ ». Ainsi le conte consisterait, pour Benjamin, en un récit qui de prime abord participerait à la transmission d'une tradition orale (l'art de raconter une histoire « est toujours de reprendre celles qu'on a entendues, et celui-ci se perd, dès lors que les histoires ne sont plus conservées en mémoire¹²⁸ »). En cela, les plus grands conteurs seraient ceux « dont le texte [s'éloignerait] le moins de la parole *des innombrables conteurs anonymes*¹²⁹ ». De sorte que, paradoxalement, les plus grands conteurs (en demeurant au plus près possible du récit originel) se feraient aussi les gardiens les plus discrets de cette tradition.

Car les conteurs seraient engagés dans un pacte de probité auprès de leurs auditeurs, c'est-à-dire, celui de demeurer les plus fidèles possible à leurs sources. Qu'ils soient directement impliqués ou non dans l'histoire, explique Benjamin, les conteurs auraient « toujours tendance à rapporter en premier les circonstances dans lesquelles ils ont entendu ce qu'ils s'appêtent à raconter¹³⁰ ». Et s'ils « n'[auraient] pas en personne vécu les événements, du moins les [tiendraient-ils] directement de ceux qui en furent les acteurs¹³¹ ». Ainsi, le conteur benjaminien se reconnaîtrait en premier lieu à sa technique narrative : dans sa manière de s'appêter à raconter une histoire, le conteur mettrait en place certaines mesures d'effacement de sa propre présence. C'est-à-dire que dans sa mise en place du récit, le conteur invoquerait en même temps explicitement, suivant Benjamin, sa dette envers la parole de ses innombrables prédécesseurs.

¹²⁷ *Ibid.*, « Le conteur », p. 116.

¹²⁸ *Ibid.*, « Le conteur », p. 126.

¹²⁹ *Ibid.*, « Le conteur », p. 116. Nous soulignons.

¹³⁰ *Ibid.*, « Le conteur », p. 127.

¹³¹ *Ibid.*, « Le conteur », p. 127.

À cet effet, une particularité stylistique qu'emploie Benjamin dans l'ouverture des deux essais sur Kafka nous paraît fort révélatrice. L'essai de 1931 débute ainsi : « *Je commence par un bref récit que j'emprunte* à l'ouvrage cité en titre [...] Kafka prétend rapporter une légende chinoise [...] ¹³² ». Dans la suite de l'essai, Benjamin narre ensuite lui-même le récit énigmatique raconté par Kafka dans la nouvelle « Un message impérial ». Ce geste singulier de Benjamin ¹³³, dans les toutes premières lignes de ce texte (rappelons qu'il a été raconté à la radio), consiste donc à faire usage du procédé suivant : Benjamin, au tout début de son essai, se met en scène *en train de rapporter une histoire* trouvée chez Kafka, histoire que Kafka aussi, dans sa nouvelle, prétend rapporter. Nous assistons là à une double mise en présence du conte. De la même façon, les premiers mots de l'essai sur Kafka de 1934 sont les suivants : « On raconte que [...] ¹³⁴ ». Ce choix curieux d'employer le « on raconte que » sous ces deux variantes, nous semble bien loin d'être insignifiant.

En effet : ce sur quoi Benjamin insiste dès le départ, dans les formules d'ouverture à ces deux textes, est le fait qu'il s'apprête à nous rapporter une histoire qu'il détient d'autrui. En incarnant en quelque sorte lui-même la figure du conteur, nous suggérons que la démarche de Benjamin ici ajoute une dimension supplémentaire aux réflexions qu'il s'apprête à mener autour de l'œuvre de Kafka : il rend visible l'art de conter lui-même. Et si nous jugeons important d'attirer l'attention sur ce geste de Benjamin en début d'analyse, c'est d'une part parce qu'il renforce notre hypothèse selon laquelle il est fertile de lire les écrits sur Kafka en parallèle avec

¹³² Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 284. Nous soulignons.

¹³³ Ce geste a également été remarqué par Carrie Asman-Schneider dans son introduction à *From agon to allegory : Walter benjamin and the drama of language*.

¹³⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 410.

« Le conteur » de 1936 ; et d'autre part, c'est une marque qui nous paraît particulièrement parlante dans la mesure où on la retrouve très peu ailleurs¹³⁵.

I.2 — *Les influences rétrospectives de l'essai de 1936 sur « Le conteur »*

Or, il ne suffit pas de rapporter une histoire pour que celle-ci soit considérée par Benjamin comme un conte. Il écrit, toujours dans « Le conteur » : « l'art du conteur consiste pour moitié à savoir rapporter une histoire *sans y mêler d'explication* [...] L'extraordinaire, le merveilleux est raconté avec la plus grande précision, mais le contexte psychologique de l'action n'est pas imposé au lecteur¹³⁶ ». Une digression sur Hérodote¹³⁷ dans l'essai de 1936 est elle aussi grandement révélatrice à cet égard. Benjamin décrit à son lecteur comment Hérodote raconte l'histoire du roi égyptien Psamménite (histoire qui sera, bien plus tard, relayée par Montaigne) : « Hérodote ne fournit *aucune explication*. Il rapporte les faits de la façon la plus sèche. C'est pourquoi ce récit venu de l'ancienne Égypte est encore capable, après des milliers d'années, de nous *étonner* et de nous *donner à réfléchir*¹³⁸ ».

Pour Benjamin, l'alliage énigmatique de l'absence d'explications avec la précision des descriptions est ce qui fait que le conte étonne et fascine l'auditeur de manière presque impérissable. C'est ce qui ferait qu'un conte, même millénaire, puisse « [offrir] longtemps encore matière à *développement*¹³⁹ ». Notons déjà que, selon Benjamin, l'absence de

¹³⁵ Dans les différentes sections du texte sur Kafka de 1934, le « on raconte que » revient d'ailleurs à plus d'une reprise en début de sections. Autrement, le texte de 1927 sur Gottfried Keller commence également par « On raconte que... ». Ce qui est intéressant c'est que Gottfried Keller était un nouvelliste, genre littéraire assez proche du conte.

¹³⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 123. Nous soulignons.

¹³⁷ *Ibid.*, « Le conteur », p. 124. Benjamin suggère : « Le premier conteur grec fut Hérodote ».

¹³⁸ *Ibid.*, « Le conteur », p. 125. Nous soulignons.

¹³⁹ *Ibid.*, « Le conteur », p. 124. Nous soulignons.

contextualisation psychologique serait une caractéristique que partagent les récits de Kafka avec les contes¹⁴⁰. N'importe quel lecteur du *Procès* — pensons au chapitre intitulé « Le fouetteur », par exemple, où Josef K. surprend derrière une porte adjacente à son bureau trois hommes, parmi lesquels l'un d'eux détient un fouet — ne peut évidemment qu'acquiescer à cette expérience du dérochement des explications psychologiques propre à l'univers kafkaïen. Ce constat vaudrait d'ailleurs pour l'ensemble des romans et des nouvelles de son corpus.

Une autre caractéristique essentielle du conte consisterait, pour Benjamin, en ce qu'il « présente toujours, ouvertement ou tacitement, un aspect *utilitaire*. Celui-ci se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie — dans tous les cas le conteur est *un homme de bon conseil*¹⁴¹ ». En effet, Benjamin nous dit des grands conteurs (tels Leskov, mais également Gotthelf, Nodiel et Hebel) qu'ils dispensaient aux paysans toutes sortes de « menus enseignements scientifiques¹⁴² », qu'ils « [s'enracinaient] toujours dans le peuple¹⁴³ ».

Penser avec Benjamin le conteur comme étant « de bon conseil », c'est ainsi avant tout insister sur le fait qu'il est un homme d'expérience. Benjamin ajoutera, en effet, que le conteur « emprunte la matière de son récit à *l'expérience* [...] Et ce qu'il raconte, à son tour, *devient*

¹⁴⁰ Benjamin retrace à cet effet une certaine évolution dans la technique narrative de Kafka : au fil de sa pratique, Kafka délaisserait de plus en plus les tentatives d'explications psychologiques. Benjamin écrit dans l'essai de 1934 : « À mesure que s'affirme la maîtrise de l'écrivain, nous le voyons renoncer de plus en plus à adapter les gestes de ses personnages aux situations communes, à les expliquer. "Voilà encore de drôles de manières, lit-on dans *La Métamorphose*, s'asseoir sur le bureau pour parler aux employés du haut d'un trône, surtout quand on est dur d'oreille et qu'il faut que les gens s'approchent de tout près !" Mais dans *Le Procès*, déjà, Kafka ne s'embarrasse plus de telles justifications ». Voir Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 425 Nous soulignons. À la manière des contes, les récits de Kafka se dérochent aux explications psychologiques, cependant, Benjamin suggère encore davantage qu'à mesure que les récits de Kafka progressent, *moins encore ils se livrent*.

¹⁴¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 119. Nous soulignons.

¹⁴² *Ibid.*, « Le conteur », p. 119.

¹⁴³ *Ibid.*, « Le conteur », p. 140.

*expérience en ceux qui écoutent son histoire*¹⁴⁴ ». Ainsi, suivant la pensée de Benjamin : le fait même de transmettre une expérience sous la forme du conte, *c'est* porter conseil. Or comme nous le savons, l'univers de Kafka n'est plus l'univers paysan des « conseils d'agronomie » de Gotthelf, mais bien le monde moderne des fonctionnaires, des policiers, et de l'administration.

En ce sens si les récits de Kafka, selon Benjamin, seraient à lire comme des *contes*, faudrait-il y chercher des conseils ? Si oui, lesquels renfermeraient-ils et à qui s'adressent-ils ? Quelle *expérience* transmettent-ils ? Benjamin donnera un indice à cet effet dans l'essai de 1934 sur Kafka. Il écrit : « Kafka, lorsqu'il s'occupa de légendes, fit des contes pour *dialecticiens*¹⁴⁵ ». Gardons ainsi dès lors en tête les caractéristiques du conte que nous avons identifiées (soit : l'absence de contextualisation psychologique, le souci des questions pratiques, la dette envers la tradition « anonyme »), car celles-ci seront importantes pour la suite de notre réflexion. C'est en effet à la lumière de la question de l'expérience recelée dans les récits de Kafka que nous souhaiterons, dans un second temps, venir éclairer l'univers kafkaïen de Benjamin.

II.1 — *Méconnaître l'œuvre de Kafka : deux tendances*

Cela dit, nous en venons désormais à la chair de notre propos, soit à l'examen des textes que Benjamin consacre à Kafka en 1931 et 1934. À la manière dont l'*Origine du drame baroque allemand* s'ouvrait sur un panorama des mauvaises interprétations du *Trauerspiel* au sein de la réception chez les littéraires allemands, les essais de Benjamin sur Kafka débutent eux aussi en proposant une critique des lectures qui dominent à son époque la réception de son œuvre. Mais notons que le travail critique opéré par Benjamin auprès de l'auteur du *Procès*, à la différence

¹⁴⁴ *Ibid.*, « Le conteur », p. 121. Nous soulignons.

¹⁴⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 420.

du *Trauerspiel*, concerne la réhabilitation d'une pensée contemporaine. L'essai que rédige Benjamin en 1934 marque en effet seulement les dix ans du décès de l'auteur. On pourrait dire que l'urgence de bien lire Kafka, pour Benjamin, se ferait d'autant plus sentir à cette époque, où les fruits de son œuvre demandent à se faire cueillir. Nous pourrions même supposer que Benjamin souhaiterait, dans ses essais sur Kafka, préparer la voie d'une réception critique de Kafka qui ne serait pas déjà entérinée, au moment même où viennent d'être mises au jour ses œuvres posthumes, par des lectures schématiques ou impropres.

C'est ainsi que Benjamin formulera, déjà en 1931, une première critique de l'interprétation strictement « théologique » de Kafka, qui selon lui consiste en « une façon tout à fait particulière de contourner, [presque] d'évacuer l'univers de Kafka¹⁴⁶ ». Quelques années plus tard, l'article de 1934 posera des constats plus précis. Benjamin y décrira les deux manières qu'il y a de « méconnaître fondamentalement » l'œuvre de Kafka. Benjamin affirme : « L'une [de ces interprétations] est l'interprétation *naturaliste*, l'autre l'interprétation *surnaturelle* ; l'une comme l'autre, la lecture psychanalytique comme la lecture théologique, passent à côté de l'essentiel¹⁴⁷ ».

Benjamin fera cependant un plus grand cas de ce deuxième type d'interprétation, à caractère théologique, facilitée par les travaux de Max Brod et élevée au stade de « bien commun de l'exégèse kafkaïenne¹⁴⁸ ». Il écrira à Scholem dans une lettre de 1934 : « Ce contre quoi je me suis retourné — c'est la pose insupportable du théologien professionnel, qui [...] a jusqu'ici dominé sur toute la ligne l'interprétation de Kafka, et qui nous adresse de surcroît ses

¹⁴⁶ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 286.

¹⁴⁷ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 435. Nous soulignons.

¹⁴⁸ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 436.

déclarations les plus suffisantes¹⁴⁹ ». Cette lecture théologique, déplore Benjamin, ne semble en effet considérer les œuvres de Kafka que dans la perspective où elle parvient à les ramener à un schéma tiré de la philosophie de la religion, c'est-à-dire d'en faire la lecture à partir d'un modèle *eschatologique*.

Benjamin aurait effectivement ici en tête le type de lecture faite par des auteurs tels que Max Brod, Bernhard Rang et Willy Haas, qui attribueraient aux romans *Le Château*, *Le Procès*, et *L'Amérique* la forme d'un triptyque — où chacune des trois parties du triptyque consisterait en une représentation de l'un de trois ordres théologiques, soit : le règne de la puissance supérieure et de la grâce (incarné par *Le Château*), le règne de la puissance inférieure et du jugement (*Le Procès*), et le règne de la vie terrestre (*L'Amérique*)¹⁵⁰.

Notons que cette catégorisation erronée de l'œuvre de Kafka serait fondée, pour Benjamin, sur des « spéculations barbares qui [...] ne semblent pas même compatibles avec la lettre du texte de Kafka¹⁵¹ ». Les interprétations de Kafka telles que celles avancées par Brod, en traitant « avec désinvolture [les] œuvres proprement dites¹⁵² », négligeraient en fait selon Benjamin « d'étudier ne serait-ce qu'un seul des thèmes qui apparaissent dans ses récits et ses romans¹⁵³ ». Une telle lecture « commode », s'édifierait en effet, non pas à partir des éléments qui constituent les récits eux-mêmes, mais à partir de notes posthumes ou d'indices biographiques. Il s'agirait d'une démarche qui se révélerait « beaucoup moins féconde que celle,

149 W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 143.

150 Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 286-287 et « Franz Kafka », p. 435-437.

151 *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 436.

152 *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 435.

153 *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 437.

autrement plus ardue, consistant à comprendre l'écrivain à partir du centre même de son monde d'images¹⁵⁴ ».

C'est donc une enquête de cet autre type, fondée sur une analyse des thèmes et des images centraux à l'univers kafkaïen, que Benjamin entend mener : il s'agira pour lui de comprendre l'écrivain à *partir de* son monde d'images, et non de comprendre son monde d'images à partir de l'écrivain. Et c'est en ce sens que Benjamin affirmera que seule une attention portée aux thèmes permet de jeter « quelque lumière » sur les véritables puissances à l'œuvre dans les romans de Kafka. Nous retrouvons ici la démarche herméneutique proprement benjaminienne, qui dès l'*Origine du drame baroque allemand* et l'essai sur « Le Surréalisme », engage le lecteur à délaissier les interprétations schématiques au profit de lectures immanentes, axée sur les thèmes et le monde d'images de l'auteur. C'est ainsi que nous verrons que selon Benjamin (et dans un sens très différent de la lecture théologique de Brod), les puissances à l'œuvre chez Kafka « [pourraient] tout aussi légitimement être considérées comme des puissances actuelles, ancrées dans le monde d'aujourd'hui¹⁵⁵ ».

II.2 — *L'ellipse kafkaïenne : entre modernité et mysticisme*

Benjamin soutient en effet — contre une lecture comme celle de Brod — que la véritable démarche kafkaïenne résiste à l'interprétation, et c'est en cela qu'il refusera de céder à une quelconque lecture unilatérale. Il faut plutôt s'enfoncer dans l'œuvre de Kafka, écrit-il, « à tâtons, avec prudence, avec circonspection, avec méfiance¹⁵⁶ ». L'univers de Kafka, suivant Benjamin, ne pourrait ainsi être compris ni univoquement à partir d'un modèle théologique, ni

¹⁵⁴ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 286-287.

¹⁵⁵ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 437.

¹⁵⁶ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 430.

strictement à partir d'un modèle « naturaliste », que ce soit psychanalytique ou autre. Et s'il admettra bel et bien une influence théologique chez Kafka, (il écrira en ce sens : « j'affirme que mon travail a lui aussi son large côté théologique – qui reste, il est vrai, plongé dans l'ombre¹⁵⁷ » ou encore que « Kafka n'a pas toujours échappé aux tentations du mysticisme¹⁵⁸ »), Benjamin maintiendra que le versant théologique de l'œuvre de Kafka se situerait dans une tension avec un autre pôle, avec un autre type d'expérience.

Considérons à cet égard la phrase suivante, tirée du texte de 1934 : « Tout indique que, pour Kafka, le monde des fonctionnaires et celui des pères se *confondent*¹⁵⁹ ». Ce que Benjamin suggère ici, c'est que chez Kafka, la figure à forte connotation théologique (celle du père), vient à la rencontre, se mélange, à celle d'une figure tout autrement moderne et « terrestre » (celle du fonctionnaire). Si ces deux mondes viennent à *se confondre*, comme le propose Benjamin, une lecture qui choisirait de s'ériger uniquement autour du thème de l'exercice de la puissance divine de juger et de damner (comme, par exemple, la lecture du *Procès* que Benjamin attribue à Willy Haas), ne serait dès lors plus tenable. En effet, comment une telle lecture pourrait-elle rendre compte de toute la charge thématique portée par l'univers, et le vocabulaire, du fonctionnaire ?

La question à se poser désormais serait peut-être celle de voir pour quelles raisons Benjamin cherche à attirer l'attention sur le parallèle, ou sur la rencontre, entre le monde du père et celui du fonctionnaire. Nous avons énoncé que, pour Benjamin, la part théologique de l'œuvre de Kafka était maintenue en tension avec un autre pôle. Dans une lettre de 1938 à Gershom Scholem, qui suit de quelques années l'article sur Kafka de 1934, Benjamin explicite

¹⁵⁷ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 143.

¹⁵⁸ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 430.

¹⁵⁹ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 414. Nous soulignons. Quelques pages plus loin, on retrouve la même idée : « Entre la situation administrative et la situation familiale, chez Kafka, les contacts sont multiples. » (p. 416).

de quelle nature est, selon lui, la tension constitutive qui traverse toute l'œuvre de Kafka : l'œuvre de Kafka, écrit-il, « est *une ellipse* dont les foyers extrêmement écartés sont déterminés, l'un par *l'expérience mystique* [...] l'autre par *l'expérience de l'habitant de la grande ville moderne*¹⁶⁰ ».

Ce serait dès lors la tension maintenue entre ces deux foyers (que nous appellerons le pôle de la théologie et le pôle de la modernité) qui ferait, dans une perspective benjaminienne, la spécificité de l'atmosphère kafkaïenne. Ainsi, sur la base d'une attention particulière au monde d'images de Kafka, Benjamin se verrait ainsi incité à réhabiliter un aspect que la critique paraît écarter dans l'œuvre de Kafka : son pendant actuel, son pendant *moderne*. C'est en ce sens que Benjamin sera porté à affirmer que le monde du père et celui du fonctionnaire se mélangent, ou encore, que les puissances qui habitent le monde kafkaïen seraient tout aussi « actuelles, ancrées dans le monde d'aujourd'hui », qu'elles ne seraient reculées et divines. Nous pouvons déjà ici — dans cette confusion entre le monde du père et du fonctionnaire — observer une première manifestation de ce que nous avons appelé la *réversibilité* benjaminienne entre matérialisme et messianisme.

On trouve à cet effet un beau passage dans le chapitre *Dans la cathédrale* du *Procès*, où le personnage de K. se rend dans une cathédrale à la demande de ses patrons, dans le but de la faire visiter à un Italien¹⁶¹. Un ecclésiaste l'interpelle du haut d'une balustrade et l'engage dans un dialogue étrange, où ce dernier lui fait signe qu'il l'a fait convoquer pour lui parler.

¹⁶⁰ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 240. Nous soulignons. Benjamin précise à Scholem ce qu'il entend par « l'habitant de la grande ville moderne » : « Je parle d'un citoyen moderne qui se sait livré à un gigantesque appareil administratif dont le fonctionnement est contrôlé par des instances qui restent floues aux yeux de ses organes d'exécution eux-mêmes, à fortiori pour les individus qu'il manipule. (On sait que c'est là un des niveaux de signification des romans de Kafka, en particulier du *Procès*). »

¹⁶¹ Benjamin ne relève pas lui-même ce passage dans l'essai sur Kafka de 1934. Cependant, Scholem y fait références dans les correspondances avec Benjamin. Voir W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 142.

L'ecclésiaste poursuit en demandant à K. : « Qu'as-tu à la main ? Est-ce un livre de prières ?¹⁶² » Ce à quoi K. répond : « Non [...] c'est un catalogue de curiosités de la ville¹⁶³ ». La confusion ici est intéressante, et permet d'illustrer la thèse benjaminienne de l'ellipse kafkaïenne : car dans cet extrait, même un représentant de l'Église risque de méprendre un guide touristique pour un recueil de prières.

La confusion dans *Le Procès* est telle qu'il n'est, en réalité, jamais véritablement possible de distinguer si les forces qui motivent l'arrestation de K. relèvent de l'arbitraire des puissances divines, ou du débridement des puissances administratives. Dans une scène de dialogue entre le personnage du peintre et K., il est d'ailleurs question de l'ambigu et éloigné « tribunal suprême ». Le peintre explique : « les petits magistrats, dont font partie ceux que je connais, n'ont pas le droit de prononcer un acquittement définitif ; seul détient ce droit *le tribunal suprême*, auquel *ni vous ni moi ne pouvons accéder*. Nous ignorons comment les choses se présentent là-bas et, soit dit en passant, nous ne tenons pas plus à le savoir¹⁶⁴ ». Ce tribunal suprême paraît en effet dans le roman si absurdement hors d'atteinte pour toute personne, qu'il serait bien difficile de statuer en définitive sur sa nature.

II.3 — *Le statut de la créature et le renversement dans le mysticisme*

Ainsi, la réhabilitation benjaminienne de l'expérience de la modernité au cœur de l'œuvre de Kafka partirait d'une volonté de rendre compte de cette expérience kafkaïenne qu'est la vie dans ce « procès toujours pendant¹⁶⁵ » de l'administration bureaucratique moderne

¹⁶² Franz Kafka, *Le Procès*, p.2 40.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 240.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 190. Nous soulignons.

¹⁶⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 415. Nous soulignons.

(l'expérience, par exemple, de l'arrestation arbitraire de Josef K.). Dans une lettre à Scholem, Benjamin décrira d'ailleurs dans les termes suivants l'angle d'approche qu'il souhaitera privilégier dans sa lecture des récits kafkaïens : « je pars de la petite espérance absurde, ainsi que des *créatures* à qui, d'une part, cette espérance s'adresse et en qui, d'autre part, cette absurdité se reflète¹⁶⁶ ». Dans cette optique d'où part Benjamin, il ne paraît donc plus du tout hasardeux que bon nombre des personnages kafkaïens soient, littéralement, des *créatures* ou des figures animales aux prises avec des expériences de l'absurdité, sujets d'un monde où l'espoir paraît sans cesse se dérober. À cet effet, Benjamin suggère d'ailleurs, dans un passage commun aux essais de 1931 et de 1934 : « On peut suivre un bon moment de telles histoires sans se rendre compte qu'il n'y est pas question d'êtres humains¹⁶⁷ ».

Plus encore : selon Benjamin, les personnages de Kafka ne doivent pas, de toute évidence, être considérés comme des héros. Si les mondes des « pères » et des « fonctionnaires » se confondent, comme nous l'avons souligné, cette « ressemblance [ne serait] pas à leur honneur. Elle est faite d'hébétude, de dégradation et de crasse¹⁶⁸ ». Ce serait plutôt, affirme Benjamin, la saleté et l'absurdité qui se trouveraient au centre de l'expérience kafkaïenne de la vie moderne — seule manière adéquate qu'aurait trouvée Kafka, explique Benjamin, pour décrire « les individus de sa génération et de son milieu, qui vivent isolées, soumis à des lois qu'ils ignorent¹⁶⁹ ». Dans une lettre suivant la publication de l'essai de 1934, Scholem viendra confirmer cette intuition de lecture chez Benjamin. Scholem écrira : « il me paraît absolument

¹⁶⁶ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 153. Nous soulignons.

¹⁶⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 290-291. Voir également *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 426.

¹⁶⁸ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 414. Nous soulignons.

¹⁶⁹ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 291.

inévitables qu'un monde dans lequel les choses ont *une concrétude si inquiétante*, et où chaque pas devient impossible à exécuter, doit présenter un aspect *infâme* et non pas idyllique¹⁷⁰ ».

Cette « concrétude inquiétante » des personnages et des événements est effectivement ce qui marquerait selon Benjamin le sceau du récit kafkaïen. Rappelons que c'est dans la honte, « comme un chien », que prendra fin la vie de Josef K. Benjamin suggèrera d'ailleurs, en ce sens, que « la saleté est à tel point l'attribut des fonctionnaires qu'on pourrait *littéralement* les considérer comme des parasites géants¹⁷¹ ». Et de fait, dans un monde kafkaïen, il se pourrait très bien « que l'homme un matin se réveille et se trouve transformé en *vermine*¹⁷² ». Ainsi, ce ne serait pas de manière fortuite que les récits de Kafka regorgeraient « [de] bêtes qui vivent sous terre [...] terrées dans les crevasses et les fissures du sol¹⁷³ ». Benjamin insistera par ailleurs sur les personnages féminins qui, chez Kafka, se trouvent eux aussi représentés comme « des créatures des marais », surgissant du « sol marécageux¹⁷⁴ ».

Or, dans les suites de la réflexion benjaminienne sur le statut de la créature kafkaïenne, un rapprochement avec l'essai sur « Le conteur » nous permet d'observer une deuxième instance de la réversibilité à l'intérieur de l'univers des récits kafkaïens. Scholem a certes raison de souligner l'aspect *infâme* de la concrétude inquiétante du monde de Kafka. Cependant, nous aurions tort de nous en tenir uniquement à cette infamie. Examinons une formule de l'essai de 1936 où Benjamin, réfléchissant sur l'œuvre de Leskov, écrit : « Plus Leskov *descend* dans la hiérarchie des créatures, plus sa conception du monde s'apparente ouvertement à la conception

¹⁷⁰ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 141-142. Nous soulignons.

¹⁷¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 414.

¹⁷² *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 433. Nous soulignons.

¹⁷³ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 291.

¹⁷⁴ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 440.

mystique. Nous verrons du reste qu'il s'agit là, selon toute apparence, *d'un trait inhérent au conteur comme tel*¹⁷⁵ ».

Cette description, nous semble-t-il, pourrait tout autant s'appliquer à l'univers kafkaïen si on l'observe — comme le fait Benjamin — à partir de la *créature*. En effet : Kafka aussi, comme Leskov, *descend* dans la hiérarchie des créatures. Nous avons déjà évoqué comment la saleté était l'attribut des fonctionnaires (ces « parasites géants ») et comment la rencontre des mondes du père et du fonctionnaire avait lieu dans la crasse. L'univers de Kafka (ce « monde des chancelleries et des greffes, des chambres obscures qui *sentent le moisi et le renfermé*¹⁷⁶ »), tout comme celui de Leskov, aurait donc aussi un pied dans les « gouffres obscurs¹⁷⁷ » de la création. Mais cette extrémité des bas-fond, écrira Benjamin dans « Le conteur », « [serait] justement le point où, aux yeux des mystiques, *la pire abjection peut soudain se renverser en sainteté*¹⁷⁸ ».

Ainsi, paradoxalement, plus l'on descend dans la hiérarchie des créatures, plus l'on se rapprocherait — chez Kafka et Leskov — d'un potentiel et soudain *renversement dans le mysticisme*. L'extrême abjection, le monde sale et grouillant de la vie fonctionnaire kafkaïenne, aurait ainsi une relation intime avec un autre extrême, « céleste », de la mystique¹⁷⁹. Ainsi, si les univers de Kafka et de Leskov gardent bel et bien un pied dans les « gouffres obscurs » du

¹⁷⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 148. Nous soulignons.

¹⁷⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 412. Nous soulignons.

¹⁷⁷ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 440.

¹⁷⁸ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 147. Nous soulignons.

¹⁷⁹ Dans un fragment de Benjamin intitulé « Au soleil » nous trouvons la phrase suivante : « Il y a un diction hassidique sur le monde à venir qui dit que là-bas, tout sera disposé comme ici ». Nous trouvons cette remarque intéressante en lien avec la réflexion que nous menons dans le cadre de notre propos. Voir W. Benjamin, *Récits d'Ibiza et autres écrits*, p. 18.

monde des créatures ; l'autre pied, suggère Benjamin, ils l'auraient dans la « sainteté¹⁸⁰ ». Pour Benjamin, le propre des conteurs (tels que Leskov et Kafka) serait en effet de conjuguer au sein de leurs histoires cette double-tension paradoxale entre les extrêmes de l'abjection et de la sainteté.

Cette dynamique du renversement de l'abjection dans le mysticisme nous autorise ainsi à éclairer ce qui motive Benjamin à ériger sa lecture de l'univers de Kafka sur l'expérience de la créature. Dans une lettre de 1934 à Scholem, il affirme : « je peux articuler précisément à cet endroit ma tentative d'interprétation et dire : j'ai voulu montrer *comment Kafka au revers de ce néant, pour ainsi dire dans sa doublure, a essayé de reconnaître à tâtons la Rédemption*¹⁸¹ ». Le terme de « doublure » qu'emploie Benjamin nous paraît ici particulièrement intéressant. C'est-à-dire que Kafka, en plaçant au centre de son œuvre les « créatures de tous ordres [qui] grouillent¹⁸² », remonterait par là « à tâtons » vers la Rédemption. Et nous pourrions dire, pour reprendre le terme de Benjamin, que l'expérience la plus basse et la plus quotidienne révélerait (voire, *se révélerait*) en fait la *doublure* de l'expérience mystique.

Néanmoins, il faut cependant concéder que si les romans et récits de Kafka se déroulent bel et bien pour la plupart en plein cœur des lieux ordinaires, connus de l'homme ordinaire (« dans des arrière-cours, des salles d'attente, etc.,¹⁸³»), c'est pourtant d'un éclairage *d'étrangeté*, d'un éclairage tordu, que nous apparaissent revêtus ces espaces quotidiens¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Benjamin affirme dans « Le conteur » : « tous les grands conteurs ont cependant en commun l'aisance avec laquelle ils montent et descendent les échelons de leur expérience, comme ceux d'une échelle. Une échelle qui s'enfonce dans les entrailles de la terre, et qui se perd dans les nuages ». Voir W. Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 140.

¹⁸¹ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 144.

¹⁸² Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 292.

¹⁸³ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 287.

¹⁸⁴ C'est quelque chose que souligne également Carrie Asman-Schneider dans *From agon to allegory : Walter benjamin and the drama of language*, p. 156. « On entering Kafka's text, we find ourselves in a kaleidoscopic, yet

III.1 — *La parabole kafkaïenne*

Et de fait : paradoxalement, ce serait ces « étrangetés si précises », ces torsions minutieuses faites par Kafka aux situations et objets en apparence quotidiens, qui seraient révélateurs selon Benjamin de la « nature prophétique » (donc de l'extrémité « mystique »), de l'œuvre de Kafka. Il écrira dès 1931 : « l'œuvre de Kafka est de *nature prophétique*. Les étrangetés si précises dont fourmille la vie qu'il décrit doivent être comprises par le lecteur comme des *signes*¹⁸⁵ ». Et ce serait ces signes qui, à la manière des paroles prophétiques, pointeraient vers un débordement ou un excès de sens¹⁸⁶. Ainsi, si dans l'univers kafkaïen les choses ne semblent pas tout à fait être ce qu'elles sont, c'est dans la mesure où, véritablement, elles auraient subi un « déplacement », ou une « déformation de l'existence ». Et ces déformations trahiraient — si l'on suit Benjamin — quelque chose d'autre, quelque chose d'*annoncé*.

En effet, affirmera Benjamin, chez Kafka « tout ce [qui est] décrit [serait] en même temps un énoncé sur autre chose¹⁸⁷ ». Son écriture, dont l'art est celui de la déformation minutieuse, romprait ainsi avec le stade concret et « purement littéraire » (ou, purement *littéral*) de la prose, parce que son sens, de nature prophétique, résiderait dans ce qui se dégage du niveau littéral, et non dans le sens littéral lui-même. Benjamin écrira à cet effet que « Kafka avait une

not fantastic, real where everything is the same, but just a little bit different, We are met with a group of disparate yet systematically reoccurring structures—rooms, halls, corridors, race-tracks, labyrinthine passageways, towers and walls where a vital element, such as a window or an adjoining door is missing or askew.”

¹⁸⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, “Franz Kafka: Lors de la construction de la muraille de Chine”, p. 287. Nous soulignons.

¹⁸⁶ *Ibid.*, “Franz Kafka”, p. 425. Pour Benjamin, les sons et les gestes dans les romans de Kafka sont révélateurs à cet égard. Il écrit : « De même que ce tintement, trop fort pour venir d'une clochette de porte, monte jusqu'au ciel, les gestes des personnages kafkaïens sont trop appuyés, ils débordent de leur contexte ordinaire et débouchent dans un monde plus vaste. »

¹⁸⁷ *Ibid.*, “Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine”, p. 288.

singulière aptitude à se forger des paraboles¹⁸⁸ ». Nous pouvons comprendre par là que dans la mesure où le niveau prosaïque et littéral de son écriture recèlerait un autre sens vers lequel les mots bifurquent, l'œuvre de Kafka serait de nature prophétique en ce qu'elle déploierait véritablement, au sens de la terminologie biblique, des *paraboles*.

Il faut cependant noter au moins une différence entre le développement de la parabole kafkaïenne et la parabole issue de la tradition de l'exégèse biblique chrétienne. Benjamin semble conscient de cette différence, car dans un passage du texte de 1934, il discute des deux sens du terme « développement » :

Si en se développant le bourgeon devient fleur, une fois développé le bateau de papier qu'on a fait fabriquer à l'enfant n'est plus qu'une feuille lisse. Et c'est cette seconde sorte de « développement » qui à proprement parler convient à la parabole : le lecteur se plaît à en effacer les plis pour que sa signification s'étende sur le plat de sa main. Mais les paraboles de Kafka se développent du premier sens, comme le bourgeon s'épanouit en fleur¹⁸⁹.

Si dans la tradition exégétique biblique chrétienne, la saisie du sens de la métaphore dans le récit ressemblerait au mouvement de l'aplanissement du bateau de papier décrit par Benjamin (permettant ainsi le rapatriement de celle-ci à une unique couche de sens), il faut noter que la parabole kafkaïenne, au contraire, tendrait plutôt vers le foisonnement et la complexification des niveaux de signification.¹⁹⁰

Ainsi, développer les paraboles dont les replis constituent l'univers de Kafka comme on déplie un bateau de papier sur la plat de sa main, voilà ce qui pourrait décrire le geste des interprètes tels que Max Brod : c'est ce qui leur permettrait de voir dans *Le Château* une

¹⁸⁸ *Ibid.*, "Franz Kafka", p. 430.

¹⁸⁹ *Ibid.*, "Franz Kafka", p. 427.

¹⁹⁰ Dans la tradition exégétique scolastique, « développer » une parabole consiste à faire le passage du sens propre vers le sens figuré auquel se rapporte une image : « quand en effet l'Écriture parle du bras de Dieu, le sens littéral n'est pas qu'il y ait en Dieu un bras corporel, mais ce qui est signifié par ce membre, à savoir une puissance active ». (Thomas d'Aquin, *Somme de théologie*, prima pars, Q.1 a.10).

représentation du monde de la grâce, dans *Le Procès* une représentation du jugement, et dans *L'Amérique* une représentation du monde ici-bas. Or selon Benjamin le statut de la parabole chez Kafka, si l'on pense à l'image de la fleur qui s'épanouit en d'innombrables pétales depuis son état de bourgeon, serait en réalité nettement plus ambigu, et ferait en quelque sorte éclater le dispositif parabolique traditionnel lui-même.

C'est en ce sens que Benjamin écrira « que les fragments kafkaïens ne s'intègrent pas tout à fait dans les formes de la prose occidentale¹⁹¹ » : à proprement parler, ajoutera-t-il, « il ne s'agit pas d'allégories, mais on ne doit pas non plus les prendre à la lettre¹⁹² ». Avec Kafka, suggère Benjamin, nous nous retrouverions ainsi dans un tout autre registre de dégagement de sens. Il faut ici nous arrêter brièvement sur l'hésitation de Benjamin entre la terminologie de la parabole et la terminologie de l'allégorie dans les essais sur Kafka. Tantôt se référant à la « parabole », tantôt à « l'allégorie » kafkaïennes, l'indécision de Benjamin nous enjoint à considérer dans ces essais les termes « parabole » et « allégorie » ensemble, presque comme des synonymes.

Or, le concept d'allégorie chez Benjamin est complexe, conceptuellement chargé, et apparaît déjà dans *L'Origine du drame baroque allemand* dans un tout autre contexte. Nous verrons dans la conclusion de ce chapitre, d'ailleurs, que c'est précisément autour de cette question de la parabole et de l'allégorie que Benjamin prévoyait retravailler les thèses qu'il a développées dans la version de l'essai sur Kafka de 1934. À ce stade, dans l'optique de montrer le recoupement entre ces deux termes, il nous paraît toutefois pertinent de souligner la proximité

¹⁹¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 427.

¹⁹² *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 427. Nous soulignons.

de la définition de la « parabole kafkaïenne » que propose Benjamin dans l'essai de 1934 avec la définition que fournit Scholem de « l'allégorie » dans la tradition juive :

L'allégorie consiste en un *réseau infini de significations* et de corrélations dans lesquelles chaque chose peut devenir quelque chose d'autre, mais tout en restant dans les limites du langage et de l'expression [...] Vraiment l'allégorie sort, pour ainsi dire, de la brèche qui s'ouvre à ce point entre la forme et sa signification. Toutes deux ne sont pas soudées d'une façon indissoluble ; en effet, la signification ne se restreint plus à la forme particulière, ni la forme à tel contenu particulier et significatif. En résumé, ce qui apparaît dans l'allégorie est *l'infinité de significations* qui s'attachent à chaque représentation¹⁹³.

Nous suggérons également de rappeler ici un moment de la réflexion menée dans notre premier chapitre, qui adressait la question de l'héritage de la tradition exégétique juive sur la pensée de Benjamin. Aux côtés de Betty Rojtman et de son ouvrage *Feu noir sur feu blanc*, nous avons abordé dans notre premier chapitre la question de l'interprétation des textes sacrés au sein de l'exégèse rabbinique, et la manière dont cette dernière était appelée à sans cesse osciller entre l'autorité du texte et les urgences de la vie. En décrivant les paraboles de Kafka comme se déployant d'après la loi naturelle qui tend le bourgeon à devenir fleur, Benjamin rejoint en effet d'assez près les thèses contenues dans l'ouvrage de Rojtman sur l'herméneutique juive. L'auteure de *Feu noir sur feu blanc* décrit dans des termes proches de ceux de Benjamin le dégagement de sens des textes sacrés à la manière d'une loi naturelle, voire mathématique : « La mutation de sens dans l'exégèse sera donc à l'image de la *série arithmétique* : infinie, mais secrètement calculée, repliée au bout du compte sur la structure qui l'engendre¹⁹⁴ ».

Ainsi, nous proposons que l'hésitation terminologique de Benjamin entre les termes de parabole et d'allégorie relève peut-être d'un certain souci de rester dans les limites de sa lecture

¹⁹³ Gershom Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, p. 47-48. Nous soulignons.

¹⁹⁴ Betty Rojtman, *Feu noir sur feu blanc*, p. 8. Nous soulignons.

« profane », axée sur la « créature ». Ce souci aigu du profane est une remarque que fera Scholem à Benjamin, d'ailleurs, dans une lettre de 1934. Il écrira à son ami, au sujet de son analyse de l'univers kafkaïen : « dans la terminologie de la Loi, que tu t'obstines à ne considérer que sous son aspect *les plus profane* [...] [tu] avais immédiatement sous les yeux *le monde moral de la Halakha*, avec ses abîmes et sa dialectique¹⁹⁵ ! ».

III.2 — *Aggadah et Halakhah, ou la doctrine à venir*

Dans la mesure où Benjamin devance cette critique en quelque sorte lui-même, nous pouvons cependant nuancer le commentaire de Scholem. En effet, Benjamin se référera très explicitement à la tradition juive dans ses deux essais sur Kafka, et même précisément à la relation entre la Aggadah et la Halakhah vers laquelle pointait Scholem. Benjamin explicite notamment qu'à défaut de se déployer comme des paraboles ou des allégories traditionnelles, les textes de Kafka se comporteraient plutôt de manière suivante : ils « se rapportent à la doctrine comme la Aggadah à la Halakhah¹⁹⁶ ». Notons que dans la tradition talmudique, la délicate relation entre Halakhah (la loi « à laquelle on ne peut changer un seul mot »), et Aggadah (une « libre interprétation » de cette loi fixée et prescriptive), participe à l'essence du judaïsme¹⁹⁷.

La Aggadah constitue en effet la part vivante de la tradition juive, et inclut les récits et légendes qui accompagnent la stricte voie à suivre telle qu'indiquée par loi divine et fixée, la

¹⁹⁵ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 142. L'italique est de Scholem.

¹⁹⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 427.

¹⁹⁷ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 427. Voir la note du traducteur. Sur la relation entre la Halakhah et la Aggadah, voir également G. Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, p. 50 : « ... deux manifestations créatrices saillantes de la pensée juive rabbinique : la Halakhah et la Haggada, la Loi et la Narration » ainsi que Shulamit Almog, « One Young and the Other Old—Halakhah and Aggadah as Law and Story », p. 33 : « Halakhah is a set of obligatory rules. [...] It is much more challenging to characterize Aggadah, because of its highly diversified nature [...] It is a sort of hypertext with links that spread to diversified, sometimes unanticipated corners [...] The Aggadah is, therefore, a huge assortment of stories. »

Halakhah. La Aggadah, dans ses subtilités, participe ainsi à l'esprit et à l'intériorité de l'expression de la Loi. Scholem, dans *Les grands courants de la mystique juive*, décrira à cet effet la Aggadah comme une méthode « pour donner une expression originale et *concrète* aux tendances *actives* les plus profondes du juif religieux¹⁹⁸ »

Ainsi, lorsque Benjamin affirme dans l'esprit du judaïsme que les allégories kafkaïennes se rapportent à la doctrine qu'elles contiennent comme la Aggadah à la Halakhah, il suggère en fait dès lors que les récits de Kafka génèreraient des interprétations *libres, réactualisées*, de la doctrine à laquelle ils se rapportent. La particularité de la relation entre Aggadah et Halakhah, comme nous l'avons évoqué dans notre premier chapitre, concerne le dédoublement intérieur de la pensée juive entre Loi écrite et Loi orale, c'est-à-dire, entre le caractère fixé et le caractère « à interpréter » de la Loi. À travers cette double-exigence du texte sacré (qui, rappelons-nous, posait à la fois un sens univoque, mais appelé à être réinterprété dans « l'avenir »), nous avons vu que la confrontation perpétuelle entre Loi écrite et Loi orale plaçait l'exégèse dans une situation d'antinomie volontairement irrésolue, mais que c'est cette tension même qui permettait d'ouvrir la voie d'une liberté.

C'est ici que nous rejoignons les questions que nous avons posées en ouverture de chapitre autour de l'essai sur « Le conteur ». Nous avons posé la question de savoir — s'il faut bel et bien se rapporter au monde de Kafka comme au monde du conte — quels seraient les conseils ou l'expérience que recèleraient les récits kafkaïens. Mais dans la perspective où la compréhension que fait Benjamin de l'univers de Kafka est également enrichie d'un héritage de la tradition juive (se rapportant à la relation entre Aggadah et Halakhah), nous pouvons à nouveau préciser nos questions de départ à la lumière de la terminologie théologico-juridique

¹⁹⁸ G. Scholem, *Les grands courants de la mystique juive*, p. 53 Nous soulignons.

qu'emploie Benjamin dans les deux essais sur Kafka. Reformulées ainsi, nous demandons désormais : quelle serait cette *doctrine*, quelle serait cette *loi* contenue, ou annoncée, par Kafka dans ses écrits ?

Benjamin affirmera dans ses essais que, chez Kafka, « [la] *doctrine* ne nous est pas donnée¹⁹⁹ ». Le parallèle qu'il dresse entre la manière dont les récits de Kafka se rapportent à la doctrine et la relation de la Aggadah à la Halakhah aurait donc ses limites. C'est comme si, pour Benjamin, dans l'univers de Kafka nous nous trouvions en présence de la Aggadah, c'est-à-dire de la légende, sans cependant la référence d'une Halakhah bien édifiée. Ou, dit autrement, c'est comme si dans les récits de Kafka nous assistions à une loi qui s'impose effectivement, mais dont les codes nous seraient demeurés inconnus ; ou encore, d'une loi qui n'aurait même simplement jamais été énoncée²⁰⁰.

À ce niveau, Benjamin ira encore plus loin : il suggèrera que non seulement cette doctrine ne nous est pas donnée, mais que, chez Kafka, elle *reste à venir* (« ces éléments peuvent [...] apparaître comme les précurseurs *de la doctrine à venir*²⁰¹ »). Il semble que nous nous retrouvions en fait, à l'intérieur de l'univers kafkaïen, dans une dynamique quasi-inversée par rapport à la relation traditionnelle de la Aggadah à la Halakhah. Car si les récits de la Aggadah permettent sans cesse une réactualisation poétique « dans l'avenir » de la loi fixe de la Halakhah (ce qui permettrait à l'interprétation de s'adapter aux urgences du temps), chez Kafka, ce serait au contraire la loi elle-même qui resterait attendue dans l'avenir.

¹⁹⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 428. Nous soulignons.

²⁰⁰ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 415-416. En donnant l'exemple de la procédure juridique qui s'exerce contre K., Benjamin emploiera la formule suivante : « Ici, *le droit écrit est certes fixé dans des Codes, mais des Codes qui sont tenus secrets* et [...] n'exerce son pouvoir que de façon plus absolue ». Nous soulignons.

²⁰¹ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 428. Nous soulignons.

III.3 — *La peur de la fin : Kafka et la doctrine ajournée. La figure de Schéhérazade*

L'œuvre de Kafka annoncerait ainsi paradoxalement une loi qui ne serait pas encore venue au jour. Benjamin écrira en 1931, joignant la terminologie du conte à celle de la tradition juive : « les livres de Kafka [...] sont des récits qui sont gros d'une *morale* qu'ils ne mettent jamais au monde²⁰² », et qui empêchent « la *loi* de jamais s'énoncer comme telle²⁰³ ». Ainsi, si selon Benjamin dans le conte ordinaire il serait effectivement possible de dégager une « morale de l'histoire », les récits de Kafka resteraient, de leur côté, hermétiques en ce que la morale qui les habite *ne parviendrait jamais à s'énoncer*.

Benjamin ajoutera, dans cet esprit, que les récits de Kafka « *ne se suffisent jamais à eux-mêmes*²⁰⁴ » et que chez Kafka, « ce qui se complaît dans ce développement infini [...] c'est précisément *la peur de la fin*²⁰⁵ ». Autrement dit, si le récit kafkaïen « se ne livre pas » et que ses romans sont gros d'une morale qu'ils ne mettent *jamais* au monde, cela s'expliquerait selon lui dans la mesure où la venue au monde de cette « morale de l'histoire » serait *redoutée*. Benjamin suggère en effet dans l'essai de 1931 que, « comme les Aggadah du Talmud, les livres de Kafka offrent des récits qui sont toujours laissés en suspens, qui s'attardent dans les descriptions les plus minutieuses, comme s'ils *espéraient* et, simultanément, *redoutaient* que le

²⁰² *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 289. Nous soulignons. Il est intéressant de noter l'expression choisie par Benjamin, celle de « mettre au monde » une morale. Cette expression renvoie à une notion que nous avons évoquée dans notre premier chapitre, soit le travail du texte par l'exégèse rabbinique comparée au travail des femmes en couches. Véritablement, ce serait l'interprétation qui *ferait accoucher* la morale du récit. Voir B. Rojzman, *Feu noir sur feu blanc*, p. 10.

²⁰³ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 289. Nous soulignons.

²⁰⁴ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 289. Nous soulignons.

²⁰⁵ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 289.

précepte et la formule de la Halakhah, de la doctrine, *puissent les surprendre en cours de route*²⁰⁶ ».

Les récits de Kafka progresseraient ainsi dans la peur d'être surpris par leur propre doctrine, de sorte que l'apparition, ou la mise en lumière de la doctrine elle-même, serait sans cesse et volontairement repoussée. Plus encore, ce serait très précisément leur caractère minutieux et inachevé lui-même (caractère propre à la « parabole kafkaïenne » que décrit Benjamin) qui empêcherait, dans les récits kafkaïens, « la loi de jamais s'énoncer comme telle²⁰⁷ ». Or, pour Benjamin, cet inachèvement du récit kafkaïen (c'est-à-dire le fait que la loi ne parvienne jamais à s'énoncer et que la fin du récit sans cesse se dérobe) aurait des conséquences doubles. Car d'une part, cet inachèvement de l'histoire empêcherait proprement l'avènement de la doctrine des récits kafkaïens, qui autrement permettrait aux récits de livrer enfin leur morale. Mais d'autre part, cet inachèvement serait lui-même la vertu providentielle propre du récit. C'est en ce sens que Benjamin affirmera, paradoxalement, que « c'est par leur inachèvement que ces livres attestent véritablement l'action de la *grâce*²⁰⁸ ».

Nous voyons ici se dessiner, au sein de l'univers kafkaïen, un rapport insoupçonné à l'espoir, dans la mesure où l'appréhension face à la venue de la doctrine serait en fait elle-même la manifestation de la grâce. Une curieuse référence à Schéhérazade (figure personnificatrice du conte), que nous trouvons à la fois dans l'essai de 1934 sur Kafka et dans l'essai de 1936 sur « Le conteur », nous permet de porter plus avant cette question du rapport de l'inachèvement à la grâce. Il faut évidemment que le terme de « grâce » nous rappelle ici une notion fondamentale de la conception benjaminienne de l'histoire telle que contenue dans les « Thèses » de 1940,

²⁰⁶ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 288. Nous soulignons.

²⁰⁷ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 288.

²⁰⁸ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 288. Nous soulignons.

celle de « sauvetage », sur laquelle nous ne nous attarderons pas ici, mais qui nous intéressera davantage au troisième chapitre.

Pour Benjamin, en effet, « dans les récits que nous avons de [Kafka], l'épopée [retrouverait] la signification qu'elle avait dans la bouche de Schéhérazade : *retarder l'échéance*²⁰⁹ ». Kafka et Schéhérazade auraient ceci en commun qu'ils chercheraient à « retarder l'échéance », et à ouvrir par là un espace d'espérance — qui, dans le cas de Schéhérazade, mènera véritablement à un acte de *grâce* (car rappelons que Schéhérazade, suivant le récit-cadre des *Mille et une nuits*, finit par être graciée par le roi Shâriyar). Par là serait donc ouverte une brèche d'espérance vers l'avenir dans un destin qui, autrement, se révélait déjà décidé. De manière analogue, chez Kafka, cette « peur de la fin » pousserait vers un éternel ajournement de la doctrine que recèleraient ses récits. Benjamin écrira en effet dans l'essai de 1931, à propos de l'écriture kafkaïenne : « on peut même dire que *l'ajournement* constitue le sens véritable de cette minutie remarquable²¹⁰ ».

Selon Benjamin, cette dynamique d'ajournement qui serait à l'œuvre dans les récits de Kafka permettrait de rendre compte de la tension qu'il cerne entre le désir et la crainte d'une énonciation de la loi. Car le « procès de Schéhérazade », si l'on peut se permettre l'expression — tout comme celui de Josef K. — aurait en fait lieu à tous les instants. Pour Schéhérazade, dans chaque nuit — à travers chaque nouveau conte raconté — se joue en effet la possibilité de voir un autre jour. Le destin de Josef K., à cet effet, n'est pas sans rappeler la situation de Schéhérazade. Excepté, bien entendu, pour la fin. Car nous connaissons la faute que porte Schéhérazade : c'est la faute de la féminité, faute dont elle sera éventuellement acquittée. En

²⁰⁹ *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 437.

²¹⁰ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 288. Il est intéressant de noter au passage la forte connotation juridique attachée au terme d'« ajournement ».

revanche, les personnages qui habitent l'univers de Kafka vivent en portant la « peur d'une faute *inconnue*²¹¹ ». L'ajournement kafkaïen subirait ainsi une distorsion par rapport à la fonction de l'ajournement retrouvée dans les *Mille et une nuits*, c'est-à-dire cette fonction de représenter un dispositif d'espérance.

Ainsi, l'hésitation des récits kafkaïens entre la crainte et l'espoir de se faire surprendre par leur propre doctrine tendrait, selon Benjamin, vers une impasse : « l'ajournement dans *Le Procès* est l'espoir de l'accusé — *ou le serait*, si la procédure ne *basculait progressivement dans le verdict*²¹² ». Nous insistons sur ce « *ou le serait* » : car en effet, nous sentons qu'un jugement s'est bel et bien prononcé contre Josef K. entre le moment de son arrestation et celui de son exécution, quoique nous ne sachions pas vraiment lequel, ni d'où il vient, ni même quelle faute a été commise, si ce n'est que celle d'avoir séjourné parmi les hommes et les bêtes. « À aucune de ces questions Kafka n'a donné de réponse²¹³ », conclut à nouveau Benjamin.

IV – Conclusion

C'est ainsi que la posture interprétative de Benjamin nous aura mené vers une lecture à la fois immanente et équivoque des récits kafkaïens, qui n'est pas sans rappeler la démarche herméneutique spécifiquement benjaminienne que nous retrouvons déjà déployée dès l'*Origine du drame baroque allemand* et dans les premières ébauches des *Passages*. C'est en outre dans cet esprit que Benjamin, en s'attardant au monde d'images de Kafka, s'est engagé à réhabiliter une expérience centrale de l'univers romanesque de l'auteur, habituellement négligée par la critique de son temps : l'expérience de la grande ville moderne, du monde des fonctionnaires,

²¹¹ *Ibid.*, « Franz Kafka : Lors de la construction de la muraille de Chine », p. 292. Nous soulignons.

²¹² *Ibid.*, « Franz Kafka », p. 437-438. Nous soulignons.

²¹³ *Ibid.*, « Franz Kafka », p.437.

et de la bureaucratie administrative. En effet, pour Benjamin, nous avons vu que l'œuvre de Kafka se trouvait dans une tension simultanée entre deux pôles ; celui de la modernité et celui du mysticisme. Et c'est cette étonnante réversibilité entre modernité et mysticisme qui permettait à Benjamin de rendre compte, d'une part, de la confusion entre le monde du père et le monde du fonctionnaire chez Kafka ; et d'autre part, de la dynamique du revirement de l'abject dans le mysticisme, que nous retrouvions à la fois dans l'univers kafkaïen et dans celui du conteur.

Il est dans une certaine mesure aisé de comprendre pourquoi Benjamin privilégiait le fait de considérer Kafka en relation avec la figure du conteur plutôt qu'avec celle du romancier. Car entre la démarche du conteur face à l'histoire et celle de Benjamin, il y a en effet plus d'une parenté. Contrairement à la mémoire « immortalisante » du romancier « qui se voue à *un seul héros, une seule* odyssée, *une seule* guerre²¹⁴ », la mémoire du conteur porterait, en effet, « sur des faits *multiples* et dispersés²¹⁵ ». Le conteur, qui à chaque fois invoquerait « la parole des innombrables conteurs anonymes », représenterait une figure alternative de la tradition, semblable en cela au flâneur des *Passages* et à celle de l'historien matérialiste de Benjamin. Cette lecture benjaminienne de Kafka nous aura également mené à considérer le statut de ce que Benjamin appelle la « parabole kafkaïenne », de même que l'influence de la tradition exégétique juive sur l'éthique de l'interprétation qui serait à privilégier pour aborder l'œuvre de Kafka.

Nous concluons ici en revenant sur un point qui a été effleuré plus tôt, celui de l'hésitation entre la terminologie de la parabole et celle de l'allégorie employée par Benjamin dans les essais de 1931 et de 1934. Moins d'un an après la publication de l'essai de 1934,

²¹⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Le conteur », p. 135.

²¹⁵ *Ibid.*, « Le conteur », p. 135-136.

Benjamin fait effectivement mention à Adorno qu'il aurait souhaité remanier l'essai sur Kafka — projet qui restera en suspens jusqu'à la fin de sa vie — à la lumière du concept d'allégorie, de manière à abandonner celui de parabole.

Il écrira, dans les termes suivants : « pour le moment, j'ai mis sur papier un ensemble de réflexions [...] Elles se regroupent autour du rapport "allégorie/symbole", avec lequel je crois avoir saisi l'antinomie déterminant l'œuvre de Kafka plus pertinemment qu'avec l'antithèse "parabole/roman"²¹⁶ ». Et notons que si la reconfiguration de l'essai sur Kafka prévue par Benjamin ne verra pas le jour, le concept d'allégorie prendra cependant une importance cruciale dans les analyses que fera Benjamin de la figure de Baudelaire. La question de l'allégorie consistera, par ailleurs, en un moment clé de l'interprétation de notre chapitre suivant.

²¹⁶ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 85.

CHAPITRE III

Lire Charles Baudelaire à travers Benjamin

Introduction : Les bases d'une lecture benjaminienne de l'œuvre de Baudelaire

De nombreuses raisons nous enjoignent à considérer l'étude de la figure de Baudelaire, en tant qu'elle occupe une place centrale dans l'œuvre de Benjamin durant la deuxième moitié des années 1930, comme étant d'une pertinence philosophique tout autant parlante pour la genèse de sa pensée que les grands travaux sur l'écrivain Franz Kafka. Dans une continuité méthodologique et thématique, nous pourrions dire que le passage des travaux sur Kafka aux travaux sur Baudelaire participe d'une démarche plus vaste de positionnement chez Benjamin, qui résulte dans la consolidation à la fois de son concept d'histoire, ainsi que de ses thèses sur le « matérialisme historique ». En effet, si l'auteur du *Procès* occupait la production littéraire de Benjamin de manière plus importante durant la première moitié des années 1930, c'est par la suite la figure de Baudelaire qui deviendra un pendant primordial de ses réflexions, et qui fera à cet effet l'objet de nombreux travaux et lettres échangées avec Scholem et Adorno.

Notons en partant que si les mentions de Baudelaire dans les lettres de Benjamin apparaissent d'abord en lien avec les ébauches du grand projet des *Passages*²¹⁷, l'orientation du travail de Benjamin se précisera par la suite : après plusieurs refontes structurelles, il optera en 1938 pour le plan d'un livre entier sur Baudelaire, qui devait alors comporter trois parties. Benjamin, tel qu'il le mentionnera dans une lettre à Adorno, prévoyait en effet que la première de ces parties devait consister en une présentation de l'allégorie chez Baudelaire, que la

²¹⁷ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 220. Insérées ainsi à l'intérieur de ce projet plus vaste, les esquisses sur Baudelaire étaient initialement conçues par Benjamin comme devant servir les « intérêts méthodologiques du travail sur les Passages »

deuxième devait être consacrée aux théories de la flânerie et de la modernité, et que la troisième devait démontrer la « résolution sociale » de l'allégorie baudelairienne²¹⁸. Inutile de rappeler que ce projet ne connut jamais son terme, en raison d'une production littéraire écourtée par la mort que Benjamin s'infligera lui-même dans des circonstances tragiques en 1940.

Quoiqu'il serait inexact d'affirmer que la collection formée par les essais qui portent aujourd'hui les titres « Paris capitale du XIXe siècle » (écrit en 1935), « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire » (1938) et « Sur quelques thèmes baudelairiens » (1939) corresponde tout à fait au plan tripartite que prévoyait Benjamin à la fin des années 1930, ces essais nous renseignent cependant sur le contenu que devait livrer ses réflexions sur l'œuvre du « poète maudit ». Les théories de l'allégorie, de la flânerie et de la modernité situeront bel et bien les axes principaux des essais que Benjamin consacra à Baudelaire en préparation de son projet de livre. D'ailleurs, à l'exception des « Thèses sur le concept d'histoire » rédigées durant cette même période, les dernières années de la vie de Benjamin seront presque entièrement consacrées à l'écriture des essais baudelairiens. Il affirmera à ce sujet dans une lettre de mai 1940 à Adorno que ce seront les essais sur Baudelaire qui s'imposeront alors à lui « avec le plus d'intransigeance²¹⁹ ».

Benjamin écrira en effet, de la grandeur du livre *Les Fleurs du mal*, qu'il s'agirait de « la dernière œuvre lyrique qui ait exercé une influence européenne ; [qu'aucune] de celles qui sont venues ensuite n'a dépassé²²⁰ ». Il soulignera par ailleurs que « la difficulté peu commune qu'on rencontre lorsque l'on veut s'approcher du centre de la poésie de Baudelaire réside [...] en ceci :

²¹⁸ *Ibid.*, p. 312 et 314.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 374-375.

²²⁰ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 387-388.

rien n'a encore vieilli en elle²²¹ ». Or si le succès des *Fleurs du mal* est resté selon Benjamin inégalé, l'énigme du succès et de la durabilité de cette œuvre résiderait cependant dans le fait qu'il s'agissait d'un livre qui « d'entrée de jeu, avait peu de chances de toucher immédiatement le public²²² ». En effet, Baudelaire, comme poète, n'aurait été « porté par aucun style et [n'aurait] pas eu d'école²²³ ». Bien plus, il aurait été le premier des poètes lyriques à parler de Paris « en damné quotidien de la capitale²²⁴ ». Se distinguant ainsi de ses contemporains, Baudelaire devrait plutôt être classé parmi les asociaux²²⁵ et les cruels²²⁶. Le poète se serait certes très peu reconnu dans la quiétude humaniste d'un Victor Hugo, et l'époque du roman-feuilleton qui était la sienne ne lui aurait guère convenu davantage²²⁷.

À cet effet, l'examen que fera Benjamin des *Fleurs du mal* l'enjoindra ainsi à considérer d'emblée Baudelaire sous le signe de la marginalité. Car si Baudelaire voulait être un grand poète, il se devait cependant à lui-même de « n'être ni Lamartine, ni Hugo, ni Musset²²⁸ ». Baudelaire représenterait ainsi pour Benjamin un cas particulier dans l'histoire de la poésie lyrique, et une exception parmi les poètes européens qui furent ses contemporains. Il aurait en effet, selon Benjamin, répondu aux transformations de son époque de manière à première vue paradoxale : en livrant à son siècle, « qui [n'avait] déjà plus besoin du poète authentique²²⁹ », un livre de poésie. Mais Benjamin précise que le poète n'aurait tout simplement « pas écrit des

²²¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 230.

²²² Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 330.

²²³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 214.

²²⁴ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 84. L'expression est de Jules Laforgue.

²²⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 59.

²²⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 68-69.

²²⁷ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 57-58.

²²⁸ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 340. L'italique est de Benjamin.

²²⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 218.

poèmes s'il n'avait eu pour sa création poétique que les thèmes que les poètes ont d'ordinaire²³⁰ », et qu'il en serait venu pour cette raison à concentrer toute sa puissance sur un livre de poésie dont les thèmes, paradoxalement, « [mettaient] en question jusqu'à la possibilité d'une œuvre lyrique²³¹ ». C'est en vertu de cette attitude paradoxale que Benjamin affirmera qu'il « ne peut y avoir une étude approfondie de Baudelaire qui ne se mesure avec l'image de sa vie²³² ». Notons cependant que si Benjamin s'intéresse à l'image de la vie de Baudelaire, c'est que selon lui, en celle-ci se serait imprimée une image du XIXe siècle et de ses contradictions intrinsèques. Car pour Benjamin, la vie de Baudelaire, en étant ainsi marquée par le destin du poète à l'ère de la marchandise, pourrait en ce sens représenter une allégorie, quoique inintentionnelle, de son propre siècle.

Nous pouvons, dans cet esprit, lire dans une lettre de 1938 adressée à Scholem la tâche interprétative que se donne Benjamin auprès de l'auteur des *Fleurs du mal*, formulée de manière suivante : « montrer Baudelaire tel qu'il s'inscrit dans le XIXe siècle²³³ ». Employant une curieuse métaphore, Benjamin poursuivra en ajoutant que l'image qu'il souhaite former de Baudelaire devra « paraître aussi *neuve*, exercer une séduction aussi indéfinissable, que celle d'une pierre gisant depuis des décennies au fond d'une forêt, et dont l'empreinte [...] apparaît sur le sol parfaitement nette et intacte²³⁴ ».

Nous suggérons de comprendre cette image de l'interprétation de Baudelaire dont Benjamin souhaiterait rendre compte dans l'horizon de son projet herméneutique et critique. En

²³⁰ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 231.

²³¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 387-388

²³² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 221.

²³³ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie. Correspondance 1932-1940*, p. 233.

²³⁴ *Ibid.*, p. 233. Nous soulignons.

nous appropriant de manière grossière sa métaphore de la pierre et de l’empreinte, il s’agira pour nous de révéler *l’actualité* (dans les termes de *Feu noir sur feu blanc*) de la poésie baudelairienne, qui, paradoxalement, survient d’une « attitude au moins en apparence aussi “inactuelle”²³⁵ ».

Suivant cette injonction de Benjamin, l’objectif de ce chapitre consistera en ce sens à mener un examen détaillé des essais consacrés à la figure de Baudelaire durant la deuxième moitié des années 1930, de manière à former une image fidèle du poète tel qu’il s’inscrit dans le XIXe siècle. En nous appuyant sur « Paris capitale du XIXe siècle », « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », « Sur quelques thèmes baudelairiens » ainsi que sur les énigmatiques fragments de « Zentralpark²³⁶ », nous tâcherons également de répondre, aux côtés de Benjamin, à la question de savoir comment cette paradoxale « inactualité » de l’attitude baudelairienne a pu en même temps produire la dernière grande œuvre lyrique européenne, dont la gloire « n’[aurait] connu encore aucune échéance²³⁷ ». Autrement dit, il s’agira de démontrer comment à travers l’attitude de Baudelaire (incompatible avec les attitudes « habituelles » de son époque), se verraient incarnées de manière inintentionnelle les grandes contradictions de la modernité.

Dans cette optique, nous examinerons dans un premier temps ce que Benjamin considère constituer les « sources » de la poésie de Baudelaire ; soit l’expérience du choc et la fréquentation des foules de la grande ville. Dans un second temps, nous nous intéresserons à une manifestation de la réversibilité chez Baudelaire entre antiquité et modernité. Nous développerons ensuite la question de la dialectique baudelairienne entre la théorie de l’allégorie

²³⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 253. Nous soulignons.

²³⁶ La composition des *Fragments sur Baudelaire* (l’énigmatique *Zentralpark*) est estimée avoir eu lieu entre juillet 1938 et février 1939.

²³⁷ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 230.

et la théorie des correspondances, et observerons quelles sont les manifestations de l'allégorie dans la prose baudelairienne. Nous terminerons en interrogeant la relation qu'entretiennent les écrits sur Baudelaire avec les « Thèses sur le concept d'histoire », et ce de manière à observer une dernière manifestation de la réversibilité, entre révolution et messianisme, que nous retrouvons exprimée chez Benjamin à travers la figure de Josué.

I.1 – « *Au lecteur* »

Contrairement aux essais portant sur l'œuvre de Kafka, Benjamin ne débutera pas les essais consacrés à Charles Baudelaire par un démantèlement des mauvaises interprétations que la réception a faite du corpus poétique de l'auteur des *Fleurs du mal*. Il est intéressant, néanmoins, de remarquer que les premiers paragraphes de « Sur quelques thèmes baudelairiens » discutent du type de *lecteur* que Baudelaire aurait lui-même espéré pour assurer la postérité de son œuvre. Nous osons ainsi affirmer que la question de l'interprétation demeure centrale dans ces essais plus tardifs, quoique celle-ci soit exposée de manière plus discrète qu'elle ne l'était dans les essais consacrés quelques années plus tôt à l'œuvre de Franz Kafka.

Méditant l'adresse de Baudelaire au lecteur des *Fleurs du mal* (« Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère !²³⁸ »), Benjamin suggèrera qu'en dédiant son œuvre à ses « semblables », Baudelaire aurait confié le destin de sa postérité, sciemment, entre les mains du lecteur « le plus ingrat de tous²³⁹ ». Modelé sur son propre caractère, le lecteur baudelairien compterait selon Benjamin parmi les lecteurs « qui ne lisent des poèmes qu'avec difficulté²⁴⁰ »,

²³⁸ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Au lecteur », p. 4.

²³⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 329.

²⁴⁰ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 329.

et dont « on ne peut se fier ni à la force de leur volonté ni, sans doute, à leur concentration²⁴¹ ». Il s'agirait d'un lecteur tout autrement sensuel, tourné vers lui-même, familier de l'expérience du *spleen* ; cette expérience qui « occupe tout intérêt et toute réceptivité²⁴² », et qui révélerait selon Benjamin « l'expérience vécue dans toute sa nudité²⁴³ ».

S'il apparaît de prime abord « déconcertant de rencontrer un poète qui table sur un tel public [...] Il y a bien une explication [...] Baudelaire voulait être *compris*²⁴⁴ ». Et selon Benjamin, Baudelaire aurait voulu, assurément, être compris des *siens*. C'est ainsi que lorsqu'au milieu du XIXe siècle le statut de la poésie lyrique commencera à décliner (c'est à cette époque en effet que « le public [serait] devenu de plus en plus réticent à l'égard de la poésie lyrique que lui transmet le passé²⁴⁵ »), la réputation des *Fleurs du mal* commencera en même temps proportionnellement à croître. Et Benjamin affirmera qu'ensuite, « ce livre, qui avait compté avec les lecteurs les moins bienveillants et qui, au début, n'en avait guère rencontré de bienveillants, est devenu au fil des décennies un ouvrage *classique*²⁴⁶ ». Le tour de force des *Fleurs du mal* résiderait ainsi en ce que Baudelaire aurait gagné un pari qui pouvait au départ sembler inespéré ; celui d'avoir « trouvé *plus tard* le lecteur auquel il s'attendait²⁴⁷ ».

²⁴¹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 329.

²⁴² *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 329.

²⁴³ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 378.

²⁴⁴ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 329. Nous soulignons.

²⁴⁵ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 330.

²⁴⁶ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 330-331. Nous soulignons.

²⁴⁷ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 330. Nous soulignons. Benjamin ajoute : « Ce livre, qui avait compté avec les lecteurs les moins bienveillants et qui, au début, n'en avait guère rencontré de bienveillants, est devenu au fil des décennies un ouvrage classique, l'un de ceux qui connurent le plus grand nombre de réimpressions ».

I.2 – *Au cœur de la poésie de Baudelaire : l'expérience du choc et la fréquentation des villes*

Lorsqu'il tentera, par la suite, de définir les expériences constitutives à l'élaboration de la poésie des *Fleurs du mal*, Benjamin concédera qu'il est bien rare de trouver chez le poète « sous forme de descriptions, les objets qui sont à ses yeux les plus importants²⁴⁸ ». Or, procédant avec le même scrupule méthodologique qui est le sien, et qui consiste à former des analyses *sur la base* d'un examen du monde d'images de l'auteur, les essais de Benjamin consacrés à Baudelaire révèlent qu'il n'est certes pas impossible de dégager les expériences fondamentales que recèlent les poèmes baudelairiens. C'est ainsi que Benjamin notera, en premier lieu, que parmi les expériences « qui furent déterminantes pour la facture de Baudelaire²⁴⁹ », il faut considérer notamment l'expérience du *choc* comme étant « au cœur de son travail d'artiste²⁵⁰ ».

Se référant à Freud et à Valéry, Benjamin suggèrera ainsi dans un premier temps que la puissance de la poésie de Baudelaire résiderait d'abord en ce qu'elle serait fondée sur une expérience renversée, c'est-à-dire « sur une expérience où le choc [serait] devenu la norme²⁵¹ ». Autrement dit, selon Benjamin, la poésie de Baudelaire tirerait sa source de « l'agréable (ou le plus souvent) la désagréable *frayeur*²⁵² » qui accompagne cet état de la conscience mise à nue. Ressentir le choc, dans son acception psychanalytique, consisterait ainsi à faire l'expérience de

²⁴⁸ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 348.

²⁴⁹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 343.

²⁵⁰ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 341.

²⁵¹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 340.

²⁵² *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 341. Nous soulignons

l'absence des défenses ordinairement mises en place par la conscience pour contrer l'assaut des événements bruts²⁵³.

À cet effet, Benjamin affirme que Baudelaire aurait traduit par une image cette situation qui est la sienne, celle de la conscience livrée aux *chocs* : « il parle d'un duel où l'artiste crie de *frayeur* avant d'être vaincu. Ce duel [serait] le processus même de la création²⁵⁴ ». Benjamin relèvera en effet, dans la première strophe du poème « Le Soleil », un autoportrait de l'artiste en plein travail poétique, c'est-à-dire en plein duel : « Je vais m'exercer seul à ma *fantasque escrime*²⁵⁵ », y lit-on. Dans l'interprétation de Benjamin, l'expérience du *choc* serait significative de la poésie de Baudelaire en ce qu'elle permettrait de définir le travail poétique lui-même. Se trouvant de la sorte engagé de tout corps et esprit dans son travail, c'est de là que résulteraient selon Benjamin les façons excentriques caractéristiques de Baudelaire ; et parmi celles-ci, son « impulsion destructrice²⁵⁶ », son visage confisqué, son « ton tranchant²⁵⁷ » et sa « démarche abrupte²⁵⁸ ».

Le poème de Baudelaire « Le Soleil », nous renseignerait également, suivant Benjamin, sur les lieux privilégiés par l'auteur des *Fleurs du mal* dans l'exercice de sa poésie. Selon Benjamin, ce serait la *ville* qui circonscrirait dans l'œuvre de Baudelaire, l'espace du poème par

²⁵³ Cette résistance de la conscience est vitale : c'est elle qui permettrait à la conscience de se préserver et de donner une cohérence à la collection des impressions reçues par le souvenir (conscient). En revanche cette défense de la conscience contre les chocs a également comme conséquence une stérilisation de l'expérience, écrit Benjamin : l'on « [assigne] à l'événement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience ». Voir *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 341.

²⁵⁴ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 341. Nous soulignons. Benjamin ajoute d'ailleurs que la poésie de Baudelaire irait en fait directement et volontairement à la rencontre du choc : « livré à la frayeur, Baudelaire a l'habitude de la *provoquer* ». Voir *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 345. Nous soulignons

²⁵⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Le soleil », p. 60-61. Nous soulignons.

²⁵⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 222.

²⁵⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 342.

²⁵⁸ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 342.

excellence. L'expérience baudelairienne du choc serait, en ce sens, très intimement liée à la fréquentation de Paris. Benjamin soulèvera à cet effet le lien interne qui existe chez Baudelaire « entre l'image du choc et le contact avec *les masses qui habitent les grandes villes*²⁵⁹ ». Remarquons à ce sujet que Baudelaire lui-même, dans sa dédicace aux poèmes du *Spleen de Paris*, aurait confié que le désir de développer une poésie en prose (« Qui est celui de nous qui n'a pas [...] rêvé le miracle d'une prose poétique²⁶⁰ [...] ») découlerait chez lui de l'expérience de la *ville*. Dans les mots de Baudelaire : « c'est surtout de la fréquentation des *villes énormes*, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant²⁶¹ ».

Le Paris de Baudelaire au XIXe siècle est en effet le Paris du temps des passages vitrés, des Expositions universelles et de l'apparition des premiers grands magasins. Les transformations du marché et de la production à cette époque auront notamment comme conséquence de bouleverser radicalement le paysage urbain, et par là, de donner lieu à une expérience de la ville qui se verra dorénavant réglée sur les mouvements de la production technique, et sur les « fantasmagories de la civilisation capitaliste²⁶² » qui en émanent.

Il est fort probable que Baudelaire, en tant que poète, ait ressenti directement, à travers le bouleversement de l'espace de la ville, les répercussions de l'essor du capitalisme sur le statut de la vie littéraire. Benjamin suggérera en ce sens que « ce [sont] les expériences qui [auront instruit] Baudelaire sur les transformations radicales des conditions de la production artistique²⁶³ ». Et c'est dans cette mesure que la poésie de Baudelaire, s'écrivant dès lors *en*

²⁵⁹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 344-345. Nous soulignons. Souvenons-nous que la grande ville représentait aussi l'un des pôles majeurs qui gouvernait l'univers kafkaïen selon les analyses de Benjamin.

²⁶⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « À Arsène Houssaye », p. 161.

²⁶¹ *Ibid.*, « À Arsène Houssaye », p. 161. Nous soulignons.

²⁶² Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 55.

²⁶³ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 234.

réaction à ces transformations, formerait selon Benjamin une image « objective », et pas seulement esthétique, du XIXe siècle.

I.3 – Le sonnet « À une passante » : saisir la modernité à travers la foule

Dans la frénésie de ces changements, nous pouvons également noter l'apparition de figures nouvelles de l'urbanité : entre autres, celle de la *foule*, qui occuperait une place centrale au sein de la poésie baudelairienne selon Benjamin. Ce serait en effet à compter de l'époque de Baudelaire que nous pourrions commencer à parler de la présence d'une *foule* dans les villes européennes. Benjamin affirmera de l'apparition de la foule à ce stade de l'histoire de l'Europe, qu'en effet : « aucun objet ne s'est plus légitimement présenté aux écrivains du XIXe siècle²⁶⁴ ». Et Baudelaire ne fera pas exception à ce constat : dans sa poésie aussi la foule sera indiscutablement présente, bien que celle-ci soit considérée par Benjamin comme étant « une réalité si intérieure qu'on ne doit pas s'attendre à ce qu'il la dépeigne²⁶⁵ ». En effet, écrira Benjamin, « on peut déceler, presque partout, la présence d'une *foule*²⁶⁶ » chez le poète ; elle serait « le voile mouvant [...] à travers [lequel] Baudelaire voyait Paris²⁶⁷ ». Celle-ci aurait « laissé sa marque secrète sur toute sa création²⁶⁸ ».

Selon Benjamin, l'évocation de la foule en tant que présence cachée dans la poésie de Baudelaire permettrait de jeter une certaine lumière sur l'expérience de *choc* provoqué par la modernité urbaine. Dans le sonnet « À une passante », la foule ne se trouve effectivement jamais

²⁶⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 345.

²⁶⁵ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 348.

²⁶⁶ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 348-349. Nous soulignons.

²⁶⁷ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 350.

²⁶⁸ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 344-345. Nous soulignons.

décrite par Baudelaire de manière explicite. Or, selon Benjamin, c'est bel et bien « sur elle que repose toute l'action²⁶⁹ » du poème. Ce dernier met en scène, dans une rue qui « hurle », l'échange d'un regard entre un citadin et une femme en deuil. Or, cette magnétique rencontre ne durera, hélas, que le temps d'« un éclair », car la femme se retrouvera tout aussitôt et déjà avalée par le mouvement de la rue. Le poème présente, dès le moment que leurs regards se croisent, l'impossibilité de lutter contre cette foule jamais nommée. Cette dernière apparaît plutôt, telle un « kaléidoscope doué de conscience²⁷⁰ » ou un « réservoir d'énergie électrique²⁷¹ », comme une puissance capable d'attirer ou d'engloutir ses passants.

Notons que dans ce poème le sentiment qui serait le plus déterminant selon Benjamin consisterait non pas dans l'érotisme du coup de foudre, mais bien dans celui de la *séparation*. Car ce serait en effet le motif de la séparation qui décrirait le mieux la condition de l'homme moderne. Dans les termes baudelairiens : l'homme moderne serait, fondamentalement, un homme « frustré de son expérience²⁷² ». Benjamin, poursuivant son analyse, affirmera dès lors : dans « cet adieu à tout jamais, qui coïncide [...] avec l'instant de la fascination [...] le poème donne l'image du choc et même d'une catastrophe²⁷³ ».

Si le « choc » est causé dans ce sonnet par l'échange électrifiant de regards qui aurait « fait soudainement *renaître*²⁷⁴ » l'âme du poète, la « catastrophe » consisterait, d'un autre côté, en ce déjà « trop tard ! *jamais* peut-être²⁷⁵ ! » de la brièveté irrémédiable de la rencontre²⁷⁶.

²⁶⁹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 350.

²⁷⁰ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 361.

²⁷¹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 361.

²⁷² *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 369.

²⁷³ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 351. Nous soulignons.

²⁷⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « À une passante », p. 69. Nous soulignons.

²⁷⁵ *Ibid.*, « À une passante », p. 69.

²⁷⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 71.

Benjamin écrira en effet : « Le “*jamais*” de la dernière strophe est le *sommet* de la rencontre, c’est le moment où la passion, désormais vaine en apparence, jaillit en réalité, comme une flamme, du poète. Cette flamme le consume ; mais *nul Phénix ne se lève*²⁷⁷ ».

Le fait que « nul Phénix » se ne lève à l’apogée du sonnet « À une passante », permet de marquer selon Benjamin l’expérience baudelairienne de la catastrophe. Benjamin écrira dans les fragments sur Baudelaire : « Que les choses continuent à “aller ainsi”, voilà la *catastrophe*. Ce n’est pas ce qui va advenir, mais l’état des choses à *chaque instant*²⁷⁸ ». Vis-à-vis les manifestations d’effervescence et de nouveauté propres à la grande ville (par exemple, dans la figure quotidienne de la foule), on peut décerner la possibilité d’une rupture dans le rythme ouvrier de cette catastrophe que représente chaque instant de la vie moderne ; à travers le poème, cette possibilité se montre le temps d’un regard, mais d’un regard qui finalement ne parviendrait pas à s’établir en rencontre. C’est ainsi que le poète déplorera : « Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l’homme [...] est toujours semblable et égal à l’homme, c’est-à-dire toujours à l’état sauvage. Qu’est-ce que les périls de la forêt et de la prairie auprès des *chocs et des conflits quotidiens* de la civilisation²⁷⁹ ? »

II.1 – *Le renversement baudelairien : la modernité comme ruines en devenir*

En effet, note Benjamin, il faut plutôt considérer que « le “nouveau” chez Baudelaire ne contribue nullement au progrès²⁸⁰ ». Le poète poursuivrait bien plutôt de sa haine « la “foi dans le progrès” [...] comme une hérésie, une doctrine erronée et non comme une erreur

²⁷⁷ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 71-72. Nous soulignons.

²⁷⁸ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 242. Nous soulignons.

²⁷⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Fusées XIV », p. 397. Nous soulignons.

²⁸⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 247.

ordinaire²⁸¹ ». À cet égard, lorsque Baudelaire situe ses poèmes dans une ville de Paris en plein mouvement, ce ne serait pas le triomphe de la « modernité », fille souveraine du Progrès, qu'il décrit. Au contraire, chez Baudelaire, « la stature de Paris est *fragile*²⁸² ». Dans son analyse du poème « Le cygne », Benjamin soulignera que la ville baudelairienne se trouve en réalité « entourée de symboles de la *fragilité* [...] Leur trait commun est la déploration de ce qui fut et l'absence d'espoir pour l'avenir²⁸³ ».

C'est en effet avec une certaine mélancolie et sans véritable espoir que le poète constate, dans « Le cygne », l'illusion de toute nouvelle construction : « [...] A fécondé soudain ma mémoire fertile / Comme je traversais le nouveau Carrousel / *Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel)*²⁸⁴ ». Ainsi, dans le siècle où Paris se trouve à son apogée, s'affirmant « comme la capitale du luxe²⁸⁵ » européen, le poète insisterait au contraire sur la profonde fragilité qui sous-tend l'état des choses.

Le regard que pose le poète sur la ville serait, en ce sens, un regard qui, déjà, percevrait le déclin de toute nouveauté. C'est ainsi que Benjamin affirmera que Baudelaire considérerait déjà les rues parisiennes et ses architectures modernes comme des *ruines* en devenir. Or ce serait, très précisément selon Benjamin, ce sens aigu de la fragilité qui ferait la durabilité du succès de la poésie de Baudelaire. Benjamin suggère en effet que chez Baudelaire, « son sens de la *précarité* de la grande ville est à l'origine de la *permanence* des poèmes qu'il écrit sur

²⁸¹ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 247. Notons que les termes dans lesquels Benjamin exprime la critique baudelairienne de cette foi dans le progrès (considérée comme une « doctrine » ou une « hérésie »), n'est pas sans rappeler les formules de sa propre critique de l'idéologie du progrès dans la « Thèse XIII » de « Sur le concept d'histoire ».

²⁸² *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 121-122. Nous soulignons.

²⁸³ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 121-122. Nous soulignons.

²⁸⁴ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Le cygne », p. 63. Nous soulignons.

²⁸⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 55.

Paris²⁸⁶ ». C'est ce curieux renversement, de l'éphémère dans la permanence, qui expliquerait en partie le caractère énigmatique du succès de Baudelaire. C'est-à-dire que selon Benjamin, le tour de force accompli par Baudelaire consisterait à faire surgir de *l'Antiquité*, comme d'un coup, « de la modernité intacte²⁸⁷ ».

Un rapprochement fait par Benjamin entre l'auteur des *Fleurs du mal* et le graveur français Charles Meryon nous semble fort éclairant pour illustrer cette idée²⁸⁸. Tous deux, en plaçant au centre de leur travail artistique ce « sentiment de la précarité de la grande ville²⁸⁹ », feraient accéder à l'intuition qui permettrait de voir, en plein cœur du changement et de la nouveauté, « la ville bientôt couverte de ruines²⁹⁰ ». Les gravures de Meryon, en réussissant à dégager avec une sorte de nostalgie précoce « le visage authentique de la ville *sans en perdre un pavé*²⁹¹ », caractériseraient bien ce surgissement de « l'Antiquité » au sein de la modernité. Car ces gravures, de par la tonalité de leur traitement et la précision des détails, représenteraient déjà la ville de Paris comme un objet du passé, c'est-à-dire, avec les mêmes critères qui font l'intérêt de l'archiviste.

Le paradoxe résiderait ainsi dans le fait que le Paris des gravures de Meryon n'est *pas encore* archive, mais que la ville est tout de même déjà présentée comme tel. C'est, suggère Benjamin, « cette vision de la chose que Baudelaire [aurait] inlassablement poursuivi avec l'idée

²⁸⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 122. Nous soulignons.

²⁸⁷ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128.

²⁸⁸ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128. Faisant un étonnant clin d'œil à la terminologie de l'essai rédigé en 1922 sur Goethe, Benjamin écrira que « le poète et le graveur étaient unis pas des affinités électives ».

²⁸⁹ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 122.

²⁹⁰ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 129.

²⁹¹ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128. Nous soulignons.

de la *modernité*²⁹² » : c'est-à-dire, d'une modernité dont on devine le caractère illusoire et qui semble elle-même consciente de son déclin imminent. Autrement dit, les images de Meryon, en cartographiant avec précision la nouveauté, créeraient une brèche, comparable à l'effet provoqué par la formule du « Spleen LXXVI » de Baudelaire : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans²⁹³ ». Baudelaire décrira en effet le palimpseste de sa mémoire comme « un gros meuble à tiroirs encombré », ou encore tel « une pyramide, un immense caveau / Qui contient plus de morts que la fosse commune²⁹⁴ ».

Notons que dans ces images précoces du déclin, que l'on retrouve chez Baudelaire comme chez Meryon, il faudrait voir selon Benjamin un paradoxal « hommage à la modernité ». Toutefois, ajoutera-t-il, il s'agirait en réalité d'un « hommage au *visage antique*²⁹⁵ » de celle-ci. Dans la poésie baudelairienne comme dans les gravures de Meryon, en effet, « l'Antiquité et la modernité *s'interpénètrent*²⁹⁶ ». Chez l'un comme chez l'autre, l'« Antiquité » correspondrait en fait à une image *renversée* de la modernité. Benjamin écrira, de la poésie baudelairienne : « c'est précisément la *modernité* qui invoque toujours l'histoire la plus *ancienne*²⁹⁷ ».

Ainsi, toute modernité chez Baudelaire serait en même temps et par le fait même, à chaque fois, déjà *antiquité en devenir*. D'où le caractère « déjà en ruines » de toute innovation, qui constitue un trait caractéristique des manifestations urbaines de sa poésie. Ce que Baudelaire aurait compris ce serait, dans les termes de « Paris, capitale du XIXe siècle », que chaque

²⁹² *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128. Nous soulignons.

²⁹³ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Spleen LXXVI », p. 53. Le poète écrira, dans le même ordre d'idées : « J'ai plusieurs siècles d'âge, puisqu'il me semble que j'ai agi, pensé, à différentes époques. Qui pourrait me réfuter ? » Voir *Ibid.*, « Plans, titres et projets », p. 346.

²⁹⁴ *Ibid.*, « Spleen LXXVI », p. 53.

²⁹⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128. Nous soulignons.

²⁹⁶ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128. Nous soulignons.

²⁹⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 60. Nous soulignons.

tendance nouvelle renverrait à chaque fois « en réalité à un *passé immémorial*. Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'*histoire primitive*, c'est-à-dire d'*une société sans classes*²⁹⁸ ».

En ce sens, plutôt que de céder à l'illusion du nouveau, la poésie de Baudelaire percerait à travers celle-ci, de manière à évoquer directement « ce qui vient juste de passer qui porte en lui "l'ayant-été-de-toujours", qui renvoie [...] à "l'histoire originaire" (*Urgeschichte*), l'histoire telle qu'elle porte le sceau de l'origine (*Ursprung*)²⁹⁹ ». Ainsi, quand nous évoquons l'« Antiquité » en tant qu'image renversée de la modernité chez Baudelaire, il faudrait comprendre le terme comme renvoyant au concept d'histoire primitive de Benjamin. Notons à ce sujet que ce serait les développements technologiques propres au XIXe siècle qui, selon Benjamin, permettraient de rendre manifeste les dimensions primitives de l'histoire – ce caractère « en ruines » de la société capitaliste industrielle – que les surréalistes auraient pour la première fois mis au jour³⁰⁰. La poésie de Baudelaire se situerait ainsi dans la lignée d'un tel dévoilement, à cette période de l'histoire européenne.

²⁹⁸ *Ibid.*, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 47-48. Nous soulignons. Nous citons ici le passage en entier : « À la forme du nouveau moyen de production, qui reste d'abord dominée par la forme ancienne (Marx), correspondent dans la conscience collective des images où s'entremêlent le neuf et l'ancien. Ces images transfigurent des désirs [...] Ces images de désir traduisent en outre l'aspiration énergique à se démarquer de ce qui est vieilli – c'est-à-dire de ce qui avait encore cours la veille. Ces tendances renvoient l'imagination, aiguillonnée par l'apparition d'une réalité nouvelle, à un passé immémorial. Dans le rêve où chaque époque se dépeint la suivante, celle-ci apparaît mêlée d'éléments venus de l'histoire primitive, c'est-à-dire d'une société sans classes. Déposées dans l'inconscient collectif, les expériences de cette société se conjuguent aux réalités nouvelles pour donner naissance à l'utopie, dont on retrouve la trace en mille figures de la vie, dans les édifices durables comme dans les modes passagères ».

²⁹⁹ Marc Berdet, *Le chiffonnier de Paris*, p. 154. Malgré que nous nous en tenons seulement à les évoquer dans ce chapitre, les concepts benjaminien d'histoire originaire ou d'histoire primitive mériteraient d'être développés plus longuement.

³⁰⁰ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 66. Voir également les thèses de l'article suivant : Duy Lap Nguyen, « Capitalism and Primal History in Walter Benjamin's Arcades Project », pp. 123-143.

De sorte que, mis dans les termes de notre horizon d'une interprétation de la « réversibilité » chez Benjamin, nous suggérons en fin de compte d'affirmer que sous le regard de Baudelaire, toute nouveauté invoquerait immédiatement, puis *se renverserait*, en Antiquité. Cette réversibilité baudelairienne entre « Antiquité » et modernité est ce qui permettrait selon nous d'expliquer le paradoxal renversement de la fragilité en permanence (ou, de la « nouveauté » en ruines) à l'intérieur de son œuvre poétique. Il est alors aisé de comprendre pourquoi l'un des plus importants désirs de Baudelaire était celui d'« être lu comme un écrivain de l'Antiquité³⁰¹ ». C'est là que tiendrait, selon Benjamin, sa prétention à l'immortalité : « Que toute modernité soit digne de devenir antiquité³⁰² ».

II.2 – La mélancolie baudelairienne : faire surgir de l'« Antiquité »

Notons, à cet effet, que les descriptions de cette dialectique baudelairienne ne sont pas sans rappeler les passages consacrés à la figure du *mélancolique* présentée par Benjamin dans *l'Origine du drame baroque allemand*. L'attitude baudelairienne ne nous semble effectivement pas tellement éloignée de celle incarnée par la figure du type mélancolique propre au XVII^e siècle baroque, et un fragment de Benjamin suggérera d'ailleurs que « l'expression de Melanchton (*Melencolia illa heroica*) [définirait] de la façon la plus parfaite le génie propre de Baudelaire³⁰³ ». En effet, lorsque Benjamin affirme que chez Baudelaire « le *spleen* met des siècles entre l'instant présent et celui qui vient d'être vécu. C'est lui qui, inlassablement, *produit de l'« Antiquité »*³⁰⁴ » ; nous ne pouvons en effet nous empêcher d'y trouver un écho aux propos

³⁰¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 131. Nous soulignons.

³⁰² *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 119.

³⁰³ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 250.

³⁰⁴ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 217. Nous soulignons.

sur la mélancolie dans l'ouvrage sur le *Trauerspiel* (« sous le regard de la *mélancolie*, celle-ci lui enlève la vie [de l'objet], il demeure comme un objet mort, mais *assuré dans l'éternité*³⁰⁵ »).

Baudelaire et le mélancolique baroque auraient ainsi en commun le fait de transfigurer les objets dans leur rapport à la permanence : soit, en produisant de « l'Antiquité » dans le cas de Baudelaire, ou en leur donnant « l'éternité », dans le cas du mélancolique baroque. À quelques nuances près, ces deux attitudes reviendraient au même. Ainsi, nous sommes désormais à mieux de caractériser en quoi consisterait le caractère « inactuel » de la démarche de Baudelaire pour Benjamin. Celui-ci résiderait dans le fait que sa poésie, dans sa mélancolie qui révèle le caractère illusoire de tout progrès, ferait par là surgir de « l'Antiquité », c'est-à-dire, de l'immémorial. À l'instar du mélancolique baroque, Baudelaire ferait partie de ceux qui, « [creusant] plus avant se voyaient placés dans l'existence comme au milieu d'un champ de ruines faites d'action incomplètes³⁰⁶ ».

Si nous tenons à nommer la proximité entre ce geste, que l'on retrouve dans la poésie de Baudelaire comme chez le mélancolique baroque, c'est que, selon nous, ce qui unirait ces deux attitudes serait leur caractère *allégorique*³⁰⁷. C'est-à-dire que nous suggérons de comprendre les manifestations de fragilité de la grande ville (qui, chez Baudelaire comme chez Meryon, se renversent dans la permanence de l'Antiquité) sous le signe de l'allégorie benjaminienne. Dans les termes du *Drame baroque*, « la connaissance du *caractère éphémère des choses, et le souci*

³⁰⁵ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 251. Nous soulignons.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 190-191. Par « actions incomplètes » nous pourrions entendre les fausses synthèses que nomment Berdet dans *Le chiffonnier de Paris*. Il écrira : « Comment éviter d'emprunter les boulevards monotones d'Hausmann, qui mènent d'un monument de la civilisation à un autre en niant l'histoire tumultueuse du vieux Paris ? Comment éviter de reproduire la répétition du même, de la même domination du capital sur le travail ; de retomber dans une apparence de permanence, celle du roulement des machines ? » Voir M. Berdet, *Le chiffonnier de Paris*, p. 152.

³⁰⁷ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 254. Benjamin affirme : « L'allégorie est en effet l'unique et grandiose divertissement qui s'offre au mélancolique ».

de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de l'allégorie³⁰⁸ ». Nous comprenons alors pourquoi le thème de l'allégorie devait être central dans le livre que Benjamin prévoyait consacrer au poète³⁰⁹.

Car n'est-ce pas pour « sauver » des instants de leur inéluctable déclin que Baudelaire a écrit ses poèmes ? Dans cet esprit, il est étonnant de noter, dans une strophe du poème « Le cygne », que Baudelaire lui-même semblait déjà se comprendre à l'aune du type de l'allégoriste : « *Paris change ! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*³¹⁰ ». Le fait que la ville *change* sous les yeux du poète, mais que sous l'effet de la mélancolie *rien ne bouge* est bien rendu par Benjamin dans l'expression d' « agitation figée ». Cette « image qui ne connaît pas d'évolution³¹¹ » décrirait d'ailleurs selon lui tout aussi bien la dynamique de la poésie de Baudelaire que l'image propre de sa vie. Nous verrons par ailleurs qu'elle fait le propre de l'allégorie benjaminienne.

III.1 – « *Spleen et Idéal* » : la tension entre les correspondances et l'allégorie

Conséquemment, la question que nous devons adresser est celle du statut de l'allégorie dans la pensée de Benjamin. Rappelons en passant l'importance du concept d'allégorie à l'intérieur de la genèse de son œuvre : thème essentiel dès l'*Origine du drame baroque*

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 307. Nous soulignons.

³⁰⁹ Benjamin mentionne d'ailleurs explicitement, à quelques reprises dans ses essais sur Baudelaire, que pour bien comprendre l'œuvre du poète, il faut bel et bien replacer la relation entre antiquité et modernité à l'intérieur du contexte de l'allégorie. Voir W. Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 128 : « Car chez Meryon aussi l'Antiquité et la modernité s'interpénètrent ; chez Meryon aussi on retrouve indiscutablement la forme propre à cette superposition, l'allégorie ». Voir également *Ibid.*, « Zentralpark », p. 217 : « L'opposition entre l'Antiquité et la modernité, qui apparaît chez Baudelaire dans le contexte pragmatique, doit être placée dans le contexte allégorique »

³¹⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Le cygne », p. 63. Nous soulignons.

³¹¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 225.

allemand, c'est également autour de la notion d'allégorie que Benjamin prévoyait, vers la fin de sa carrière, retravailler ses essais importants sur l'œuvre de Franz Kafka³¹². Ainsi, lorsque Benjamin affirme que « le génie de Baudelaire est un génie allégorique³¹³ », il nous importe désormais d'éclairer les implications littéraires et conceptuelles d'une telle idée. Nous tâcherons en ce sens d'éclairer les éléments de la prose baudelairienne qui renverraient, proprement, aux dispositifs de l'allégorie, et ce, en rapprochant les essais sur Baudelaire avec certains passages clés de l'étude sur le *Trauerspiel*.

Commençons d'abord par noter que la prose de Baudelaire serait caractérisée selon Benjamin par l'amalgame de deux tendances « qui lui étaient naturelles³¹⁴ » : soit, par l'amalgame entre la théorie des *correspondances*³¹⁵ et celle de *l'allégorie*. Non pas opposés, ces deux tendances coopéreraient, ou plutôt, se partageraient les accents de sa prosodie. Ce serait proprement la tension maintenue entre ces deux impulsions théoriques qui expliquerait, selon Benjamin, la présence simultanée de la « “sensitivité” extrêmement aiguë et [de la] contemplation extrêmement concentrée³¹⁶ » qui ferait l'équilibre, certes maladif, de la poésie baudelairienne.

D'une part, affirmera Benjamin, le poète hériterait de la doctrine des correspondances l'intuition « d'une expérience qui cherche à s'établir à l'abri de toute crise³¹⁷ ». La doctrine des

³¹² Nous avons effectivement relevé dans notre deuxième chapitre la question de l'hésitation révélatrice de Benjamin entre la terminologie de la parabole et celle de l'allégorie pour décrire l'univers de Kafka.

³¹³ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 58.

³¹⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 232.

³¹⁵ Notons qu'une mention de la théorie des correspondances en relation avec la figure de Baudelaire apparaît déjà dans l'essai « L'image proustienne » de 1929. Voir Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « L'image proustienne », p. 149-150.

³¹⁶ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 232.

³¹⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 371.

correspondances (« idée commune à tous les mystiques³¹⁸ », note-t-il) recèlerait des « éléments culturels³¹⁹ » et idéaux. Les *correspondances* seraient, suivant Benjamin, « les données de la préhistoire³²⁰ » ; elles pointeraient vers l'expérience « d'une réalité irrémédiablement perdue³²¹ », de l'ordre d'une « vie antérieure³²² ». Dans les strophes du poème de Baudelaire portant très justement le titre de « Correspondances », Benjamin cerne les éléments qui renverraient à cette « expérience canonique³²³ » d'où nous parviendrions les sons du « passé qui murmure³²⁴ » : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laisseront parfois sortir de confuses paroles / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / [...] Dans une ténébreuse et profonde unité [...] / Les parfums, les couleurs et les sons se répondent³²⁵ ».

La doctrine des correspondances attirerait ainsi d'un côté la poésie de Baudelaire vers des instances de remémoration d'une vie antérieure, idéale, détachée du temps vécu ; où l'homme – marchant dans une forêt de symboles – aurait fait partie intégrante d'une nature unifiée. Or notons que la conception de cette expérience idéale, intrinsèque à la théorie des correspondances, aurait selon Benjamin été indispensable à Baudelaire pour qu'il puisse – en contrepartie – « pleinement mesurer ce que signifie en réalité la *catastrophe* dont il était lui-

³¹⁸ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 370.

³¹⁹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 371.

³²⁰ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 372.

³²¹ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 371.

³²² *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 373.

³²³ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 373.

³²⁴ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 373.

³²⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Correspondances », p. 8. Nous soulignons. Nous citons ici la note des éditeurs qui accompagne ce poème : « Ce sonnet a donné lieu à plus d'exégèses qu'aucun autre poème de Baudelaire. Que l'on date l'œuvre de 1845-46, ce qui semble plus probable, ou de 1855, une chose demeure certaine : la rencontre avec Hoffmann, consignée dans le *Salon de 1846* : "...Je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums" ». Voir *Ibid.*, *Œuvres complètes*, « Notes », p. 947. Benjamin prendra également la peine de distinguer les correspondances baudelairiennes du symbolisme qui viendra plus tard. Voir W. Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 373.

même, en tant qu'homme moderne, le témoin³²⁶ ». C'est dans cette optique qu'affirmera Benjamin, au sujet du titre du premier cycle des *Fleurs du mal* (« Spleen et Idéal »), que « tandis que *l'idéal* [donnait] au poète le pouvoir de remémoration le *spleen* [déchaînait] contre lui l'essai des secondes³²⁷ ».

Effectivement, d'un autre côté, la prose de Baudelaire étant marquée par l'expérience du *spleen*, produirait comme effet contraire celui d'« [aiguiser] la perception du temps de façon surnaturelle³²⁸ ». De sorte que le *temps* dans la poésie de Baudelaire se retrouverait simultanément tiré dans deux directions : tiré d'une part, vers l'« éternité » de l'idéal (dans la remémoration de cette « vie antérieure » intrinsèque à la théorie des correspondances), et d'autre part, précipité vers la conscience aiguë du déclin (qui relèverait de l'expérience du spleen et de la théorie de l'allégorie). C'est ainsi que la puissance de la poésie de Baudelaire serait redevable à cette double-influence, dont hériterait également le titre du cycle « Spleen et Idéal ». Les pôles constitutifs du « spleen » et de l'« idéal » seraient, en ce sens, tout aussi nécessaires l'un à l'autre dans la poésie de Baudelaire ; ils s'activeraient, en quelque sorte, mutuellement. Ces deux pôles manifesteraient, par ailleurs, une contradiction de la modernité, telle qu'exprimée à *travers* la poésie baudelairienne.

C'est-à-dire que face au caractère irrécupérable de l'idéal, ce serait en effet la *colère*, constitutive de l'expérience du spleen, qui pointerait vers la contrepartie *allégorique* de la prose poétique de Baudelaire. Benjamin notera que « les allégories sont les lieux où Baudelaire expiait

³²⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 371. Nous soulignons. C'est, ajoute Benjamin, « à ce prix seulement [qu'il] pouvait identifier cette catastrophe avec le défi à lui seul adressé qu'il avait relevé en écrivant les *Fleurs du mal* ».

³²⁷ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 375. Nous soulignons.

³²⁸ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 376.

sa pulsion de *destruction*³²⁹. Il ajoutera que « la rage de Baudelaire [faisait] partie de sa nature destructrice. On se rapproche de la chose quand on reconnaît dans ces agressions un “*étrange sectionnement du temps*”³³⁰ ». On retrouve d’ailleurs à deux reprises dans les essais baudelairiens cette formule empruntée à Proust³³¹.

Ainsi, dans la frayeur « de voir la terre retourner au simple état de nature³³² » et de sentir « les minutes [engloutir] l’homme comme des flocons³³³ », le spleen baudelairien révélerait ainsi, selon Benjamin, « le déchaînement de la colère [qui] *scande le battement des secondes*³³⁴ » (de là, les « étranges sectionnements du temps »). Le spleen baudelairien mettrait ainsi au jour le « sentiment qui correspond à la *catastrophe en permanence*³³⁵ » ; qui, à la manière du sonnet « À une passante », se traduirait dans tous les instants de la quotidienneté moderne.

Benjamin écrira à cet effet : « Le moderne est un accent capital de sa poésie. En l’identifiant au spleen, Baudelaire fait *éclater l’idéal*³³⁶ ». De sorte que, si la doctrine des correspondances pose chez Baudelaire la présence d’un idéal à remémorer, celui-ci – sous le choc du spleen – se verrait cependant voler en éclats. Ajoutons en ce sens que c’est l’allégorie qui, de concert avec l’expérience du spleen, permettrait proprement de rendre compte du

³²⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 226. Nous soulignons. Ou encore : « l’allégorie chez Baudelaire [...] porte les traces de la *rage intérieure* qui était nécessaire pour faire irruption dans ce monde et pour briser [...] ses créations harmonieuses ». Voir *Ibid.*, « Zentralpark », p. 228. Nous soulignons.

³³⁰ *Ibid.*, « Zentralpark » p. 229. Nous soulignons.

³³¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 370.

³³² *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 378.

³³³ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 376.

³³⁴ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 376. Nous soulignons.

³³⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 215. Nous soulignons.

³³⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 60. Nous soulignons.

triomphe du caractère « déjà en ruines » qui caractérise l'expérience de la modernité chez Baudelaire.

Autrement dit, en tant que les dispositifs de l'allégorie seraient intimement liés à l'expérience et à la temporalité aiguë du spleen, ce serait bel et bien *l'allégorie* qui, véritablement, ferait surgir « l'Antiquité » dans la poésie de Baudelaire. L'allégorie baudelairienne, faisant « éclater l'idéal », figerait ainsi les choses de sa poésie dans une image de ruines – c'est-à-dire, chez Baudelaire, dans une image de mort (« le goût de la *mort* a toujours régné en moi conjointement avec le goût de la vie³³⁷ »). Pour prendre une expression de l'*Origine du drame baroque allemand*, qui vaudrait selon nous tout autant de la poésie baudelairienne que de la poésie baroque : « dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un *paysage primitif pétrifié*. L'histoire, dans ce qu'elle a d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans *une tête de mort*³³⁸ ».

Cette formule de « paysage primitif pétrifié » employée par Benjamin nous paraît ici fort révélatrice. Elle permet selon nous de rendre compte, d'une part, de cette image renversée de l'« Antiquité » baudelairienne qui ferait, selon Benjamin, la spécificité de la poésie de Baudelaire : « l'allégorie s'attache aux ruines. Elle offre l'image de l'agitation figée³³⁹ ». Mais c'est une formule qui, d'autre part, nous permet également d'insister sur les rapprochements entre l'allégorie baudelairienne et l'allégorie baroque.

³³⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Plans, titres et projets », p. 346. Nous soulignons.

³³⁸ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 226-227.

³³⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 222.

III.2 - L'allégorie chez Baudelaire : une architecture poétique de la conspiration

Car il y aurait bel et bien, soit dit en passant, plus d'un écho entre la construction allégorique propre à la poésie baudelairienne et les procédés littéraires employés par le *Trauerspiel* baroque tels que décrits par Benjamin dans l'*Origine du drame baroque allemand*. En effet, l'allégorie en tant que *procédé littéraire* est une idée que nous retrouvons exprimée dès l'époque de la composition de l'étude sur le *Trauerspiel*, où Benjamin énonce les principes qui lient certains procédés littéraires d'une œuvre à leur construction allégorique. Il considère en effet, concernant le drame baroque du XVIIe siècle allemand, que ce serait « dans les anagrammes, les locutions onomatopéiques, dans les nombreux jeux de mots de toutes sortes, [que] le mot, la syllabe et le son paraden [...] comme des choses susceptibles d'être exploitées dans l'allégorie³⁴⁰ ». Nous verrons que les procédés littéraires employés par Baudelaire dans les *Fleurs du mal* permettraient, eux aussi, de pointer vers le caractère allégorique de sa poésie.

Car chez Baudelaire comme chez les poètes baroques, ce seraient ainsi « les principes théoriques du langage et la pratique usuelle [...] [qui feraient] ressortir un motif fondamental de la vision allégorique à un endroit tout à fait *surprenant*³⁴¹ ». Rappelons que l'allégorie en tant que procédé littéraire témoigne, tout comme la parabole, d'une relation spécifique du texte à l'interprétation de son sens. À la manière dont l'exégèse de la parabole kafkaïenne impliquait le développement infini et « germinal » d'une idée, l'allégorie chez Benjamin hériterait elle aussi d'une décharge sémantique, qui consisterait à faire surgir ce qu'il appellera un « plan supérieur » de signification. Dans les termes du *Trauerspiel*, écrira Benjamin, « si l'on est au fait de

³⁴⁰ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 284. Nous soulignons

³⁴¹ *Ibid.*, p. 284. Nous soulignons.

l'écriture allégorique, on ne manquera pas de reconnaître que tous les accessoires de la signification, précisément parce qu'ils renvoient à d'autres objets, *acquièrent une puissance qui les rend incommensurables aux choses profanes et les fait accéder à un plan supérieur*³⁴² ».

Il faut comprendre avec cette idée de décharge sémantique que l'allégorie, à la manière de la parabole, est le lieu du fait que quelque chose « s'écrit » dans le texte, c'est-à-dire un quelque chose « en surplus » que le texte lui-même ne maîtriserait pas absolument, mais dont l'auteur arriverait néanmoins à exprimer, presque « malgré lui ». Ainsi, l'allégorie manifesterait un surplus de sens qui surgirait de la prose d'un auteur, de manière qui, sans être tout à fait accidentelle, ne serait toutefois pas nécessairement contrôlée. De la sorte, notons que selon Benjamin, ce ne serait pas seulement les thèmes, mais également l'ensemble des processus langagiers d'une œuvre qui pointent vers son caractère allégorique. Mais ces processus langagiers ne seraient, si l'on suit Benjamin, pas nécessairement prévus par leurs auteurs. Ainsi, il nous paraît dès lors primordial de nous attarder aux marques de l'allégorie que retrace Benjamin – sur le plan littéraire – dans la poésie de Baudelaire.

D'abord, notons que de manière analogue aux poètes du drame baroque, l'œuvre de Baudelaire serait aussi marquée par l'effet de surprise qui ferait surgir l'allégorie. C'est-à-dire qu'à l'instar des jeux de mots des *Trauerspiele*, la « fantasque escrime » poétique de Baudelaire (fondée, rappelons-nous, sur l'expérience du *choc*) serait elle aussi ordonnée, de manière de manière plus ou moins voulue, à « sans cesse renouveler ses développements, sans cesse *surprendre*³⁴³ ». Ainsi ce serait dans l'optique d'une architecture de la *surprise* que nous devrions comprendre la manière dont les poèmes de Baudelaire, pour reprendre une formule du

³⁴² *Ibid.*, p. 238-239. Nous soulignons.

³⁴³ *Ibid.*, p. 251. Nous soulignons.

Drame baroque, « [créeraient] le vocabulaire lyrique dans lequel, brusquement, [surgirait] une allégorie *que rien ne prépare*³⁴⁴ ».

Il faut, à cet effet, noter que les images de Baudelaire sont considérées en premier lieu comme « originales par la *bassesse des comparaisons*³⁴⁵ », et que selon Benjamin « ce geste linguistique caractéristique [...] ne [deviendrait] vraiment chargé de sens que chez [l'*allégoriste*]³⁴⁶ ». Citant quelques exemples de ce qu'il entend par « la bassesse des comparaisons », Benjamin relèvera entre autres les vers suivants, où le poète compare des sujets traditionnellement élevés par la poésie lyrique (tels un acte de transgression et la poitrine d'une femme) à des objets criants de banalité (tels un vieux fruit et un meuble) : « Nous volons au passage un plaisir clandestin / Que nous pressons bien fort comme une *vieille orange*³⁴⁷ », ainsi que « Ta gorge triomphante est *une belle armoire*³⁴⁸ ». Benjamin suggère que l'effet provoqué par ce genre de procédé comparatif est, d'emblée, celui d'une certaine *surprise* : pour le lecteur, ces vers qui se développent de manière inattendue apparaîtront comme « ébranlés par des heurts souterrains³⁴⁹ ». Ils donneront ainsi l'impression qu'en leur sein « un mot s'effondre³⁵⁰ ».

Ce serait ainsi par l'intermédiaire de l'effet de surprise que provoquent ces comparaisons stupéfiantes que la poésie baudelairienne ferait surgir l'allégorie « du fond de l'être » et qu'elle

³⁴⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144. Nous soulignons.

³⁴⁵ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144. Nous soulignons.

³⁴⁶ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144. Nous soulignons.

³⁴⁷ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 143. Les vers de « Au lecteur » de Baudelaire sont cités ici par Benjamin. Nous soulignons.

³⁴⁸ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 143. Les vers de « Le beau navire » de Baudelaire sont cités ici par Benjamin. Nous soulignons.

³⁴⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 343. Benjamin emprunte l'expression de Jacques Rivière.

³⁵⁰ *Ibid.*, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 343.

« [frapperait] ainsi au visage³⁵¹ ». Dans cet esprit, Benjamin affirmera que Baudelaire aurait cherché « l'événement *banal* pour rapprocher de lui l'événement *poétique*³⁵² », et que c'est de cette manière que le poète aurait donné leur caractère « troublant³⁵³ » aux allégories. Benjamin ajoutera, dans cette veine, que « si l'on peut faire saisir de quelque façon l'esprit linguistique de Baudelaire, [ce serait] dans cette *coïncidence brusque*³⁵⁴ ».

Notons qu'il est intéressant de remarquer que Baudelaire lui-même écrira, au sujet de « ce que doit être la touche mystérieuse³⁵⁵ » en poésie : que « le style [soit] d'autant plus *décent* que les idées sont *moins décentes*³⁵⁶ ». Ou encore : « j'ai pétri de la *boue* et j'en ai fait de *l'or*³⁵⁷ ». Il semble en effet que Baudelaire avait dans une certaine mesure conscience du caractère allégorique de sa propre démarche : « Opérer une création par la pure logique du contraire³⁵⁸ », notera-t-il.

Or, si les comparaisons de Baudelaire opèrent bel et bien une secousse au niveau des *thèmes* de la tradition lyrique en poésie (par la comparaison désarçonnante d'un sujet élevé avec un sujet banal), il semble que la poésie baudelairienne se révèle tout autant surprenante sur le plan du choix des *mots* de la langue eux-mêmes. Benjamin affirmera que « *Les Fleurs du mal* [serait] le premier livre à avoir utilisé des mots de provenance non seulement prosaïque mais *urbaine* dans [la] poésie lyrique³⁵⁹ ». Avant Baudelaire, en effet, « la division du vocabulaire en

351 Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 251.

352 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144. Nous soulignons.

353 *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144.

354 *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 145. Nous soulignons.

355 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Plans, titres et projets », p. 348.

356 *Ibid.*, « Plans, titres et projets », p. 348. Nous soulignons.

357 *Ibid.*, « Fragments des Fleurs du mal », p. 135. Nous soulignons.

358 *Ibid.*, « Plans, titres et projets », p. 346.

359 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144. Nous soulignons

mots qui semblaient se prêter à un style élevé et en mots à exclure, dominait toute la production poétique [...] Dans les premières décennies du XIXe siècle, cette convention restait toujours en vigueur³⁶⁰ ». Or, suivant Benjamin, Baudelaire introduirait une césure : lui ne reculerait en effet plus devant l'emploi de mots de vocabulaires encore non-encensés par la poésie, ou encore trop « coutumiers », tels que « *quinquet, wagon ou omnibus* », ou bien « *bilan, réverbère, voirie*³⁶¹ ».

Ces mots d'une flagrante quotidienneté côtoieraient par ailleurs d'autres mots ; ceux-ci, majestueusement coiffés d'une majuscule, qui renverraient de leur côté un clin d'œil à ce « plan supérieur » de la construction allégorique. Il faut à cet effet noter l'imprévisibilité des apparitions de *majuscules* dans les poèmes de Baudelaire comme participant à cette architecture de la surprise. Benjamin affirmera :

Aucun mot de son vocabulaire n'est d'emblée destiné à devenir une allégorie. Il reçoit cette charge selon le cas, selon la chose dont il est question, selon le sujet dont c'est le tour d'être espionné, cerné et occupé. Il fait entrer des allégories dans sa confiance, pour ce « coup de main » qu'est chez lui la poésie. [...] Là où la Mort, ou le Souvenir, le Repentir ou le Mal apparaissent, c'est là que sont les centres de la stratégie poétique. *L'apparition fulgurante de ces charges reconnaissables à leurs majuscules au beau milieu d'un texte qui ne repousse pas le plus banal des vocabulaires, trahit la main de Baudelaire*³⁶².

Ainsi, avec sa logique des contraires et ses comparaisons étonnantes, Benjamin écrira de la poésie baudelairienne : « sur ce plan, les mots ont leur places exactement définies, comme des *conspirateurs* avant que n'éclate la *révolte*. Baudelaire *conspire* avec le langage lui-même³⁶³ ».

Nous pouvons rapprocher cette idée d'une formule employée par Benjamin dans l'*Origine du drame baroque* : « À tout moment, le langage du baroque est ébranlé par la *rébellion* des

³⁶⁰ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 143.

³⁶¹ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 144.

³⁶² *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 145

³⁶³ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 142. Nous soulignons.

éléments qui le composent³⁶⁴ ». Chez Baudelaire, le fait de ne pas reculer devant l'emploi de mots de vocabulaire typiquement non-admis par la poésie lyrique, couplé à l'élévation quasi-divine de mots exaltés d'une majuscule (dénotant l'allégorie et ce qui « se dit » à travers elle), révélerait ainsi le caractère « conspirateur » de son emploi du langage. Le poète lui-même, à de multiples reprises dans son œuvre, se décrira d'ailleurs comme un conspirateur : « Si les conspirateurs lâchent pied, plus d'intérêt dans ma vie. Je suis donc intéressé à *ranimer la conspiration*³⁶⁵ ».

III.3 – *Messianisme et révolution dans les écrits tardifs de Benjamin : la figure de Josué*

Benjamin affirmera, en effet, que « la poésie de Baudelaire tire sa force du pathos de la *rébellion*³⁶⁶ ». Reprenant dès lors la terminologie de la « rébellion » qui caractérise l'allégorie baroque pour décrire la poésie baudelairienne, nous proposons de comprendre dans cet esprit l'idée de Benjamin selon laquelle l'écriture de Baudelaire s'empare de sa place dans l'histoire de la littérature par la *force* : « sa technique est celle du *putsch*³⁶⁷ ». C'est violemment que *Les Fleurs du mal* viendraient forcer l'entrée des canons de la poésie française, et qu'elles permettraient de réhabiliter de nouvelles expériences au sein de la poésie lyrique du siècle. Car c'est, véritablement, toute une classe de mots et de réalités sociales qui se verraient dès lors, projetés de manière plus ou moins accidentelle par Baudelaire aux devants de la poésie. Pour

³⁶⁴ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 284. Nous soulignons.

³⁶⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Plans, titres et projets », p. 346. Nous soulignons.

³⁶⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Paris, capitale du XIXe siècle », p. 59. Nous soulignons.

³⁶⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 145. Nous soulignons.

donner un exemple ; « avant [lui] l'apache qui, sa vie durant, [restait] rejeté dans la banlieue de la société comme de la grande ville, [n'avait] pas sa place dans la littérature³⁶⁸ ».

Les Fleurs du mal, en ce sens, feraient l'effet d'un « coup d'état » littéraire. Sa poésie, que Baudelaire avait dédiée aux « siens » – les marginaux, les apaches, les chiffonniers – hisseraient de manière insoupçonnée ces classes sociales généralement rejetées par la grande poésie jusqu'aux devants de la littérature. En vertu de l'ensemble des dispositifs mis en œuvre par les thèmes et la pratique poétique « conspiratrice » de Baudelaire, nous suggérons ainsi de concevoir la figure du « poète maudit » chez Benjamin comme ayant l'étoffe du *révolutionnaire*. Or soulignons à cet effet que Benjamin ne comparera pas le poète à n'importe quelle figure du révolutionnaire. Un fragment de « Zentralpark » énonce : « *Interrompre le cours du monde* – c'était le désir le plus profond de Baudelaire. Le désir de *Josué*. Pas tant le désir prophétique : car il ne pensait pas à un retour. C'est de ce désir que naissent sa *violence*, son *impatience* et sa *colère* ; c'est de lui [...] que surgirent les tentatives toujours renouvelées pour frapper le monde au cœur, ou pour l'endormir par son chant³⁶⁹ ».

La poésie de Baudelaire, marquée par la violence mélancolique du spleen et ses « étranges sectionnements du temps », viserait ainsi – à la manière de Josué – à « interrompre le cours du monde », c'est-à-dire à interrompre le temps de *l'histoire*. Car nous trouvons chez Benjamin à la même époque la présence d'une deuxième référence à la figure de Josué, également en lien avec le thème de la révolution ; celle-ci se trouve contenue dans la thèse XV

³⁶⁸ *Ibid.*, « Le Paris du second Empire chez Baudelaire », p. 117. *Les Fleurs du mal*, écrit Benjamin, « fondent la poésie de l'apache et concernent un genre qui, en quatre-vingt ans et plus, n'a pas été détruit. Baudelaire est le premier à avoir exploité cette veine ».

³⁶⁹ *Ibid.*, « Zentralpark », p. 223-224. Le texte biblique lit comme suit : « Et le soleil s'arrêta, et la lune se tint immobile jusqu'à ce que le peuple se fut vengé de ses ennemis [...] Le soleil se tint immobile au milieu du ciel et près d'un jour entier retarda son coucher. Il n'y a pas eu de journée pareille, ni avant ni depuis, où Yahvé ait obéi à la voix d'un homme ». Voir Josué 10, 13-15.

de « Sur le concept d'histoire ». Benjamin y écrit : « Les *classes révolutionnaires*, au moment de l'action, ont conscience de *faire éclater le continuum de l'histoire*³⁷⁰ ». Benjamin clôt ensuite les dernières lignes de la thèse XIV en rapportant la rime d'un témoin oculaire de la révolution de Juillet : « Qui le croirait ! On dirait qu'irrités contre l'heure / De *nouveaux Josués*, au pied de chaque tour / *Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour*³⁷¹ ». Ce que Baudelaire aurait en commun avec le révolutionnaire, ce serait l'impatience et la colère de celui qui veut causer une rupture dans le continuum de *l'histoire* – de celui qui veut briser les horloges et interrompre le cours du temps. Ce serait également ce caractère que partagerait l'historien matérialiste décrit par Benjamin dans les « Thèses sur le concept d'histoire ».

Notons en effet que l'un des axes fondamentaux des « Thèses » de 1940 concerne le statut de l'historien et du temps historique dans la pensée de Benjamin. En réponse à une conception « historiciste » de l'histoire universelle qui se représenterait l'histoire à la manière d'une « chaîne d'événements³⁷² » et qui formerait une « image éternelle³⁷³ » du passé (forgée sur les récits des « vainqueurs³⁷⁴ » de l'Histoire) ; Benjamin opposerait sa propre conception d'un « matérialisme historique » – qui serait au plus près de la véritable expérience historique. L'historien matérialiste, contrairement à l'historien ordinaire, concevrait la relation du passé au présent non pas comme étant révolue, mais comme étant « [saturée] d'à-présent³⁷⁵ ». Le

³⁷⁰ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 440.

³⁷¹ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 440.

³⁷² *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 434.

³⁷³ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 441.

³⁷⁴ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 432.

³⁷⁵ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 439.

véritable temps historique chez Benjamin correspondrait, ainsi, à celui d'un temps non plus chronologique mais bien *contracté*³⁷⁶.

L'historien matérialiste de Benjamin, ainsi, fondrait une conception de l'histoire qui à chaque fois viserait non pas l'accumulation de faits sur faits à l'intérieur d'un « temps homogène³⁷⁷ » ; mais bien dont la tâche serait plutôt de « [dépeindre] l'expérience *unique* de la rencontre avec [le] passé³⁷⁸ ». N'est-ce pas, très justement, un tel type de portrait que viserait aussi la poésie baudelairienne ? Car le poète est bien décrit ainsi : « penché sur la table, dardant sur une feuille de papier [...] s'escrimant avec son crayon [...] *comme s'il craignait que les images ne lui échappent*³⁷⁹ ». Cette expérience du temps fuyant de manière irrémédiable (et la volonté d'attraper les images avant qu'elles ne s'échappent) est bien rendue par le matérialisme historique comme par la poésie baudelairienne. Ni l'historien matérialiste ni Baudelaire, contrairement à l'historiciste, ne chercherait à « masquer les moments révolutionnaires dans le cours de l'Histoire³⁸⁰ » afin de protéger les récits des « maîtres³⁸¹ » ; ils chercheraient, au contraire, à *activer* ces moments révolutionnaires, c'est-à-dire, à les *sauver*.

De sorte que, fidèle à l'injonction de Josué (et de Baudelaire), l'historien matérialiste de Benjamin, lui aussi, « [resterait] maître de ses forces : assez viril pour faire *éclater le continuum*

³⁷⁶ C'est une idée que nous trouvons dans la Thèse XVIII. Voir *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 442. Nous la trouvons également dans la Thèse XV : « La Grande Révolution introduisit un nouveau calendrier. Le jour qui inaugure un calendrier nouveau fonctionne comme un *accélérateur* historique ». Voir *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 440. Nous soulignons.

³⁷⁷ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 441.

³⁷⁸ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 441. Nous soulignons.

³⁷⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 342. Benjamin cite à cet endroit « Le peintre de la vie moderne » de Baudelaire. Nous soulignons.

³⁸⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 212-213.

³⁸¹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 432.

de l'histoire³⁸² ». L'historien matérialiste de Benjamin posséderait ainsi le caractère révolutionnaire de Josué et de Baudelaire en ce qu'il chercherait lui aussi à créer une rupture dans le temps historique. Car la pratique de l'histoire et le sauvetage qui s'opère ainsi consisterait, très précisément, en une activité *révolutionnaire* pour Benjamin³⁸³. Notons que le parallèle avec Josué n'est pas la seule similarité que nous pouvons identifier entre l'historien matérialiste benjaminien et la figure de Baudelaire³⁸⁴. La proximité terminologique employée par Benjamin dans les fragments sur Baudelaire et les « Thèses » est, d'ailleurs, liée au point où certains extraits paraissent se recouper³⁸⁵.

Ainsi, s'il faut comprendre le caractère révolutionnaire de Baudelaire et de l'historien matérialiste de Benjamin en lien avec la figure de Josué (qui interrompt le temps en vue du sauvetage des événements), c'est que *l'occasion révolutionnaire* et le *messianisme* seraient étroitement liés dans les « Thèses sur le concept d'histoire ». Nous reconnaissons là une autre marque de la réversibilité entre matérialisme et messianisme dans l'œuvre de Benjamin. Car c'est en effet dans les termes suivants que Benjamin décrira la tâche du matérialisme historique :

³⁸² *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 441.

³⁸³ Nous pouvons évidemment penser cette idée en termes marxistes, mais également, nous semble-t-il, dans une optique où ce serait précisément l'activité d'une herméneutique historique qui permettrait de pointer la voie concrète d'une liberté.

³⁸⁴ Une autre analyse possible, par exemple, consiste à mettre en parallèle la Thèse IX de « Sur le concept d'histoire » (soit la fameuse thèse mettant en scène l'Ange de l'Histoire de Benjamin), avec la figure baudelairienne du chiffonnier-poète (notamment dans les poèmes « Le vin des chiffonniers » et « Du vin et du haschisch »).

³⁸⁵ Nous trouvons en effet dans « Sur le concept d'histoire » la formule suivante : « L'image vraie du passé passe en un éclair. On ne peut retenir l'image du passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance ». Voir *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 430. Et dans les fragments baudelairiens, de manière semblable : « L'image dialectique est une image qui fulgure. Il faut donc conserver l'image du passé [...] comme une image qui fulgure dans l'instant actuel, dans le "maintenant" de la possibilité de la connaissance ». Voir W. Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 241.

de reconnaître « le signe d'un blocage *messianique* des événements, autrement dit *le signe d'une chance révolutionnaire* dans le combat pour le passé opprimé³⁸⁶ ».

Ainsi, « messianisme » et « révolution » seraient réellement impliqués de manière intime chez Benjamin. Le véritable temps de l'histoire – ce temps « saturé d'à-présent » – correspondrait, écrira-t-il dans les « Thèses », à un « modèle du temps messianique³⁸⁷ » dans lequel « [seraient] fichés des éclats du temps messianique³⁸⁸ ». La démarche de l'historien matérialiste – comme celle de Baudelaire et Josué – en créant une brèche qui « s'accroche à [la] petite faille dans la catastrophe continuelle³⁸⁹ », instaurerait ainsi un rapport à l'avenir où « chaque seconde [devient] la porte étroite par laquelle le Messie [peut] entrer³⁹⁰ ».

IV – Conclusion

Lorsque Benjamin, vers la fin de son parcours, réussira à terminer la rédaction de l'un des chapitres qui devait participer à la constitution du livre prévu sur Baudelaire, il exprimera son soulagement à Adorno dans les termes suivants : ce « fut une course contre la guerre ; et malgré toute la peur qui m'étranglais, je ressentis un sentiment de triomphe le jour où j'eus mis à l'abri du déclin du monde (l'abri fragile d'un manuscrit) le chapitre sur "Le Flâneur" projeté depuis près de quinze ans³⁹¹ ». Les essais baudelairiens étaient visiblement d'une importance non-négligeable pour Benjamin, très proches en cela des « Thèses sur le concept d'histoire »,

³⁸⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 441. Nous soulignons.

³⁸⁷ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 442.

³⁸⁸ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 443.

³⁸⁹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 242.

³⁹⁰ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 443.

³⁹¹ Theodor W. Adorno et W. Benjamin, *Correspondance 1928-1940*, p. 317.

dans lesquelles Benjamin aurait confié les idées les plus explicites et, sans doute, les plus matures de sa pensée.

Nous pourrions dire qu'à la manière de ces « Thèses », les essais sur Baudelaire portent eux aussi les traces d'un certain achèvement de la pensée de Benjamin ; ou du moins, d'une synthèse qui marque la présence de concepts qui appartiennent simultanément à des périodes plus anciennes et plus récentes de son œuvre. Car en effet, les essais sur Baudelaire témoignent, certes, du passage de Benjamin par le matérialisme anthropologique et social du milieu des années 1930 ; mais ils récupèrent également certains concepts de ses textes antérieurs sur le romantisme, et héritent notamment de nombreuses notions du grand ouvrage sur le drame baroque.

C'est ainsi que notre analyse de essais baudelairiens nous aura mené, en premier lieu, à interroger aux côtés de Benjamin quelles étaient les expériences constitutives de la poésie de Baudelaire. Ce serait en effet les expériences du choc et de la fréquentation de la grande ville qui, de prime abord, signeraient selon Benjamin la facture de Baudelaire. Et si ces expériences sont à considérer comme fondamentales pour comprendre la poésie baudelairienne, nous avons vu que c'était en vertu du fait qu'à travers celles-ci se révélait l'expérience véritable de la modernité telle qu'incarnée par le poète ; c'est-à-dire, cette expérience de l'homme « frustré de son expérience », qui se retrouve « *coudoyé par les foules*³⁹² » de la grande ville.

Nous avons également observé que le traitement poétique fait par Baudelaire de la ville de Paris entourait cette dernière de manifestations de la *fragilité*, de sorte que les images baudelairiennes de la ville – chargées du sentiment du spleen et d'une paradoxale mélancolie précoce – insistaient sur le caractère « déjà en ruines » de toute innovation. Nous avons vu que

³⁹² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, « Fusées » p. 400. Nous soulignons.

par là, Baudelaire parvenait à faire surgir – au sein de la modernité intacte – une image renversée de l' « Antiquité » (qui en appelait à une certaine conception de l'histoire ancienne). D'où le caractère de prime abord « *inactuel* » de la démarche baudelairienne, inassimilable aux attitudes de ses contemporains. Or, nous avons vu que ce geste, commun à la fois à Baudelaire et au mélancolique de l'*Origine du drame baroque*, permettait de pointer vers le caractère allégorique de son œuvre.

Les manifestations de l'allégorie, ce « plan supérieur » et incontrôlé de signification, dans la poésie de Baudelaire (marqué par ses comparaisons étonnantes, son architecture de la surprise, l'irruption de ses majuscules et la présence d'un vocabulaire vulgaire), nous ont par la suite mené à considérer le poète (en tant que « conspirateur ») sous l'effigie du révolutionnaire benjaminien. D'où, pour répondre à la question directrice de Benjamin, la paradoxale *actualité* du poète. En effet, de concert avec un examen des « Thèses sur le concept d'histoire », le rapprochement de Baudelaire avec la figure de Josué et avec celle du matérialisme historique nous aura permis de conclure que le temps de la révolution chez Benjamin *serait*, très précisément, le temps messianique.

CONCLUSION

« Agis de telle sorte que les anges aient toujours à faire³⁹³ »

À l'origine des réflexions menées dans ce travail, nous avons posé l'hypothèse directrice selon laquelle la question de la méthode, ou de l'interprétation, chez Benjamin était à concevoir de manière inextricable avec la catégorie de *l'histoire*, et que les concepts de sa philosophie de l'histoire se trouvaient eux-mêmes liés de manière intime aux essais benjaminien portant sur la littérature. Nous avons, en ce sens, proposé une reconstruction philosophique de l'œuvre de Benjamin de manière à souligner la continuité *methodologique* (et thématique) qui sous-tendait le développement de sa pensée, autrement marquée par de nombreux soubresauts et changements provenant à la fois de contraintes internes et externes. En prenant comme œuvre « charnière » l'*Origine du drame baroque allemand*, nous tenions dès lors à proposer une lecture réconciliatrice de l'œuvre de Benjamin, de façon à rendre compte de l'exigence de compatibilité philosophique entre les versants matérialiste et messianique de sa pensée. L'objectif était non pas de réduire ou de faire triompher l'une de ces influences sur l'autre – mais bien de montrer la réversibilité réciproque du matérialisme et du messianisme tout au long de la genèse de l'œuvre de Benjamin.

Dans l'optique de mener à bien les différents aspects de notre enquête, nous avons ainsi proposé d'opérer une démonstration de l'herméneutique de Benjamin, en interprétant sur la base des exigences propres de ses textes les essais qu'il a consacrés aux œuvres de Kafka (dès 1931) et de Baudelaire (dès 1935). Nos lectures des essais sur Kafka (« Franz Kafka : Lors de la

³⁹³ W. Benjamin et G. Scholem, *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, p. 233. Nous empruntons, pour le sous-titre de notre conclusion, la « formule kafkaïenne de l'impératif catégorique » qu'emploie Benjamin dans une lettre de 1938 à Scholem.

construction de la muraille de Chine », et « Franz Kafka ») ainsi que des essais sur Baudelaire (« Paris capitale du XIXe siècle », « Le Paris du Second Empire chez Baudelaire », et « Sur quelques thèmes baudelairiens »), nous ont permis de dégager à la fois les marques de constance et les marques d'évolution qu'ont subi les concepts fondamentaux l'œuvre de Benjamin entre le début et la fin des années 1930. À cet effet, nos analyses nous ont également permis de soulever des instances probantes de la dynamique de la réversibilité entre matérialisme et messianisme à l'intérieur de ces essais. Nous avons observé, par ailleurs, que si l'influence du passage de Benjamin par le matérialisme anthropologique et la consolidation de son matérialisme historique durant la deuxième moitié des années 1930 donnait bel et bien des tonalités sociales et politiques aux essais baudelairiens (tonalités absentes des essais antérieurs sur Kafka), ce sont néanmoins les concepts propres à sa philosophie de l'histoire (ceux de modernité, d'allégorie, d'oubli, de sauvetage, de catastrophe) qui déterminaient bel et bien l'architecture interne de tous ces essais de critique littéraire.

Ainsi, de manière à nous ramener vers nos intuitions initiales, la conclusion de notre dernier chapitre nous a mené à considérer les essais de Benjamin sur Baudelaire en proximité avec les « Thèses sur le concept d'histoire », et à envisager l'irruption messianique et l'occasion révolutionnaire comme l'endroit et l'envers d'un seul et même gant. Mais certaines questions, selon nous, demandent encore à être élucidées. Notamment, si la pratique de l'histoire telle que l'entend Benjamin dans les « Thèses » doit être considérée comme une activité révolutionnaire en tant qu'elle concerne le « sauvetage » messianique des événements rejetés, occultés, et oubliés par la grande trame de l'Histoire universelle (ouvrant par là la possibilité d'activation de moments tout autrement « révolutionnaires »), il nous apparaît cependant paradoxal que, pour prendre les termes de Benjamin : « le sauvetage qui s'accomplit de cette façon, et de cette façon

seulement, ne peut se faire que par la perception de *ce qui se perd sans sauvetage possible*³⁹⁴ ». Ce qui nous semble étonnant, autrement dit, c'est que le sauvetage benjaminien viserait proprement à retenir ce qui (du moins, de prime abord), ne semble pouvoir en aucun cas être retenu. Benjamin écrira en effet : « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir l'image du passé que dans *une image qui surgit et s'évanouit pour toujours* à l'instant même où elle s'offre à la connaissance³⁹⁵ ».

Dès lors, si la connaissance du passé ne se montrerait véritablement chez Benjamin que sous la forme d'une image qui « fulgure » pour ensuite être aussitôt engloutie par le temps qui fuit, nous sommes en droit de nous demander dans quelle mesure un tel « sauvetage » benjaminien – incarné, nous l'avons vu, par sa posture du matérialisme historique – pourrait représenter une réelle possibilité épistémologique et métaphysique (voire, politique), et pas seulement un appareillage métaphorique pour décrire une certaine expérience alternative du temps historique. C'est ici qu'une compréhension plus approfondie de la temporalité messianique et de sa relation avec un concept central à nos analyses – celui d'allégorie – nous paraît désormais cruciale.

Dans son ouvrage *Le temps qui reste*, Giorgio Agamben décortique très justement – à travers le contexte judaïque de la figure de *Paul* – quelles sont précisément les modalités et les apories de ce « temps messianique » d'abord hérité du judaïsme et décrit en tant que *ho nun kairos* (« le temps de maintenant »). Le questionnement formulé par Agamben dans ce livre consiste en effet à adresser les « [articulations] de la mémoire et de l'espoir, du passé et du présent, de la plénitude et du manque, de l'origine et de la fin [que le temps messianique]

³⁹⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 241.

³⁹⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 430. Nous soulignons.

implique³⁹⁶ », en vue de poser seulement ensuite la question du théologico-politique chez Paul. Dans cet ouvrage, Agamben soulignera par ailleurs sa propre dette envers l'auteur de « Thèses sur le concept d'histoire », et explicitera à plusieurs reprises les nombreuses résonances du *ho nun kairos* paulinien avec le concept de *Jetztzeit* benjaminien. C'est donc en nous appuyant sur *Le temps qui reste* que nous chercherons à conclure le dernier pan de nos réflexions.

Remarquons, d'emblée, que nous trouvons chez Agamben un passage où est traitée explicitement la question de l'allégorie chez Paul, passage auquel nous jugeons important de nous rapporter dans l'optique de venir éclairer nos propres analyses du concept d'allégorie benjaminienne. De la même manière que la compréhension que faisait Benjamin du concept de « parabole » dans l'essai de 1934 sur Kafka excédait l'acception classique sur laquelle s'est érigée la tradition exégétique chrétienne, chez Agamben le concept d' « allégorie » paulinienne trouverait lui aussi une interprétation « non-conventionnelle ». Agamben suggère en effet que si nous retrouvons bel et bien chez Paul une relation « typologique » ou « allégorique » qui pose une relation entre « chacun des évènements du temps passé et [le] *ho nun kairos*, le temps messianique³⁹⁷ », il ne s'agirait pas cependant de la relation bi-univoque entre *typos* et *antitypos* « qui concerne essentiellement l'interprétation des *Écritures* selon le paradigme qui a fini par l'emporter dans la culture médiévale³⁹⁸ ».

Plutôt, l'allégorie au sens paulinien entretiendrait une relation privilégiée avec l'actualité du temps messianique et impliquerait – à travers celle-ci – une véritable *transformation* du temps

³⁹⁶ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 10.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 130.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 130-131. C'est-à-dire que pour Agamben « ce qui est décisif ce n'est pas tant le fait que chaque événement du passé – une fois devenu figure – annonce un événement futur et trouve en lui son achèvement », mais bien la tension elle-même. Voir également A. Gignac, « L'Évangile de Paul selon Agamben ou comment assumer la condition messianique », p. 31. Ce dernier suggère : « la structure proposée par Agamben nous permet de reconsidérer le rapport entre Nouveau et Ancien Testament : l'un n'est pas la suite de l'autre, mais son *interruption* ». Nous soulignons.

réel. Il s'agirait, affirme Agamben, non pas d'une relation de renvoi dyadique entre les événements du passé et ceux du temps d'après, mais bien « d'une tension qui [enserrerait] et [transformerait] le passé et le futur, le *typos* et l'*antitypos*, en une constellation inséparable. Le *messianique* [ne serait] pas seulement l'un des deux termes de la relation typologique : il [serait] *cette relation elle-même*³⁹⁹ ». C'est ainsi qu'Agamben suggèrera de comprendre la phrase de Paul : « Pour nous, en qui les deux extrémités du temps [...] sont face à face⁴⁰⁰ », en tant qu'elle serait l'expression d'une véritable *contraction* du temps, où sans toutefois coïncider complètement, « le passé [serait] déplacé dans le présent et le présent étendu au passé⁴⁰¹ ».

De sorte que dans la typologie allégorique de Paul, le présent et le passé se retrouveraient face à face – presque comme repliés – de manière à se déverser l'un dans l'autre. À cet effet, il semble que l'on puisse faire un parallèle entre la conception paulinienne de l'allégorie et une formule de l'*Origine du drame baroque allemand*, où Benjamin suggère que « l'*allégorie* [aurait] sa semence la plus durable à l'endroit où *l'éphémère et l'éternel se touchent au plus près*⁴⁰² ». Ainsi, en plus de renvoyer à un certain dispositif exégétique, Agamben énonce qu'il faudrait donc considérer sous le signe de l'*allégorie* au sens paulinien tout ce qui serait marqué de cette relation au temps (à la fois contracté, tout en s'excédant), et qui correspondrait, proprement, à l'expérience du temps messianique.

Notons que cette extension du passé dans le présent et du présent dans le passé – qui ferait le propre du temps messianique paulinien – se trouverait exprimée, de manière étonnante, à même la grammaire hébraïque. Agamben rapporte, à ce sujet, que l'« une des thèses [...] que

³⁹⁹ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 131.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 131.

⁴⁰² Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, p. 307.

Scholem voulait offrir à Benjamin pour son vingt-sixième anniversaire, en 1918, [disait] : «Le temps messianique est le temps du *waw* inversif⁴⁰³ ». La lettre *waw*, sixième lettre de l'hébreu biblique, aurait, en effet, la particularité d'inverser le temps du verbe devant lequel celle-ci se retrouverait placée. Agamben poursuit en énonçant que « le système verbal de l'hébreu distingue les formes verbales moins selon les temps (passé et futur) que selon les aspects : achevé (qui se traduit généralement par le passé) et inachevé (qui se traduit généralement par le futur). Mais [que] si on place un *waw* [...] avant une forme de l'achevé, elle devient inachevée et inversement⁴⁰⁴ ».

De sorte que la présence du *waw* inversif devant un verbe dénoterait la possibilité très concrète de transformer l'action d'une phrase « achevée » en phrase « inachevée », et de renverser de cette manière le passé en futur. Ainsi, explique Agamben :

Selon la suggestion très perspicace de Scholem [...] le temps messianique [ne serait] ni l'achevé, ni l'inachevé, ni le passé, ni le futur, mais *leur inversion*. La relation typologique paulinienne [exprimerait] parfaitement ce mouvement conversif : elle [serait] un champ de tensions dans lequel les deux temps entrent dans la constellation que l'apôtre appelle *ho nun kairos*, où *le passé* (l'achevé) *retrouve une actualité* et devient inachevé, alors que *le présent* (inachevé) *acquiert une sorte d'achèvement*⁴⁰⁵.

À la lecture de ce passage, il nous paraît ici impossible de ne pas cerner des échos entre la dynamique d'inversion propre à la typologie paulinienne héritée de la grammaire hébraïque et les instances de « réversibilité » que nous avons retracées dans l'œuvre de Benjamin. Rappelons notamment la dynamique de l'« entrecroisement » ou de la simultanéité entre modernité et « Antiquité » que nous avons observée dans les essais baudelairiens, où la ville moderne se présentait dans la poésie de Baudelaire (comme dans les gravures de Meryon) à la

⁴⁰³ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 131.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 131-132.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 132. Nous soulignons.

manière d'une image renversée de l'Antiquité – c'est-à-dire en tant que ruines en devenir. Rappelons également la confusion que nous avons observée dans les essais sur Kafka entre le monde des « pères » et celui des « fonctionnaires », réversibilité qui permettait à Benjamin de mettre en lumière le fait que les puissances à l'œuvre dans l'univers kafkaïen devaient « tout aussi légitimement être considérées comme des puissances *actuelles*, ancrées dans le monde d'*aujourd'hui*⁴⁰⁶ » qu'elles pouvaient l'être reculées et divines. Il nous semble, par ailleurs, que cette dynamique d'inversion, ou d'interpénétration du passé dans le présent – comme constituant à la temporalité messianique – permet également une élucidation de certains passages des « Thèses sur le concept d'histoire », notamment de la thèse II, où Benjamin énonce que « le passé est marqué d'un indice secret, qui renvoie à la *rédemption*⁴⁰⁷ » et qu'il « existe un rendez-vous tacite entre les générations passées et la nôtre⁴⁰⁸ ». Certes : car, dans les mots de Paul, ces deux temps « se font face ».

Or, il nous semble qu'il y aurait plus encore à dire de l'expression de la temporalité messianique à la lumière des thèses d'Agamben dans *Le temps qui reste*. Nous nous permettons en effet de nous rapporter au temps messianique selon deux autres « modalités » que nomme aussi Agamben, et qui bien sûr ne devraient pas être considérées comme exclusives mais plutôt comme complémentaires et imbriquées l'une dans l'autre. Si, suivant Agamben et Scholem le temps messianique constituerait bel et bien le temps du *waw* inversif de la relation typologique paulinienne et grammaticale propre à l'hébreu biblique, il faut noter que le temps messianique se trouve également décrit par Agamben en termes de « reste » et en termes « d'occasion » – et

⁴⁰⁶ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 437. Nous soulignons.

⁴⁰⁷ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 428. Nous soulignons.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, « Sur le concept d'histoire », p. 428.

c'est à la lumière de ces deux « modalités » que nous aimerions opérer un mouvement de retour sur nos chapitres précédents.

D'une part, en effet, le temps messianique est décrit par Agamben comme étant intimement lié au concept de « reste » – ce qui vaut, bien entendu, également chez Benjamin (si l'on pense notamment à la thèse IX de « Sur le concept d'histoire »). Or Agamben précisera que « le reste [ne serait] pas tant l'objet du salut que son *instrument*, c'est-à-dire ce qui le rend *en réalité possible*⁴⁰⁹ ». Il nous semble que dans cette perspective, nous serions désormais à mieux de méditer l'idée de Benjamin selon laquelle le sauvetage qui s'opère par le matérialisme historique est rendu possible par la perception de ce qui glisse *sans sauvetage possible*.

Car le « reste » est l'instrument via lequel une « éthique » du sauvetage se présente comme possibilité ; il ne constituerait en ce sens pas proprement, ou du moins pas seulement, en l'objet qui est « à sauver ». Nous pouvons ainsi considérer sous le signe du « reste » en tant qu'*instrument*, à la manière de Benjamin, tous les rebuts de l'histoire ; mais également le concept de « communauté messianique » lui-même comme instrument, tel qu'interprété chez Benjamin avec des accents marxistes (« le concept messianique de reste présente sans doute plus d'une analogie avec le prolétariat marxien, puisque ce dernier ne peut coïncider avec lui-même que dans la mesure où il *excède* nécessairement aussi bien la dialectique de l'État que la dialectique sociale⁴¹⁰ »).

De sorte que, suggérera Agamben, le temps du « reste » messianique serait « plutôt le temps opératif qui *pousse à l'intérieur* du temps chronologique, qui le [travaillerait] et le [transformerait] de l'intérieur ; c'est le temps dont nous [aurions] besoin pour *faire finir le temps*

⁴⁰⁹ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 100. Nous soulignons.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 101-102. Nous soulignons.

– en ce sens : *le temps qui nous reste*⁴¹¹ ». Ou encore, écrira-t-il : il s’agit du « *temps que le temps met pour finir*⁴¹² ». Ainsi, nous pourrions dire que le « sauvetage » benjaminien s’opèrerait à travers la *reconnaissance*⁴¹³ – par les images saisies du passé – de ce qui, proprement, *reste à finir* : ce serait, pour reprendre une expression que Benjamin emprunte à Joubert, le temps mené à son achèvement – c’est à dire le temps « qui achève⁴¹⁴ ». Ainsi le matérialisme historique, en cultivant la reconnaissance du « reste » et de la non-coïncidence dans le « “maintenant” de la possibilité de connaissance⁴¹⁵ », exacerberait l’activité intérieure propre à la nature du temps messianique lui-même⁴¹⁶. C’est ainsi que, dans l’ouvrage d’Agamben, le récit du salut devrait plus être considéré sous la forme d’un *eschaton* au sens chrétien, mais bien comme étant déjà « en germe et en gestation au cœur du monde⁴¹⁷ ».

Or, ce temps « que le temps met à finir » peut ressembler, ajoute Agamben, à celui « de l’extraordinaire theologoumenon kafkaïen qui veut que le messie arrive non pas le jour de sa venue, mais seulement *le lendemain*, et non pas le dernier jour, mais *le tout à fait dernier*⁴¹⁸ ». Nous rejoignons ici cette expérience de la « fin ajournée » dont nous avons fait l’expérience chez Benjamin à travers ses essais consacrés à Kafka. En effet, la temporalité kafkaïenne pourrait bel et bien correspondre à ce temps messianique qui, poussé de l’intérieur, marcherait à la rencontre de son achèvement. Mais nous avons également constaté, aux côtés de Benjamin,

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 119-120. Nous soulignons.

⁴¹² *Ibid.*, p.119.

⁴¹³ Nous employons ici le mot « reconnaissance » pour reprendre un terme de Benjamin lui-même. Il écrit, en effet, que « c’est une image irrécupérable du passé qui *risque* de s’évanouir avec chaque présent *qui ne s’est pas reconnu* visé par elle ». Nous soulignons. Voir W. Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d’histoire », p. 430.

⁴¹⁴ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 370.

⁴¹⁵ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 241.

⁴¹⁶ Notons qu’il s’agit toujours de *maintenant* et non pas d’un *après*. Agamben dira : « Pour [Paul], le reste n’est plus, comme chez les prophètes, un concept qui concerne le futur mais *une expérience présente*, qui définit le “maintenant” messianique ». Voir G. Agamben, *Le temps qui reste*, p. 98. Nous soulignons.

⁴¹⁷ Alain Gignac, « L’Évangile de Paul selon Agamben ou comment assumer la condition messianique », p. 30.

⁴¹⁸ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 125. Nous soulignons.

que de manière systématique, les développements des récits kafkaïens – au contraire du cas de Schéhérazade – se voyaient ajournés *indéfiniment*.

Dans une telle optique, pourrions-nous considérer avec Benjamin que cet ajournement infini dans les récits de Kafka serait dû au fait que ce dernier laisserait planer l'énigme sur ce qui « reste à achever » ? Car, écrira Benjamin de l'auteur du *Procès* : « en tout état de cause, il s'agit ici de *l'organisation de la vie et du travail dans la communauté humaine*. Cette question [aurait] d'autant préoccupé Kafka qu'elle lui apparaissait *moins élucidable*⁴¹⁹ ». Dans une telle perspective, il nous semble qu'il serait dès lors possible de lire les essais consacrés par Benjamin à la figure de Kafka comme une démonstration des ambiguïtés, voire des apories, de ce temps messianique « qui achève ». Ainsi les tensions constitutives du temps des récits kafkaïens résideraient peut-être dans les hésitations devant la communauté messianique elle-même ? À cette question, Benjamin ne fournit pas de réponse.

D'un autre côté, une deuxième « modalité » du temps messianique concerne, chez Agamben, ce moment plus explicitement messianique de « l'occasion », ou formulé autrement, du *kairos* paulinien. Notons que ce « temps de maintenant », semblable au temps historique benjaminien « saturé d'à-présent », ne serait pas à concevoir comme extérieur ou transcendant au temps « du reste », mais consisterait plutôt dans une contraction⁴²⁰ de celui-ci. Car dans ce

⁴¹⁹ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome II, « Franz Kafka », p. 428. Nous soulignons. Nous rapportons ici le passage complet dans son contexte : « Possédons-nous la doctrine qu'accompagnent les allégories de Kafka, qu'éclairent les gestes de K. et les mouvements de ses animaux ? Cette doctrine ne nous est pas donnée ; tout au plus pouvons-nous dire que tel ou tel élément y renvoie de façon allusive – Kafka aurait peut-être dit : la transmet comme vestige. À nos yeux, pourtant, ces éléments peuvent tout aussi bien apparaître comme les précurseurs de la doctrine à venir. En tout état de cause, il s'agit ici de l'organisation de la vie et du travail dans la communauté humaine. Cette question a d'autant plus préoccupé Kafka qu'elle lui apparaissait moins élucidable ».

⁴²⁰ Nous retrouvons également chez Benjamin cette idée de la contraction messianique en thèse XVIII de « Sur le concept d'histoire ». Il écrit : « L'à-présent qui, comme modèle du temps messianique, résume en un formidable raccourci l'histoire de toute l'humanité, coïncide exactement avec la figure que constitue dans l'univers l'histoire de l'humanité ». Voir W. Benjamin, *Œuvres*, Tome III, « Sur le concept d'histoire », p. 442.

temps que le temps met pour *finir*, seraient glissées – comme chez Benjamin – des fenêtres d’opportunité (des « éclats du temps messianique »), possibles à saisir. Ces moments d’opportunité – quoique « messianiques » – surgiraient eux-mêmes à l’intérieur du temps profane et ordinaire. Agamben explique, en effet : « le *kairos* (traduire simplement “occasion” en banaliserait le sens) ne dispose pas d’un autre temps : ce que nous saisissons quand nous saisissons un *kairos* n’est pas un autre temps mais seulement un *chronos* contracté et abrégé⁴²¹ ».

Mais s’il est vrai que le temps du *kairos* messianique n’est pas constitué d’une nature différente à celle du *chronos*, le fait de saisir celui-ci aurait étonnamment la conséquence de causer une véritable *césure* dans le temps chronologique, qui de manière très réelle, « le [restructurerait] et lui [apporterait] une dimension nouvelle⁴²² ». Ainsi, ce qui transformerait radicalement le temps de l’intérieur en faisant surgir de « nouvelles dimensions », ce serait l’impact des actions saisies *en ce monde* qui répondraient adéquatement à l’appel des exigences de ce temps qui *reste à finir*. C’est-à-dire que dans les moments d’accomplissement du « temps de maintenant » paulinien, le monde s’en trouverait véritablement transformé, parce qu’à la suite de cette césure, celui-ci se trouverait configuré d’une manière qui n’apparaissait pas forcément comme possible auparavant. Nous comprenons dès lors pourquoi une telle conception de l’irruption messianique possède l’avantage d’être facilement récupérée avec des tonalités politiques et révolutionnaires. Car ne devrions-nous pas considérer le souhait révolutionnaire et messianique d’une rupture dans temps chez Baudelaire et Josué – tel que formulé par Benjamin – comme une manifestation de la tentation vers la saisie du *kairos* messianique ?

⁴²¹ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p.121-122.

⁴²² Alain Gignac, « L’Évangile de Paul selon Agamben ou comment assumer la condition messianique », p. 30.

Ainsi, l'articulation du temps du « reste » avec le temps de « l'occasion » propre à l'expérience du temps messianique déboucherait sur une posture, écrira Agamben, d'un vécu dans la conscience du *décalage* entre le temps qui *se déroule* et qui, cependant, reste à *finir*. Il écrira, à cet effet : « le monde messianique n'est pas un autre monde, mais le monde profane lui-même avec un *petit déplacement*, une *différence infime*. Cette petite différence – qui vient du fait que j'ai saisi mon décalage par rapport au temps chronologique – est absolument décisive⁴²³ ». Notons que cette formulation du déplacement et du décalage n'est pas sans rappeler, selon nous, cette expérience des déformations minutieuses relevées par Benjamin comme étant caractéristiques de la prose et de l'univers kafkaïens.

Dans l'intention de rester fidèles à la méthodologie de Benjamin et dans le but d'en même temps préserver le caractère autonome des analyses de nos deuxième et troisième chapitres consacrés aux interprétations benjaminiennes des figures de Kafka et de Baudelaire, il n'est pas hasardeux que nous nous soyons retenus jusqu'ici de mettre directement en relation nos lectures de Kafka et de Baudelaire l'une avec l'autre. Or, il y a bel et bien plus d'un parallèle possible entre les interprétations faites par Benjamin de ces deux auteurs ; et plus encore, il nous semble que les essais que consacre Benjamin à l'œuvre de Kafka et à celle de Baudelaire recèlent des démonstrations d'articulations possibles entre le concept de « reste » et celui « d'occasion » messianiques.

En effet, à la fois dans l'univers de Kafka et dans celui de Baudelaire, nous retrouvons des tensions d'un côté entre les manifestations de la modernité (notamment à travers la figure récurrente de la grande ville) et, de l'autre, les manifestations de forces « anciennes » : ces tensions apparaissent chez Kafka par les renversements du monde de l'abject dans le

⁴²³ Giorgio Agamben, *Le temps qui reste*, p. 122. Nous soulignons.

mysticisme ; et s'expriment chez Baudelaire à travers l'irruption de « l'histoire primitive » dans les figures quotidiennes du XIXe siècle. De plus, les récits kafkaïens et la poésie baudelairienne feraient respectivement un emploi du langage qui, à la manière de la construction allégorique baroque, opérerait d'abord l'expérience d'une première déstabilisation linguistique, qui bifurquerait ensuite vers un débordement, un excès, de *sens*. C'est ce que nous avons observé d'une part avec la « parabole » kafkaïenne et les déformations minuscules de sa prose – qui dénotaient le caractère prophétique de son œuvre ; et ce que nous avons observé d'autre part, chez Baudelaire, à travers ses comparaisons inattendues ainsi que dans les soubresauts que causait le rapprochement entre des thèmes élevés et des thèmes vulgaires – pointant ainsi vers un décharge erratique de sens, indiquant l'allégorie baudelairienne.

Plus encore, il nous semble qu'à travers les manifestations du temps de l'ajournement infini (propre au récit kafkaïen), ainsi qu'à travers celles du désir violent d'une rupture du temps historique (propre à la poésie baudelairienne), nous retrouvons des instanciations, quoique différentes, de l'effet de ce « décalage » messianique par rapport au temps chronologique ; « décalage » décisif, certes, car ce serait lui qui permettrait de rendre attentif aux instants d'un *kairos* messianique à saisir. Suivant notre hypothèse de départ, il nous apparaît en effet que si l'examen des travaux de Benjamin sur la littérature se révèle véritablement d'une importance aussi significative pour la compréhension de concepts liés à la philosophie de l'histoire, ce serait en fin de compte en vertu du tour de force de la *littérature* : celui de présenter, de manière presque accidentelle, le type d'expérience que viserait, très justement, la connaissance historique au sens benjaminien.

Dans un fragment de « Zentralpark », Benjamin écrira d'ailleurs à ce sujet, avec des références directes à Kafka et Baudelaire : « Considérations fondamentales sur le rapport qui

existe chez les poètes entre leurs œuvres et les travaux théoriques en prose. *Ils ouvrent dans leurs poèmes un domaine, celui de l'intérieur propre, qui n'est pas d'ordinairement accessible à leur réflexion.* Il faut montrer ça chez Baudelaire, en faisant référence à d'autres écrivains comme Kafka⁴²⁴ [...] ». Quoique Benjamin ne nomme pas ici explicitement ce « domaine de l'intérieur » propre à la littérature qui est ordinairement inaccessible à la réflexion, ne serait-ce pas là le caractère *allégorique* d'une œuvre, marquant un excès par rapport à l'intention réfléchie de l'auteur ?

À ce stade, avec en main une compréhension plus approfondie de la mécanique, ainsi que de l'héritage conceptuel propre à la temporalité messianique paulinienne, nous serions désormais tentés d'affirmer la cohérence interne et la possibilité réelle – et non pas seulement métaphorique – que représenterait selon nous le projet herméneutique et historiographique tel que développé par Benjamin entre le début et la fin de son œuvre. Dans les mots de Rochlitz, il nous semble que le caractère révolutionnaire de son éthique interprétative lui permette véritablement de présenter à chaque fois – à travers les interprétations toujours à refaire des œuvres du passé, « un diagnostic historique en miniature, fondé sur le contraste violent entre la présence d'un univers archaïque et l'irruption toujours contrariée d'une délivrance radicale, dont l'attente existe depuis toujours et dont les moyens, aussi réduits soient-ils, sont *toujours présents*⁴²⁵ ». Et en ce sens, pour l'ensemble des raisons que nous avons observées au long de nos analyses, il nous semble que l'œuvre de Benjamin ait, effectivement, gagné son pari.

⁴²⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire – Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, « Zentralpark », p. 249-250.

⁴²⁵ Walter Benjamin, *Œuvres*, Tome I, « Présentation », p.24.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres et correspondances de Walter Benjamin

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, trad. Sibylle Muller, Paris, Éditions Flammarion, 2017 (1985).

-- *Œuvres*, Tomes I, II, III, trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Éditions Gallimard, 2000.

-- *Gesammelte Schriften*, Tome II.2, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977.

-- *Récits d'Ibiza et autres écrits*, trad. Pierre Bayart, Paris, Riveneuve éditions, 2011.

BENJAMIN W., ADORNO T.W., *Correspondance 1928-1940*, trad. Philippe Invernel et Guy Petitdemange, Paris, Gallimard, 2006.

BENJAMIN W., SCHOLEM G., *Théologie et utopie - Correspondance 1932-1940*, trad. Didier Renault et Pierre Rusch, Paris, Éditions de l'éclat, 2011.

Autres ouvrages primaires

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1980.

KAFKA Franz, *Le Procès*, trad. Axel Nesme, Paris, Librairie Générale Française, 2011.

SCHOLEM Gershom, *Les grands courants de la mystique juive*, trad. Marie-Madeleine Davy, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2014 (1973).

Littérature secondaire

AGAMBEN Giorgio, *Le temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux romains*, trad. Judith Revel, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2004 (2000)

ALMOG Shulamit, "One Young and the Other Old—Halakhah and Aggadah as Law and Story", *Canadian Journal of Law and Society*, Volume 18, no. 2, pp. 27–43, 2003.

ARENDRT Hannah, *Walter Benjamin 1982-1940*, trad. Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy, Paris, Éditions Allia, 2014 (2007).

ASMAN-SCHNEIDER Carrie, *From agon to allegory: Walter Benjamin and the drama of language*, Ph.D. diss., Stanford University, 1988.

BERDET Marc, *Le chiffonnier de Paris – Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 2015.

-- « Un matérialisme “stupéfiant” – Entre matérialisme anthropologique et matérialisme dialectique », *Anthropology & Materialism*, Volume 1, pp 1-6, 2013.

GIGNAC Alain, « L'Évangile de Paul selon Agamben ou comment assumer la condition messianique », *Études théologiques et religieuses*, 2013/1, Tome 88, pp. 15-35.

HABERMAS Jürgen, “Consciousness-Raising or Redemptive Criticism: The Contemporaneity of Walter Benjamin”, *New German Critique*, No. 17, Special Walter Benjamin Issue (Spring, 1979), pp. 30– 59.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie – une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018 (2014).

NGUYEN Duy Lap, « Capitalism and Primal History in Walter Benjamin's Arcades Project », *differences : A Journal of Feminist Cultural Studies*, No. 3, Volume 24, 2014, pp. 123-143.

ROJTMAN Betty, *Feu noir sur feu blanc – essai sur l'herméneutique juive*, Alençon, Éditions Verdier, 1986.

SCHILLING Robert, « Janus. Le dieu introducteur. Le dieu des passages », *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 72, 1960. pp. 89-13.

Ouvrage(s) de référence

La Bible de Jérusalem, trad. École Biblique de Jérusalem, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007 (1998).

DUBOST Michel, *THEO. L'Encyclopédie catholique pour tous*, Paris, Droguet et Ardant, 1999.