

WALTER BENJAMIN ET L'INCONSCIENT CONSTRUCTIF DE SIGFRIED GIEDION

Jean-Louis Déotte

Printemps 2010

Pour citer cet article :

Jean-Louis Déotte, « Walter Benjamin et l'inconscient constructif de Siegfried Giedion », *Images re-vues*, Hors-série n°2, 2010.

http://www.imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=2024

WALTER BENJAMIN ET L'INCONSCIENT CONSTRUCTIF DE SIGFRIED GIEDION

Jean-Louis Déotte

Walter Benjamin s'est donné comme objectif esthétique-politique dans les années 1930 de déterminer la dorsale de la sensibilité commune du XIX^e siècle, en partant de la lecture de l'historien suisse de l'architecture moderne Sigfried Giedion et en particulier de son ouvrage contemporain *Bauen in Frankreich* (1928)¹. Les ouvrages de Giedion ont formé depuis lors des générations d'architectes, une conséquence de sa position internationale à la tête des Congrès internationaux d'architecture moderne. Les citations de Giedion dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*² ont, à un mon sens, un rôle essentiel. Benjamin écrit en particulier : « Les musées font partie de la façon la plus nette des maisons de rêve du collectif. Il faudrait mettre en évidence, chez eux, la dialectique selon laquelle ils contribuent, d'une part, à la recherche scientifique, et favorisent, de l'autre, « l'époque rêveuse du mauvais goût »³. Benjamin distingue pour le même appareil, la face objective (ici la recherche scientifique) de la matrice du rêve collectif (l'époque rêveuse du mauvais goût). Et Benjamin continue cette citation : « Chaque époque ou presque semble, de par sa constitution interne, développer tout particulièrement un problème architectural précis : pour le gothique, ce sont les cathédrales, pour le baroque le château (Versailles) et pour le XIX^e siècle naissant, qui a tendance à se tourner en arrière et à se laisser ainsi imprégner par le passé, le musée »⁴. « Mon analyse, ajoute Benjamin, trouve son objet principal dans cette soif de passé et fait apparaître le musée comme un intérieur élevé à une puissance considérable »⁵.

Georges Teyssot, sa contribution « Traumhaus : l'intérieur comme métaphore des sentiments »⁶, rappelle que :

« Benjamin s'était fait envoyer le volume à Berlin, et, dans la lettre de remerciement qu'il adresse à Sigfried Giedion de Berlin le 15 février 1929, il révèle son

¹ Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich : Eisen, Eisenbeton*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1928. (Éd. fr. *Construire en France, en fer, en béton*, avant-propos Jean-Louis Cohen ; trad. Guy Ballangé, Paris, Éditions de la Villette, 2000.)

² Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Éd. du Cerf, 1989.

³ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 424 ; S. Giedion, *Bauen in Frankreich*, p. 36.

⁴ S. Giedion, *op. cit.*

⁵ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 425.

⁶ In *Spielraum : Walter Benjamin et l'architecture*, sous la dir. de Libero Andreotti, Paris, Éditions de La Villette, 2009 à paraître.

enthousiasme, témoignant qu'il fut d'abord "électrisé", pour ensuite en aborder la lecture, transporté par une émotion irrépressible : "Votre livre constitue un des rares cas, dont sans doute chacun d'entre nous a pu faire l'expérience : qu'avant de se confronter à quelque chose (ou à quelqu'un : écrit, maison, homme [*Schrift, Haus, Mensch*], etc.), nous savons déjà, qu'elle est au plus haut degré significative", ajoutant qu'en général une telle expectative ne déçoit pas. Le compliment qui suit pourrait être celui d'une formule de courtoisie, si ce n'est qu'il introduit une distinction intéressante entre plusieurs formes de radicalisme, discernant dans son ouvrage une : "...différence rafraîchissante entre attitude radicale et connaissance radicale." Pourvu d'une telle connaissance, poursuit-il, "...vous êtes capable d'éclairer la tradition [*die Tradition*] à partir du présent [*der Gegenwart*], ou plutôt d'en faire découvrir la première à partir de la seconde." Ce qui n'était pas un mince compliment, vu qu'il s'agissait du programme théorique que lui-même était en train d'élaborer. La lettre se conclut par des éloges sur le "radicalisme" [*der Radikalismus*] qui émane de l'ouvrage. »⁷

On peut faire l'hypothèse qu'une bonne partie des connaissances de W. Benjamin sur l'architecture et l'urbanisme du XIX^e siècle trouvent chez Giedion leurs sources (construction en fer, le verre, les passages, les magasins de nouveautés, Haussmann, les expositions universelles, le musée, les types d'éclairage, Le Corbusier, etc.). Mais bien plus, il fonde à partir de lui sa problématique des rapports entre l'infrastructure (les rapports de production marxistes qui sont remplacés par la question de la technique de construction) *vs* la superstructure culturelle (les comportements nouveaux de l'urbain : la flânerie, le dandysme, le spleen, la prostitution, l'ennui, Fourier, Grandville, Saint-Simon, Hugo, Daumier, Baudelaire, etc.). On sait qu'à la suite de l'envoi de l'édition de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction technique*, T. Adorno a porté une attaque très sévère contre ce texte majeur du XX^e siècle, sous prétexte que Benjamin, mauvais dialecticien, aurait été incapable de rendre compte des médiations indispensables à la compréhension des rapports entre l'infrastructure et la culture⁸. Or, comme nous avons essayé de le montrer⁹ dans ses écrits contemporains et plus systématiques que *Paris, capitale du XIX^e siècle*, sur Baudelaire, W. Benjamin va détailler les appareils qui expliquent la production culturelle d'une époque comme le XIX^e siècle, essentiellement, le passage urbain, la doctrine freudienne de l'appareil psychique, la photographie, en lieu et place de l'appareil qui selon Marx permettait de comprendre le fétichisme de la marchandise comme renversement des rapports de production : la *camera*

⁷ Lettre originale de Walter Benjamin à Sigfried Giedion du 15 février 1929, nouvelle traduction par Laurent Stalder (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Archives, Département Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule, Zurich), communiquée par G. Teyssot que je remercie.

⁸ Theodor Adorno, lettre du 18 mars 1936, reproduite *in extenso* dans W. Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 133-139.

⁹ Jean-Louis Déotte, « Les appareils urbains », in *Spielraum : Walter Benjamin et l'architecture*, s. dir. Libero Andreotti, Paris, Éditions de La Villette, 2009, à paraître.

*obscura*¹⁰. Si les rapports entre l'économie et la culture ne sont pensables ni en termes de causalité, ni en termes, plus raffinés, d'expression, c'est qu'il y va d'une médiation technique et symbolique que W. Benjamin va commencer à élaborer à propos du cinéma, en utilisant le terme d'appareil¹¹. Il faut distinguer les deux sens possibles de ce terme d'appareil : quand une machine technique ou institutionnelle transforme le statut de ce qui apparaît, et donc aussi celui des arts (ce fut le cas de la photographie ou du cinéma), alors la technique est littérale, mais quand elle est utilisée pour rendre compte d'un état de chose, alors, elle est peut être prise comme modèle explicatif, c'est le cas de la photographie pour Freud pour tenter d'approcher l'appareil psychique¹² et pour Marx avec la *camera obscura*. On ne peut que recourir aux appareils pour expliciter les relations entre rapports de production et culture, parce que d'un côté les appareils sont techniques et qu'à ce titre leur genèse est celle de tous les objets techniques (Simondon¹³) et que de l'autre, ils sont symboliques, configurant à nouveaux frais le monde des apparences. Si Benjamin a été fasciné par la lecture de Giedion, c'est qu'en mettant en exergue les nouveaux matériaux de l'architecture, ainsi que les savoir-faire nécessaires, il se retrouvait face à une sorte de Marx ou de Freud qui lui livrait les clefs infrastructurelles de la modernité culturelle.

G. Teyssot poursuit en écrivant :

« En effet, dans son livre, Giedion, écrivait que “le XIX^e siècle a revêtu de masques historisants les créations nouvelles, quel qu'en ait pu être le domaine : architecture, industrie, société. [...] Ce masque historicisant est indissolublement lié à l'image du XIX^e siècle.”¹⁴ Et plus loin, il ajoutait : “le XIX^e siècle : singulier mélange de tendances individualistes et de tendances collectivistes. Comme aucune époque auparavant, il appose sur toutes ses actions le sceau de l'“individualisme” (le moi, la nation, l'art), mais souterrainement, dans les domaines honnis du quotidien, il lui faut engendrer, comme dans un songe, les éléments d'une formée créée collectivement. Tout, aujourd'hui repose sur ces éléments-là. Telle est la matière première dont nous devons nous occuper : des immeubles grisâtres, des marchés couverts, des grands magasins, des expositions.”¹⁵ C'est de nouveau dans *Paris, Capitale du XIX^e siècle...* qu'apparaît une indication sur l'usage que W. Benjamin fera de ce volume : “Tentative pour radicaliser la thèse de Giedion.” Celui-ci avait énoncé que “la construction joue au XIX^e siècle le rôle de l'inconscient”¹⁶ »¹⁷

¹⁰ Martine Bubb, *La camera obscura*, thèse de doctorat, Université Paris 8, Département de philosophie, 2008.

¹¹ Jean-Louis Déotte, *Qu'est-ce qu'un appareil ? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹² Jean-Louis Déotte, « Les trois modèles freudiens de l'appareil psychique », in *Miroir, appareils et autres dispositifs*, s. dir. Soko Phay Vakalis, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 211-221.

¹³ Jean-Louis Déotte, « Le milieu des appareils », in *Le Milieu des appareils*, s. dir. Jean-Louis Déotte, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9-22.

¹⁴ S. Giedion, *Bauen*, op. cit., p. 1-2 ; cité par W. Benjamin, *Paris, Capitale du XIX^e siècle*, in *Le livre des passages*, op. cit., p. 425 ; cité par G. Teyssot, op. cit. supra.

¹⁵ S. Giedion, *Bauen*, p. 15 ; cité par W. Benjamin, op. cit., p. 408.

¹⁶ W. Benjamin, *ibid.* ; cité par G. Teyssot, op. cit.

G. Teyssot ajoute dans le même article que :

« Benjamin entend radicaliser une pensée dont il avait déjà certifié le radicalisme. Le schéma de Giedion est assez simple, car il énonce que, de la même manière qu'il existe le conscient en surface et l'inconscient en profondeur, les bâtisses du XIX^e siècle se composent de deux strates. En grattant la couche superficielle de l'architecture "artistique" qui se présente comme un masque, on découvre le substrat de la construction. Chez Giedion, une telle analyse ne peut surprendre, puisqu'il était l'élève du fondateur de l'histoire de l'art en Suisse, Heinrich Wölfflin, lequel avait introduit la psychologie dans cette nouvelle discipline.¹⁸ Cette interprétation comporte aussi un jugement de valeur, car il est dit que sous le fallacieux des "masques historisants" se cache le véridique de la construction, dont l'essence vraie deviendra le fondement de l'architecture du XX^e siècle. Mais là où un spécialiste, comme Giedion, reconnaît dans les constructions les anticipations de la façon de construire du XX^e siècle, Benjamin, tout en concédant qu'il est peu au fait des questions architecturales, y voit "non pas des anticipations mais des œuvres démodées et plongées dans le rêve". Et Benjamin de poursuivre : "Ne serait-il pas plus exacte de dire que [la construction] joue le rôle du processus corporel autour duquel les architectures 'artistiques' viennent se poser comme des rêves autour de l'armature du processus physiologique ?"¹⁹ À la simple superposition de Giedion, Benjamin répond en considérant la construction comme un processus corporel et organique autour duquel se seraient enveloppées des architectures artistiques²⁰. Pour Benjamin, c'est comme si un appareil décoratif était venu se poser comme une vaporisation onirique englobant l'armature du processus physiologique²¹. Cette inversion du modèle de Giedion est intéressante à plus d'un titre, surtout si l'on se souvient de la distance qui, en fin de compte, sépare ces deux penseurs. C'est Ernst Bloch, l'ami de Benjamin, qui a commencé à mettre en doute les prétentions de "la modernité social-démocrate à la manière de Giedion". »²²

Je ne suis pas sûr qu'il faille voir dans la reprise de S. Giedion effectuée par W. Benjamin une « inversion », tout simplement parce que les « processus physiologiques » de Benjamin ont le même statut que l'« inconscient » chez Giedion. Dans les deux cas, leur statut est infrastructurel.

C'est la question de la technique en général qui est ici en jeu chez W. Benjamin. Alain Naze,

¹⁷ G. Teyssot, *ibid.*, p. 9.

¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, postface de Jasper Cepl, Berlin, Gebr. Mann, 1999 (1^{re} éd. 1886) ; Id., *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, ed. et trad. Bruno Queysanne, Paris, Éd. de la Villette, 2005 ; cité par Teyssot, *cit.*

¹⁹ W. Benjamin, *op. cit.*, p. 408 ; cité par Teyssot, *cit.*

²⁰ Véronique Fabbri, *Danse et philosophie : une pensée en construction*, Paris, L'Harmattan, 2007 ; cité par G. Teyssot, *cit.*

²¹ Benjamin, *Paris, ... : le livre des passages*, *op. cit.*, p. 408 ; cité par Teyssot, *cit.*

²² G. Teyssot, p. 10.

dans un article récent portant sur Benjamin, Pasolini et le cinéma²³, reconstitue cette problématique, ainsi que les époques de la technique en rapport avec la nature. Avec l'architecture en béton et en fer, il s'agit bien de la seconde époque de la technique, celle du cinéma. Rappelons quelques éléments : quand W. Benjamin publie ses trois pages sur *Le caractère destructeur* (1931) et qu'il oppose systématiquement ceux qui sont au service du caractère destructeur aux « hommes étuis », ou bien lorsqu'il fait l'éloge de la machine automobile dans *Expérience et pauvreté* (1933) (« Les figures de Klee ont été pour ainsi dire conçues sur la planche à dessin [de l'ingénieur], et, à l'instar d'une bonne voiture dont même la carrosserie répond avant tout aux impératifs de la mécanique, elles obéissent dans l'expression des visages avant tout à leur structure intérieure. À leur structure plus qu'à leur vie intérieure : c'est ce qui les rend barbares. »²⁴), on peut affirmer qu'il est sans complexes devant la réalité technique. Je fais donc l'hypothèse que W. Benjamin est sur la question de la modernité et de la technique un lecteur conséquent de S. Giedion, d'où son enthousiasme.

Comment rendre compte maintenant du fait que si S. Giedion s'attache à la description de l'inconscient technique qui travaille d'une manière révolutionnaire l'art de bâtir du XIX^e siècle, W. Benjamin au contraire insiste sur l'étude du suranné, des aspects les plus obsolètes et caricaturaux, souvent artistiques, qui ont servi à brider cette subversion de l'ingénieur ? L'enjeu pour lui, comme on l'a vu, ce sont ces architectures qui sont, comme le musée, des concentrés d'inclusion, des étuis d'étuis, ce qu'il nomme « maisons du rêve collectif ». W. Benjamin effectue par rapport à S. Giedion un simple déplacement, parce qu'un autre édifice, à savoir le passage urbain, introduit à la question de l'urbanisme et que cette question éminemment politique est celle de la matrice de la fantasmagorie qui générera toutes les rêveries conséquentes du XX^e siècle. On pourrait avancer que le passage urbain au XIX^e siècle configure la fantasmagorie originale²⁵.

Dans un premier temps, à la suite de S. Giedion, il faudra considérer que W. Benjamin décrit techniquement un milieu d'appareils urbains qui rendent possible la circulation des hommes et l'exposition des marchandises. Mais dans un second temps, il faudra faire intervenir le

²³ Alain Naz, « Ni liquidation, ni restauration de l'aura : Benjamin, Pasolini et le cinéma », *Revue Appareil* (en ligne), Articles, varia, mis à jour le 14.01.2009 : URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=711>.

²⁴ W. Benjamin, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz & Pierre Rusch, Paris, Gallimard, Folio, Essais, 2000, vol. II, p. 367.

²⁵ Lire à ce propos le travail de Sarah Margairaz dans la rubrique « travaux en cours » de la *Revue Appareil* (en ligne) : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/> (à paraître)

modèle psychanalytique pour aborder la fantasmagorie collective, la circulation lente des rêves surgissant dans ces boyaux collectifs. C'est en procédant ainsi que la notion d'inconscient technologique chère à Giedion, opposée au vernis artistique et historique, devra être réélaborée, car pour W. Benjamin, il n'y a pas vraiment de différence de nature entre les deux dès lors qu'ils sont considérés à partir du Maintenant, comme gisant dans le passé. Là où S. Giedion, historien de l'architecture moderne, ne peut que chosifier ce dont il parle en fonction des archives disponibles, d'où l'importance de matériaux comme le fer et le béton, W. Benjamin du haut de la révolution copernicienne qu'il réclame à l'histoire nouvelle et dont il rappelle l'axiome dans sa lettre à Giedion, ne peut pas ne pas faire rentrer cet « inconscient technique » et ces matériaux dans la sphère de la fantasmagorie collective. Pour le dire plus politiquement, l'histoire réformée est chez lui au service de l'action. Alors que S. Giedion ne livre que des connaissances objectives, dans une histoire téléologique de l'architecture (Le Corbusier), un peu comme Siegfried Kracauer qui avait orienté ses analyses sur le cinéma expressionniste allemand pour qu'elles démontrent l'inévitabilité d'Hitler. Mais Benjamin n'aurait pas pu écrire son livre sur Paris sans Giedion, d'autant que les appareils qu'il mobilise participent à la genèse de la fantasmagorie collective, laquelle a, comme nous l'écrivions plus haut, une face orientée vers le monde des apparences.

Le texte suivant permet de saisir la complexité de la démarche qui justifie le passage d'une historiographie disciplinaire à une histoire en « images » chère à Georges Didi-Huberman :

« Un des présupposés implicite de la psychanalyse est que l'opposition tranchée du sommeil et de la veille n'a empiriquement aucune valeur pour déterminer la forme de conscience de l'être humain et qu'elle cède la place à une variété infinie d'états de conscience concrets, conditionnés par tous les degrés imaginables de l'état de veille dans les différents centres psychiques. Il suffit maintenant de transposer de l'individu au collectif l'état de conscience, tel qu'il apparaît diversement dessiné et quadrillé par la veille et le sommeil. Bien des choses sont naturellement, pour le collectif, intérieures, qui sont extérieures pour l'individu. Les architectures, les modes, et même les conditions atmosphériques sont, à l'intérieur du collectif, ce que les sensations cénesthésiques, le sentiment d'être bien portant ou malade sont à l'intérieur de l'individu. Et tant qu'elles gardent cette figure onirique, informe et inconsciente, elles sont des processus naturels au même titre que la digestion, la respiration, etc. Elles restent dans le cycle de la répétition éternelle, jusqu'à ce que le collectif s'en empare, dans la politique, et fasse avec elles de l'histoire. »²⁶

Le paradoxe est le suivant : pour l'individu, une architecture est à l'extérieur de lui, comme l'est un phénomène atmosphérique, et s'il se déplace dans un passage, ce sera à l'intérieur

²⁶ W. Benjamin, *op. cit.* (K 1, 5), p. 406-407.

comme pour toutes les maisons du rêve collectif. Mais pour le collectif, ce sont les maisons du rêve qui sont à l'intérieur, comme les phénomènes cénesthésiques le sont pour l'individu. Explication : l'expérience au XIX^e siècle n'est plus psychosociale au sens de Simondon, il y a eu rupture entre la sphère de l'individu qui relève désormais de la psychologie et celle du collectif qui relève de la sociologie, dès lors il faut distinguer deux modes de la perception. Les architectures sont perçues par le collectif *distraitemment* et non *contemplativement* à l'extérieur, mais pour être absorbées par lui. C'est toute la question de la perception de l'architecture par la masse qu'aborde *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* en partant d'une analyse de la réception cinématographique, où le public est nécessairement aussi de masse. Toute l'argumentation de W. Benjamin porte sur l'opposition entre contemplation singulière (on pourrait dire, à la suite d'Anton Ehrenzweig, de focalisation²⁷), où le spectateur se perd dans l'image, et la perception distraite, de type cinématographique, où les choses en mouvement viennent plutôt de côté du fait de leur absorbement *tactile*.

C'est parce que c'est le collectif qui perçoit, et non plus l'individu, que ce qui est perçu demeure à *l'intérieur*, même si c'est une architecture d'intérieur comme une maison du rêve collectif. Et comme le collectif ne prête pas attention à ce qu'il perçoit, ce sont les *habitudes* perceptives qui l'emportent. Les choses ainsi perçues, surtout si elles sont en mouvement comme dans le cas du film, ou si le spectateur est mobile comme dans le cas de l'architecture, sont nécessairement plutôt vagues et confuses, elles échappent à une stricte connaissance comme celle de l'historien d'art. Elles sont absorbées comme les sensations corporelles naturelles, et font partie du cycle de la répétition éternelle, ce que Benjamin appelle fantasmagorie originaire. C'est le matériau privilégié de l'action politique. On peut faire aussi l'hypothèse que ces deux modes de la perception configurent différemment la libido. Soit la singularité se perd par focalisation dans le regard d'autrui en lui faisant lever les yeux, c'est l'expérience amoureuse de l'aura, soit le collectif absorbe érotiquement l'objet en lui attribuant une texture veloutée de laquelle il ne peut se départir lui-même (rêveries sous l'emprise de la drogue).

Maintenant, s'il n'y a pas de différence de nature entre le rêve et la veille, si les mêmes mécanismes psychiques sont à l'œuvre dans les états intérieurs du collectif comme dans

²⁷ Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*, préf. de Jean-François Lyotard, trad. Claire Nancy & F. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1974.

l'action politique extérieure, alors cette dernière (le réveil) ne consiste pas dans une prise de conscience (laquelle n'a aucun sens pour la psychanalyse), mais dans un remaniement de la temporalité. Ce n'est plus le règne de la répétition et de l'ennui, mais celui de l'événement provoqué par une remémoration, puisque W. Benjamin, à la suite de S. Freud, oppose radicalement le perçu (dont on a conscience) et la trace mnésique inconsciente, la véritable archive, l'énergie de la production artistique²⁸.

Dès lors, G. Teyssot dans l'article cité, a bien saisi les caractéristiques spatiales, corporelles et finalement d'images de la nouvelle expérience urbaine qui est une expérience collective :

« La catégorie du rêve, qui n'a rien à voir avec un inconscient collectif peuplé d'archétype, est utilisée en tant que métaphore d'élucidation et clé d'interprétation²⁹. La collectivité ne rêve qu'en vivant l'expérience du monde des choses, celles qui appartiennent à son époque : les bâtisses, les panneaux publicitaires, les images, la mode vestimentaire. Il ne s'agit pas d'une interprétation psychologique. La vision du rêve apparaît plutôt comme une expérience physique, et même physiologique, que ce soit celle du promeneur, de la passante, du badaud, du flâneur, du travailleur, du voyageur ; mais aussi celle de l'auditeur et du spectateur. En raison même de l'anéantissement dialectique auquel le surréalisme aboutit : "cet espace sera encore espace d'images (*der Bildraum*), plus concrètement : espace corporel (*der Leibraum*)"³⁰. Car "[l]a collectivité aussi est de nature corporelle"³¹. Pendant que le sujet éprouve une telle illumination profane, l'habitant traverse une perte extatique de soi, lui permettant de pénétrer dans un authentique "espace d'image" (*der Bildraum*, litt. image-espace), lequel présente également les qualités d'un "espace du corps" (*der Leibraum*, litt. corps-espace)³². Développant les implications de cette théorie, Benjamin pourra établir l'espace d'image comme le lieu par excellence de l'habiter métropolitain. À travers l'extension du monde de la technique, W. Benjamin prédit que "lorsque le corps et l'espace d'image s'interpénétreront en elle si profondément", toute cette tension "se transformera en innervation du corps collectif"³³. Ce qui est une profonde anticipation d'un monde technique (et médiatique) dont l'espace est innervé par les images et les sons, traversant les corps. »³⁴

Dans ses travaux sur Baudelaire, Benjamin reconnaît l'importance de Bergson à propos de son analyse de l'expérience. Mais il lui reproche de n'avoir pas su historiciser ses

²⁸ Sur la question de la photographie, cf. W. Benjamin, *Charles Baudelaire : un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1982, p.134 et p.197-199.

²⁹ Rita Bischof & Elisabeth Lenk, « L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin », in *Walter Benjamin et Paris*, ed. par Heinz Wisman, Paris, Éditions du Cerf, 1986, p. 179-199, en part. p. 184 ; cité par G. Teyssot, *cit.*

³⁰ W. Benjamin, « Le Surréalisme », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, vol. II, p. 134 ; cité par G. Teyssot, *cit.*

³¹ *Ibid.*

³² Beatrice Hanssen, « Introduction. Physiognomy of a Flâneur : Walter Benjamin's Peregrinations through Paris in Search of a New Imaginary », in *Walter Benjamin and the Arcades Project*, ed. de Beatrice Hanssen, London-New York, Continuum, 2006, p. 8 ; cité par G. Teyssot, *cit.*

³³ W. Benjamin, « Le Surréalisme », *op. cit.* ; cité par G. Teyssot, *cit.*

³⁴ G. Teyssot, *op. cit.*, p. 8.

conceptions, de n'avoir pu identifier le sceau de l'époque, l'expérience étant toujours expérience d'une époque et, si on suit W. Benjamin, expérience des effets d'un appareil dominant qui aura fait époque. Maintenant, regardant par dessus l'épaule de Benjamin, que voit-on qui conditionne ces pages les plus profondes sur l'expérience de l'espace indissociable de l'espace de l'image ? Un appareil configurant si profondément l'expérience et la connaissance qu'il a le statut d'inconscient même pour Benjamin : le cinéma. Même s'il a consacré de superbes pages au cinéma dont il est le premier théoricien, il n'en reste pas moins que l'appareil ne pouvait être essentiellement analysé, tant il est impossible d'avoir une expérience complète de ce qui rend possible, dans la contemporanéité, l'expérience collective.

Nous avons vu qu'une analyse strictement marxienne, en termes de causalité entre l'infrastructure et la superstructure (qui ne permettrait pas à la culture de se déployer selon sa logique), ou en termes d'expression, de type surréaliste, où la logique propre à l'économie et à la technique serait ignorée au nom d'une fantasmagorie collective qui engloberait tout, ne permettent pas de penser la médiation par des appareils, ce qui aura été la grande invention de W. Benjamin. Nous avons reporté sur les appareils les deux pôles des analyses classiques sur Benjamin : un pôle infrastructurel très développé s'agissant de la photographie (les écrits sur Baudelaire) et du cinéma (*LEuvre d'art...*). C'est le cas lorsque la photographie est décrite au service du pouvoir policier, de ses identifications anthropométriques, du cinéma, avec l'hypothèse d'un inconscient de la perception que révélerait la caméra, du dispositif du test psychotechnique ou politique. Du côté du pôle superstructurel maintenant, l'appareil urbain du passage est la matrice de nouveaux comportements, d'une imagerie fantastique (Grandville), d'un utopisme du montage des caractéristiques amoureuses (Fourier), etc. Mais comme toutes les instances se dédoublent chez W. Benjamin, il apparaît que la photographie comme technique innovante se connecte avec la mythologie (les photographies de plantes de Karl Blossfeld), donnant un sens authentique à la notion d'*ultramodernité*, et qu'elle innerve si profondément la sensibilité collective au XIX^e siècle qu'elle rend possible l'émergence d'une conception de la temporalité qui a fait époque : le sentiment de *déjà vu*. De son côté l'appareil *passage urbain* est le lieu, on l'a vu, de surgissement de nouvelles gestualités, de nouvelles postures, de nouvelles démarches (la flânerie, la prostitution, etc.), c'est la rêverie qui est en jeu, mais pas seulement. On a pu montrer que les analyses du flâneur, en particulier dans les écrits sur Baudelaire³⁵, sont proches de la caractérisation du sujet de l'esthétique

³⁵ Jean-Louis Déotte, « Benjamin, Baudelaire, le régime esthétique de l'art », in *Hommages à Rancière* (titre provisoire), ed. Aliocha Wald Lasowski, Paris, Presses de l'ENS-Ulm « Archives contemporaines ».

kantien, que Benjamin décèle chez un certain nombre d'auteurs français du XIX^e, un prosaïsme que Rancière reprendra dans ses écrits esthétiques avec la notion de *régime* esthétique de l'art, et que, finalement, le personnage du flâneur pourrait bien être un personnage symbolique dans la mesure où il explore les limites anthropologiques de la société urbaine moderne. On peut faire l'hypothèse qu'il est celui qui a fait l'expérience de la désincorporation de la société du fait de l'effondrement révolutionnaire du théologico-politique et dont les pas, à la recherche d'un centre urbain, voire d'un foyer légitime du sens, le conduisent à accepter l'indétermination radicale de la nouvelle société, ce que Lefort appelle expérience démocratique. Le flâneur serait par excellence le type démocratique³⁶.

À ce niveau de l'analyse, il faudrait bien reconsidérer la notion d'infrastructure technique (l'inconscient technologique cher à S. Giedion), car il est évident que les multiples innovations techniques et scientifiques du XIX^e ont été rendues possibles parce que la société les acceptait, voire les désirait, et que cela supposait une expérience fondamentale de l'indétermination du possible, du cadre symbolique, du rapport à la Loi. Finalement, si T. Adorno ne pouvait pas comprendre W. Benjamin, c'est que l'un cherchait des médiations, alors que l'autre allait vers une théorie du milieu.

³⁶ Voir Jean-Louis Déotte, « Appareil, esthétique et politique, » in *Expérience technique et esthétique* (titre provisoire), ed. par C. Tron, Paris, L'Harmattan, à paraître, 2009.