



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

**FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES**



**FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES**

Frédéric Mercure Jolette

AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

M.A. (Philosophie)

GRADE / DEGREE

Département de Philosophie

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

**Dévoiler la Mémoire Collective dans la Grande Ville Moderne une Étude des «Miniature Urbaines»
de Siegfried Kracauer**

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Daniel Tanguay

DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Philippe Desboix

Jeffrey Reid

Gary W. Slater

Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Frédéric Mercure Jolette

Dévoiler la mémoire collective dans la grande ville moderne
Une étude des « miniatures urbaines » de Siegfried Kracauer

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Dans le cadre des exigences du programme de maîtrise es arts en philosophie

Département de philosophie
Faculté des arts
Université d'Ottawa



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-61168-5
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-61168-5

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier celle avec qui je partage l'amour au quotidien, ma copine Catherine Ellyson, qui a bien voulu relire mon travail avec attention et m'a enduré durant tout le temps de la rédaction de cette thèse. Un gros merci aussi pour mes parents, pour leur appui et leur encouragement constant, ainsi que pour mon directeur de thèse Daniel Tanguay pour sa rigueur. Merci à Philippe Despoix et Nia Périvolaropoulou qui œuvrent à l'édition et à la diffusion des œuvres de Kracauer en langue française, sans eux cette thèse n'aurait pas été possible. Par ailleurs, plusieurs de mes anciens professeurs ont contribué à la formation de mon esprit critique. J'aimerais en remercier quatre plus particulièrement. Tout d'abord, dès le Cégep, André Boyer m'a permis de m'éveiller à la pensée par soi-même. Puis, à l'Université, André Drainville m'a appris que critiquer veut très souvent dire être désagréable. Ensuite, Augustin Simard m'a montré la beauté et la grandeur de l'érudition et du travail intellectuel. Finalement, Dalie Giroux m'a enseigné que la difficile tâche de se tenir devant la réalité socio-historique implique d'être effrayé et choqué. Un merci très spéciale aussi à Sylvie Callile qui tente de m'apprendre à vivre avec le vide du monde sans devenir fou d'angoisse. Enfin, dans le désordre, j'aimerais remercier plusieurs amis avec qui j'ai eu différents échanges et avec qui j'ai vécu des moments mémorables. Tous ces moments partagés ont fait évoluer ma réflexion. À Québec, je me rappelle de Mathias, Geneviève, Simon, Odré, Julien. À Hull-Ottawa, je me souviens de Christina, Jean-François, Émilie, Martin, Rébecca, Éric, Tina. Pour vous tous, ainsi que pour ma famille et mes amis de Champlain, j'ai les meilleures pensées. Je tiens à vous remercier d'avoir été et d'être encore présents dans ma vie et dans ma mémoire.

Résumé

La grande ville moderne est un lieu de circulation capitaliste dans lequel la rétention des souvenirs et la constitution d'une mémoire collective semblent de moins en moins probables. Les schèmes traditionnels de la mémoire s'effondrent. Sous la République de Weimar, Siegfried Kracauer (1889-1966), un essayiste à la fois philosophe et sociologue, a non seulement étudié cette situation, mais il a aussi cherché un genre littéraire dans lequel le quotidien urbain moderne pourrait être représenté et ainsi davantage mémorisé. Ses « miniatures urbaines », en phase avec le rythme de la vie en ville, ont pour objectif de dévoiler des fragments de mémoire collective dans la grande ville. Kracauer veut offrir aux citoyens un moyen de remémoration et de distanciation critique grâce auquel ils pourraient prendre conscience des contradictions qui traversent leur ville et leur quotidien, et, ultimement, agir et transformer ceux-ci. Kracauer s'oppose à l'organisation de l'espace totalement planifié et unifié corollaire du mode de production capitaliste que défend en majeure partie l'urbanisme moderne. Amoureux de la flânerie, il préfère l'aléatoire, le provisoire et le contingent. Selon lui, la rétention du temps vécu dans la grande ville moderne, condition minimale de la constitution d'une mémoire dans celle-ci, s'effectue de manière hétérogène, poreuse et improvisée. Dans les « miniatures urbaines » de Kracauer, l'espace urbain n'est pas une simple matière inerte, malléable et calculable, mais il est, d'abord et avant tout, un espace narratif irréductible, c'est-à-dire un espace contenant des histoires, ou, autrement dit, des vestiges du passé et des constellations porteuses d'avenir.

Table des matières

RÉSUMÉ	4
LISTE DES IMAGES	6
INTRODUCTION	7
1. LES « MINIATURES URBAINES » ET LA SITUATION DE LA VIE DANS LA GRANDE VILLE	19
1.1. L'INTERACTION SOCIALE DANS LA GRANDE VILLE MODERNE, UN ÉVIDEMENT DE L'EXPÉRIENCE ?	19
1.1.1. <i>Les origines de la grande ville moderne</i>	23
1.1.2. <i>L'émergence d'une classe moyenne typiquement urbaine : Les Employés</i>	25
1.1.3. <i>Destruction de la mémoire collective et évidement de l'expérience</i>	28
1.2. LES « MINIATURES URBAINES » : UNE PRATIQUE DE LA PHILOSOPHIE DANS LA GRANDE VILLE.....	33
1.2.1. <i>La « miniature urbaine » comme genre littéraire</i>	33
1.2.2. <i>La posture philosophique : l'attente</i>	38
1.3. DEUX PRÉDÉCESSEURS DES « MINIATURES URBAINES »	40
1.3.1. <i>L'essai sociologique</i>	41
1.3.2. <i>L'apport spécifique de Simmel</i>	42
1.3.3. <i>La prose moderne : flâneries baudelairiennes</i>	45
1.3.4. <i>Déambulation et révolution surréaliste</i>	47
1.4. AFFINITÉS DES « MINIATURES URBAINES » AVEC LES ÉCRITS DE BENJAMIN.....	50
1.5. CONNAÎTRE ET PRÉSENTER LA RÉALITÉ SOCIO-HISTORIQUE DE LA GRANDE VILLE.....	51
2. ESPACE ET MÉMOIRE COLLECTIVE	53
2.1. LA MÉMOIRE COLLECTIVE ET LE PROBLÈME DE LA MISE EN IMAGE DE LA GRANDE VILLE	53
2.1.1. <i>L'apport théorique de Maurice Halbwachs</i>	54
2.1.2. <i>La mémoire collective dans les « miniatures urbaines »</i>	57
2.1.3. <i>La nature dialectique du temps historique et la représentation de l'espace</i>	62
2.1.4. <i>Deux types d'images (confronter les mythes avec l'histoire)</i>	65
2.2. URBANISME ET DISPOSITION CAPITALISTE DE L'ESPACE : UNE ORGANISATION DU VIDE.....	69
2.2.1. <i>L'urbanisme : Ebenezer Howard et Le Corbusier</i>	70
2.2.2. <i>L'ornementation moderne et la médiation mécanique des interactions humaines</i>	76
2.2.3. <i>Marxisme et critique du mode de production capitaliste dans les miniatures</i>	79
2.3. LA MÉMOIRE COLLECTIVE : DÉMYSTIFICATION ET RÉHABILITATION	82
2.3.1. <i>Le fantôme du temps chronologique, homogène et vide</i>	82
2.3.2. <i>L'effroi et la prise de conscience du vide</i>	84
2.3.3. <i>Le nouvel élan : la réhabilitation d'objets oubliés ou ignorés</i>	86
2.3.4. <i>L'espace narratif : hétérogénéité et improvisation</i>	88
2.3.5. <i>L'impossibilité d'être architecte d'un espace narratif</i>	91
3. SE REMÉMORER LA GRANDE VILLE MODERNE	93
3.1. FLÂNER : HABITER LE PAYSAGE URBAIN MODERNE.....	94
3.1.1. <i>L'étranger</i>	96
3.1.2. <i>Se disposer au souvenir</i>	99
3.1.3. <i>Lieux de passage : gare et port</i>	103
3.1.4. <i>Le monde de la rue</i>	107
3.1.5. <i>Les petites gens et la vie de quartier</i>	113
3.1.6. <i>Les lieux de divertissement : miroir de l'insatisfaction chronique</i>	116
3.1.7. <i>Les lieux de production : l'avant et l'arrière-scène du capitalisme</i>	120
3.2. LA PORTÉE POLITIQUE DES « MINIATURES URBAINES »	121
3.2.1. <i>La justice de masse : l'explosion de l'arrière-scène du capitalisme</i>	125
3.3. « TOUT AUTOUR DU REICHSTAG » : LA FUNESTE DERNIÈRE MINIATURE	127
CONCLUSION	131
BIBLIOGRAPHIE	137
ANNEXE	145

Liste des images

1. *Gens dans la rue*, Georg Grosz, 1923, disponible en ligne, <http://wandertheater.net/street.gif>
2. Carte d'identification de journaliste de Siegfried Kracauer pour le *Frankfurter Zeitung* en 1933, reproduite dans *The Mass Ornament*, Cambridge, Harvard UP, 1995, p. 21.
3. Potsdamer platz, Berlin, 1930, disponible en ligne, http://www-personal.ksu.edu/~maner/potsdamer-platz_1930.jpg
4. *Die Stadt*, Franz Mansereel, dessins 7, disponible en ligne, <http://graphicwitness.org/historic/s07.html>
5. *L'Homme à la caméra*, Vertov, 1929, reproduit dans *Imagining the Modern City*, London, The Athlone Press, 1999, p. 85.
6. Station Alexanderplatz, Berlin, 1930, disponible en ligne, <http://www.peterdsmith.com/wp-content/uploads/2007/06/alexanderplatz-station-c-1930-copy.jpg>
7. Une ville radieuse de Le Corbusier, disponible en ligne, <http://utopies.skynetblogs.be/post/6525503/le-corbusier-une-ville-contemporaine>
8. Une ville radieuse de Le Corbusier, vue d'une des allées principales disponible en ligne, <http://utopies.skynetblogs.be/post/6525503/le-corbusier-une-ville-contemporaine>
9. Plan pour un ensemble de *garden-cities*, Ebenezer Howard, disponible en ligne, http://en.wikipedia.org/wiki/File:Garden_City_Concept_by_Howard.jpg
10. *Tiller girls*, 1929, reproduite dans *Weimar surfaces*, Los Angeles, California UP, 2001, p. 35.
11. Passage des Tilleuls, Berlin, 1930, reproduite dans *The Mass Ornament*, *op. cit.*, p. 336.
12. Gare Lehrter Bahnhof, Berlin, 1879, disponible en ligne, http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Train_station_Berlin_Lehrter_Bahnhof_3.jpg
13. Gare Goerlitzer Bahnhof, Berlin, 1928, disponible en ligne, http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Train_station_Berlin_Goerlitzer_Bahnhof.jpg&filetimestamp=20050409141234
14. Friedrichstraße, Berlin, 1930, par Erich Comerier, reproduite dans *The Mass Ornament*, *op. cit.*, p. 106.
15. Caricature de Jean Ignace Isidore Grandville, 1844, disponible en ligne, http://en.wikipedia.org/wiki/Jean_Ignace_Isidore_G%C3%A9rard
16. Cinéma Titania Palace, Berlin, 1928, reproduite dans *The Mass Ornament*, *op. cit.*, p. 322.
17. Incendie du Reichstag, 1933, disponible en ligne, <http://en.wikipedia.org/wiki/File:Reichstagsbrand.jpg>

Introduction

Dans la situation actuelle, il est très difficile d'imaginer ce qu'était le monde avant l'urbanisation radicale qui a eu lieu dans les cent cinquante dernières années. Axée sur la nouveauté et la mobilité constante, la grande ville moderne semble particulièrement efficace pour effacer son passé. Or, paradoxalement, c'est dans la grande ville que se canalise le développement historique de l'humanité. La quantité d'êtres humains vivant dans les grandes villes, c'est-à-dire des villes de plus d'un million d'habitants, ne cesse d'augmenter, et la vague ne ralentit pas. Centre de décision, la grande ville est le lieu de rencontre des forces sociales et des différentes cultures. Dans celle-ci se côtoient les différents acteurs sociaux et, de là, rayonnent une multitude de nouveaux services, de nouveaux divertissements ou de nouvelles manières de vivre. Siège de l'économie monétaire tel que l'affirmait déjà Georg Simmel en 1903 dans « Métropoles et mentalité », les grandes villes canalisent la circulation des objets et des êtres humains. Personne ne niera que, dans la grande ville moderne, l'espace est disposé d'une manière radicalement nouvelle; jamais auparavant l'être humain n'a rencontré de lieux où circulent autant d'objets. Mais surtout, jamais un lieu ne lui apparut si artificiel et humainement construit. Très souvent, la grande ville fait oublier les conditions naturelles favorables (géographiques et hydrographiques) dans lesquelles elle s'est bâtie. Elle apparaît comme un paysage totalement construit par la main humaine et elle est devenue la manifestation la plus visible de la mainmise de l'homme sur la nature et sur son destin. Pourtant, immense et complexe, la grande ville ne se laisse pas saisir aisément. Paradoxalement, elle est habituellement vue comme un espace gigantesque de dépersonnalisation construit pour la masse. Habitée par une foule de gens plus ou moins indifférenciés, la grande ville n'est pas construite de manière organique ni traditionnelle. Les liens sociaux traditionnels détruits, la vie communautaire et les interactions humaines se trouvent chambardées, problème que la présente thèse s'attarde à éclaircir. Avant tout, dans cette introduction, je vais (1) présenter brièvement mon problème de recherche, (2) l'auteur que j'ai choisi d'étudier, (3) les travaux antérieurs portant sur celui-ci ainsi que (4) la méthodologie que j'emploierai.

1) *Le problème*

Plusieurs ont pensé que la transformation des interactions sociales dans la grande ville moderne impliquait une perte ou à tout le moins une augmentation de l'aliénation. L'être humain, dans la grande ville, serait de plus en plus dominé par un mode de production dans lequel il est massifié et indifférencié. Aussi, ses rapports à autrui seraient de plus en plus organisés autour du besoin de

profit. Les rapports de voisinage ou de proximité seraient ainsi plus difficiles et plus froids ou, autrement dit, moins humains et plus mécaniques. La vie collective concrète serait en perdition. Une abondante littérature à tendance marxiste s'est appliquée à faire la critique de la disposition capitaliste de l'espace dans la grande ville. Deux propositions lui sont essentielles : (1) la disposition capitaliste de l'espace aplanit l'existence humaine, la rend unidimensionnelle, orientée simplement vers l'augmentation des profits et le développement de la technique et, (2) corollairement, la réalité socio-historique concrète traversée par l'exploitation et les contradictions sociales est voilée par l'idéologie capitaliste. Dans la présente thèse, j'aimerais problématiser cette perte du sens historique dans la grande ville moderne tant décriée. Est-ce que la disposition de l'espace dans les grandes villes est réellement en train de détruire notre capacité de nous situer dans l'histoire et dans la réalité sociale concrète ? Sommes-nous réellement en train de perdre la mémoire, dominés par des fantasmagories du monde de la marchandise ?

Pour agir politiquement, l'être humain a besoin d'une conscience historique, il doit avoir conscience de mener une existence dans le temps et être capable de se raconter celle-ci. C'est ainsi qu'il peut savoir ce qu'il a à faire et trouver l'inspiration d'agir politiquement. Or, le problème est que la grande ville tend à ne rien retenir et à être le lieu d'une circulation capitaliste constante dans laquelle tout coule et tout fuit. Elle tend à se transformer en une société de masse uniformisante qui tourne à vide et qui ne garde rien de mémorable sauf des quantités de profit. La grande ville, symbole de la vie moderne, apparaît comme un trou noir dans lequel tout vient s'échoir et perdre ses caractéristiques individuelles et historiques. Ce qui m'intéresse ici, c'est le problème de la rétention du temps vécu dans l'espace urbain moderne : *qu'est-ce que contient la grande ville moderne comme mémoire collective ? Peut-on y mener une vie qui soit reliée à une mémoire collective ?*

Très souvent, les théoriciens critiques en sont restés au constat de la perte et de l'aliénation grandissante, sans tenter de montrer en quoi, peut-être, de nouveaux possibles sont ouverts. Peu ont tenté de s'adresser à la masse directement en utilisant les nouveaux moyens propres aux grandes villes. Or, une nouvelle disposition de l'espace comme la grande ville moderne ne contient-elle pas nécessairement de nouveaux modes d'appréhension de l'espace, et, ainsi, de nouvelles possibilités d'action politique ? En errant dans la littérature sur la grande ville, j'ai eu la chance de découvrir un auteur à la fois critique, accessible et plein d'espoir, mais cependant quelque peu oublié, j'ai nommé Siegfried Kracauer. Kracauer est un écrivain qui ne voulait pas en rester au simple constat nostalgique de la perte et qui a tenté d'explorer les nouveaux possibles contenus dans la grande ville moderne; c'est principalement pourquoi j'ai décidé de m'attarder à ses écrits. De plus, il écrivit sur la

grande ville spécifiquement au moment où Berlin s'urbanisa et où le rythme de la vie se transforma. Il inventa même un nouveau genre littéraire, proprement urbain, soit la « miniature urbaine », genre dont je m'attarderai ici à définir les spécificités. Les « miniatures urbaines » de Kracauer seront mon objet de recherche principal¹. Mon objectif est d'explorer la manière dont le problème de la mémoire collective dans la grande ville moderne est traité dans ces singuliers écrits.

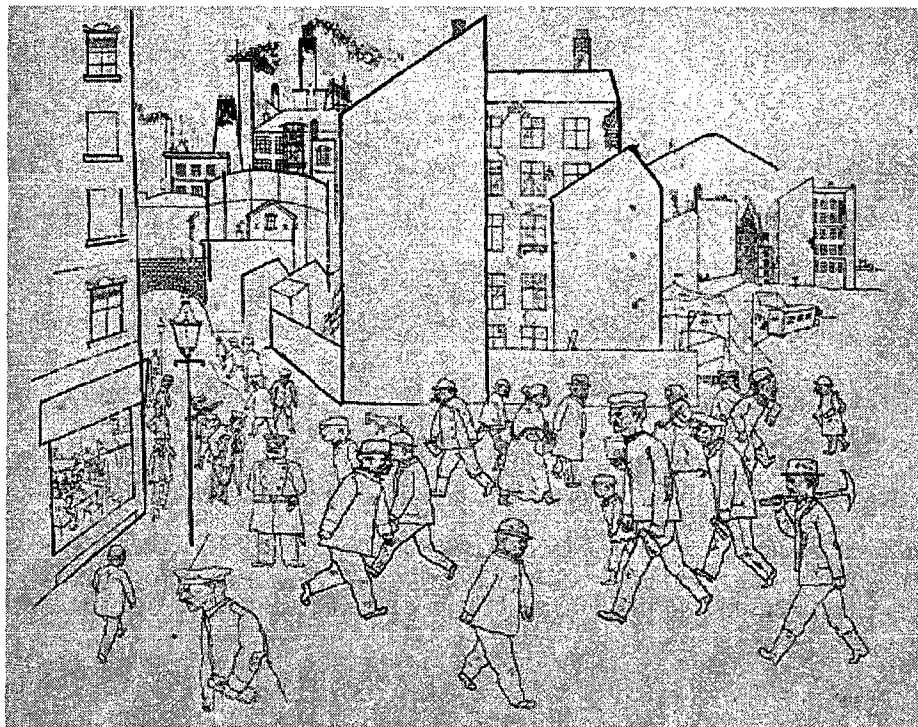


Image 1. *Gens dans la rue*, Georg Grosz, 1923. Dans la grande ville, les rapports de proximité sont plus froids.

2) *Présentation de Siegfried Kracauer*

Kracauer est né le 8 février 1889 à Francfort. Il termina son doctorat en architecture intitulé *Le développement de l'art de la forge à Berlin, Postdam et dans certaines villes de la province du XVII^e au XIX^e siècle*, en 1914. Pourtant, Kracauer ne fut jamais un architecte proprement dit. À la lumière de ce qu'il écrit dans son roman autobiographique de 1928, *Ginster*, on peut penser qu'une trop grande proximité entre l'architecture et la nécessité du profit, et l'incapacité corollaire de celle-ci d'émaner concrètement de la vie collective l'ont complètement désenchanté de celle-ci. L'architecture présuppose une maîtrise de l'espace qui doit tout d'abord, selon Kracauer, être

¹ Une partie des feuillets weimariens de Kracauer a été publiée en langue française dans quatre volumes soient *Le voyage et la danse*, *L'ornement de la masse*, *Rue de Berlin et d'ailleurs* et *Les Employés*. Voir la liste exhaustive des articles de Kracauer datant d'avant son exil et disponibles en langue française dans la bibliographie à la fin de cette thèse et aussi, en annexe, trois « miniatures urbaines » de Kracauer retranscrites.

démystifiée. Rapidement, il se tourna donc vers la vie intellectuelle, le journalisme et l'écriture. Cela lui permit, semble-t-il, de se relier davantage à la vie dans la grande ville, lui qui affronta dès lors le problème de la maîtrise de l'espace du point de vue de l'essayiste. Durant cette période, Kracauer étudia beaucoup la philosophie et la sociologie allemande² et s'attarda à la connaissance de la réalité socio-historique. Il s'emprenait de la culture intellectuelle de son temps et notamment de la philosophie de Georg Simmel. En 1921, il devint rédacteur au *Frankfurter Zeitung*, l'un des principaux quotidiens de la presse allemande et le porte-étendard de la démocratie libérale ou d'un libéralisme de gauche au début de la République de Weimar. Le rythme de la production intellectuelle de Kracauer fut alors davantage en phase avec la vie sociale dans la grande ville que, par exemple, s'il avait mené une carrière académique³. Entre 1921 et 1933, il aurait écrit environ 1800 articles⁴. Kracauer occupa alors une place importante dans la vie culturelle et intellectuelle allemande. Il connut son heure de gloire à Berlin entre 1930 et 1933 où il était en charge des pages culturelles du *Frankfurter Zeitung*. Puis, en 1933, commença sa vie d'exilé qui ne se termina qu'à sa mort, d'une pneumonie, le 26 novembre 1966 à New York.

La place qu'occupa Kracauer au sein du *Frankfurter Zeitung*, celle de feuilletoniste, lui laissa une grande liberté stylistique. Il ne devait pas seulement informer au sens propre, il devait offrir un divertissement, un espace en marge des actualités, davantage orienté sur les activités culturelles. Philippe Despoix, l'interprète de Kracauer sur lequel la présente thèse s'appuiera, affirme :

Le rôle du feuilleton, au sein d'un quotidien, est de « divertir » : non seulement de promouvoir les distractions, mais d'apporter une réflexion sur l'art, la littérature et la production intellectuelle. Sa spécificité est de l'ordre du désaveu. Fidèle au sens originel du mot, la mise en page du *F.Z.* est là pour confirmer cette fonction de contrepoids à l'information « utile » : dès la « Une » les deux tiers de la page sont consacrés à l'actualité politique, et, « sous le trait », le tiers du bas au feuilleton. Produire pour un public de masse des textes rapidement lisibles, aussi éphémères que les événements qu'ils rapportent ou commentent, constitue *a priori* de fonctionnement d'un quotidien. Ces deux éléments prévalent également pour la forme textuelle du feuilleton. Les nouvelles attractions apparaissant à l'époque, spectacles de variétés, revue de music-hall, cinéma..., obéissent à cette double règle du caractère momentané et de masse; elles deviennent en effet l'un des nouveaux sujets de prédilection de l'article de feuilleton. S'adapter au rythme de ces nouvelles fêtes profanes qui répond désormais à celui de la production s'avère être une des principales contraintes du travail de critique. La ville comme « phénomène esthétique » est devenue son objet⁵.

² Kracauer se lie d'amitié avec Adorno à partir de 1919. Ils vont lire Kant ensemble. Kracauer joue en quelque sorte les professeurs pour son cadet qui, après la Deuxième Guerre, va tenter d'inverser la hiérarchie, ce qui va, en partie, brouiller l'amitié qui les avait auparavant liés. La relation entre Adorno et Kracauer est très complexe voir M. Jay « Notes on a Troubled Friendship » dans *Permanents Exiles*, New York, Columbia UP, 1986.

³ On dit que le fait qu'il soit bègue expliquerait en partie pourquoi il ne devint jamais professeur.

⁴ P. Despoix, « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium », *Éthiques du désenchantement*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.162.

⁵ P. Despoix, « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium », *op. cit.*, p.175

Il faudrait ajouter la ville comme « phénomène socio-historique » car, tout au long de son aventure de feuilletoniste, Kracauer rappelle que la tâche d'un critique culturel est aussi, nécessairement, celle de faire une critique de la société. En fait, il est possible que la tâche de feuilletoniste ait été, pour Kracauer, encore plus propice à la critique de la société que celle de journaliste comme tel, car il ne devait pas seulement rapporter l'actualité socio-historique, il devait permettre au lecteur de développer une distance par rapport à celle-ci. Et, de cette position de distance propre à la production culturelle et au feuilleton, le jugement critique est souvent plus facile.

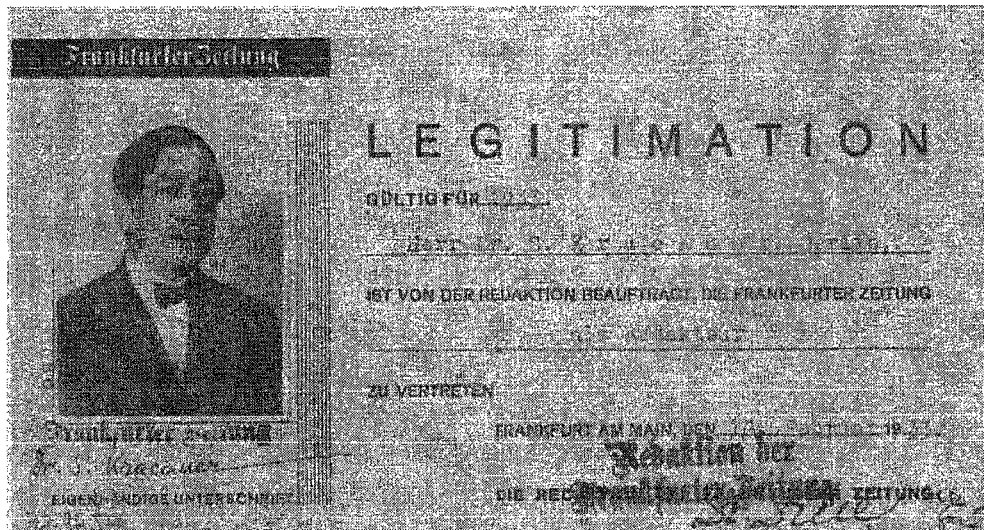


Image 2. Carte de journaliste de Siegfried Kracauer pour le *Frankfurter Zeitung* en 1933.

En outre, en 1930, Kracauer publie *Les Employés* une série de douze feuilletons portant sur la vie des employés du secteur tertiaire de la production. Cette œuvre maîtresse d'avant son exil manifeste parfaitement son penchant pour la critique de la société, mais surtout, la manière dont il entrevoit celle-ci. Au tout début de celui-ci, il affirme que ce livre est une mosaïque d'observations directes. Pour Kracauer, la compréhension historique intégrale est impossible. Adversaire féroce de la dialectique hégélienne, il en formule en quelque sorte une autre, davantage axée sur la finitude et l'errance qui, selon lui, sont caractéristiques de la vie humaine tant physique qu'intellectuelle. Au contraire du style hégélien encyclopédique et systématique, le feuilletoniste procède de manière aléatoire, par tâtonnements. Pour enquêter sur la réalité socio-historique dans la grande ville, Kracauer effectue une cueillette de « cas exemplaires de la réalité⁶ ». La production intellectuelle du feuilletoniste est désordonnée tout autant que la grande ville moderne est un lieu désœuvré⁷. En gros,

⁶ S. Kracauer, *Les Employés*, Paris, Avinus, 2000, p. 20.

⁷ Dans la présente thèse, je m'inspirerai des écrits de Walter Benjamin, ami de Kracauer, afin de comprendre ceux de ce dernier. Les deux partagent une critique radicale de l'historicisme et du temps chronologique homogène. Aussi, tous deux pratiquent l'assemblage de différents fragments hétérogènes afin de favoriser une meilleure compréhension de la réalité

dans *Les Employés*, Kracauer montre l'état du monde du travail à l'orée du passage d'un mode de production essentiellement industriel à un mode de production axé sur la bureaucratie et les services. La production industrielle est en train de se muter en industrie des services et du divertissement. La vie dans la grande ville devient de plus en plus frivole; or, malgré tout, pour Kracauer, elle reste imbriquée dans la reproduction de la misère et de l'aliénation. Les employés, bien qu'ils se disent meilleurs et plus distingués, mènent une existence semblable à celle des prolétaires. *Les Employés* montre que l'idéologie capitaliste prend de plus en plus de place dans la vie quotidienne.

Grand précurseur et compagnon de la théorie critique de l'École de Francfort, Kracauer reste toutefois un marginal. La posture marxiste qu'il embrasse est originale et très loin de toute forme d'orthodoxie, d'école de pensée ou de ligne de parti. Ses positions par rapport à des choses comme la culture de masse, la technique moderne, la photographie, le cinéma, ou la vie dans la grande ville restent toujours très ambivalentes. Il pourfend les positions arrêtées et les réponses toutes faites. Patient, il qualifie sa posture d'attente, j'y reviendrai abondamment. Aussi, « contrairement à des marxistes doctrinaires comme Bloch, Lukacs ou Brecht, Kracauer croit au rôle déterminant de l'intelligentsia dans le processus révolutionnaire⁸. » En oeuvrant, à partir de l'écriture, il cherche une activité intellectuelle qui favorise la transformation des rapports sociaux tout en gardant une grande liberté pour l'écrivain. Sa méthode est axée sur la démystification et la réhabilitation des objets oubliés ou ignorés. Il veut *témoigner de l'éphémère* et retrouver le sens historique de l'existence frivole qui est menée dans la grande ville.

Pour ma part, j'espère, grâce à une exploration historique, faire mieux comprendre les spécificités de la pratique de la philosophie dans la grande ville moderne⁹. Je tenterai d'élucider comment Siegfried Kracauer a pu être un philosophe dans la grande ville, lieu qui ne semble pourtant pas se prêter très bien à la philosophie. Kracauer, ayant grandi et reçu sa formation d'architecte pendant l'urbanisation radicale de l'Allemagne, est particulièrement sensible aux effets de celle-ci. Il est, de notre point de vue, un témoin de l'avènement historique de la grande ville moderne. Il est donc pertinent de réinterpréter ses écrits afin de mieux comprendre les interactions humaines dans

socio-historique. Pour Benjamin et Kracauer, la réalité socio-historique ne se dévoile pas de manière chronologique et homogène. Au contraire, elle est hétérogène et discontinue, car elle est marquée par des rencontres de différentes temporalités. Elle ne se laisse appréhender qu'au travers d'un montage et ou d'une mosaïque

⁸ J. Lohourou Digbeu-Badlor, *Siegfried Kracauer et les grands débats intellectuels de son temps*, Stuttgart, Akademischer Verlag Stuttgart, 2005, p. 311.

⁹ La pratique de la philosophie n'est pas une activité qui peut s'envisager *ex nihilo*. Elle porte la trace de son histoire. Il est très difficile de comprendre comment pratiquer la philosophie si on ne fait pas preuve d'un minimum de connaissance de son histoire. L'histoire de la philosophie permet une distanciation critique qui favorise la compréhension de la situation et de la tâche actuelles de celle-ci.

celle-ci. Toutefois, ma démarche est un peu originale, car les écrits de Kracauer n'ont pas fait l'objet d'une grande attention dans les milieux académiques depuis la Seconde Guerre, et encore moins dans les départements de philosophie. Or, depuis les années quatre-vingt-dix, cela tend à changer. Ma thèse participe donc d'un mouvement actuel de relecture de Kracauer.

3) *Travaux antérieurs portant sur Kracauer*

Le premier texte à tenter de saisir l'œuvre de Kracauer d'un point de vue philosophique général fut écrit par Theodor W. Adorno. En février 1964, il prononce une conférence intitulée « Siegfried Kracauer : un étrange réaliste » qui sera publiée quelques mois plus tard. Celle-ci est extrêmement féconde pour l'interprétation des textes de Kracauer, car elle contient à la fois des thèses interprétatives fortes et des anecdotes biographiques concernant les rapports entre Adorno et Kracauer tout au long de leur vie¹⁰. Or, Adorno fait une critique radicale de Kracauer à partir de la prémisse suivante : « La pensée dialectique n'a jamais convenu à sa nature¹¹ ». En gros, selon Adorno, Kracauer pratique une philosophie de l'expression provenant de l'expérience de la souffrance que procure la rencontre de l'incommensurable (pensons au problème de la narration de la vie mutilée de la grande ville moderne). Préoccupée par l'expression, « sa pensée a toujours été en réalité plutôt une vision qu'une pensée ». Pour Adorno, Kracauer est « un écorché vif, un homme sans peau¹² », tout le touche directement et il se laisse affecter par tout ce qui l'entoure. En réaction, tout ce qu'il peut faire est d'exprimer sa propre vulnérabilité. Il resterait ainsi un individualiste¹³. À la suite d'Adorno, Martin Jay, grand historien de l'École de Francfort, écrit en 1974, un texte assez substantiel intitulé : « The extraterritorial life of Siegfried Kracauer ». Il commence en affirmant : « As we shall see, Kracauer life's work can be read as a series of seemingly disparate projects almost

¹⁰ Adorno mentionne, à propos de Kracauer et de lui : « Nous sommes amis d'enfance [...] il m'a fait entendre la voix de Kant », ce qui dénote le grand respect qu'il lui voue. T. W. Adorno, « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer », *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 263.

¹¹ *Ibid.*, p. 269. Selon Adorno, Kracauer est incapable de pratiquer une pensée dialectique ou une critique de la réification, car il reste dans le domaine de l'expérience vécue et de l'immédiateté.

¹² *Ibid.*, p. 267 et p. 265.

¹³ C.f. *Ibid.*, p. 277. Malgré tout le bien-fondé du texte d'Adorno, je suis fortement en désaccord avec ce constat d'un individualisme non-dialectique chez Kracauer. Pratiquant l'essai, Kracauer se détourne du langage conceptuel proprement dit, ce sur quoi je reviendrai. Toutefois, j'estime qu'il est énormément préoccupé par la vie sociale et par les médiations qui donnent au quotidien un sens supra-individuel. Il est un auteur attentif aux contradictions qui traversent et sous-tendent les rapports sociaux et leur représentation. C'est dans cette perspective qu'il faut saisir sa pensée dialectique. Martin Jay, dans un texte intitulé « Adorno and Kracauer Notes on a Troubled Friendship », *op. cit.*, affirme qu'au début des années soixante, la relation entre Adorno et Kracauer s'est envenimée. Il se sont alors fortement critiqués l'un l'autre, cherchant davantage ce qui séparait leurs pensées que ce qui les rapprochait. Jay affirme que Kracauer était très préoccupé par la réception de son œuvre : allait-il être oublié ? Peut-être était-il un peu amer de ne pas avoir été justement reconnu par son ancien élève, qui lui, bien sûr, n'allait pas être oublié par l'histoire de la philosophie.

all with the common goal of redeeming contingency from oblivion¹⁴. » Jay qualifie la vie et l'œuvre de Kracauer d'*extritorial*, car il y constate une caractéristique forte, soit de celle de toujours être dans une position de marginalité. Distant de toute forme d'affinité partisane précise, Kracauer fait partie de ce que Jay appelle l'*homeless left* de Weimar¹⁵. Selon lui, Kracauer est particulièrement concerné par la propension à l'anonymat historique (la marginalité, l'altérité et l'étrangeté). Jay parle aussi de la figure de Sancho Pança présente chez Kafka afin de qualifier l'homme libre et que reprend Kracauer à la toute fin de son livre *History* (et qui n'est pas sans rappeler une certaine *extritorialité*). Il termine son texte sur une discussion autour de la conception du temps historique que développe Kracauer à la toute fin de sa vie.

Plus de dix ans après le texte de Jay, commence à se constituer une réception plus dense de Kracauer. David Frisby publie en 1986 un livre intitulé *Fragments of Modernity* qui réunit des études sur Simmel, Kracauer et Benjamin. Le chapitre sur Kracauer se nomme « Siegfried Kracauer : "Exemplary Instances" of Modernity » et se concentre surtout sur les écrits d'avant la Seconde Guerre. Frisby met l'accent sur l'évidement du monde et le conflit entre la subjectivité et la culture objective propre au monde moderne. Il parle aussi de l'importance qu'acquièrent les rapports de quotidienneté dans la modernité et du problème de la perte du sens historique. Il affirme : « Kracauer's thesis is nothing less than the disintegration of the world itself¹⁶ ». Selon lui, Kracauer fait un retour au monde matériel après avoir constaté son évidement. Kracauer cherche la réalité concrète de la vie quotidienne ou, autrement dit, son contenu humain et historique.

C'est en 1994 qu'Enzo Traverso publie le premier livre en français sur Siegfried Kracauer, intitulé *Siegfried Kracauer itinéraire d'un intellectuel nomade*. Bien écrit et accessible, ce livre est toutefois trop biographique et descriptif pour servir pleinement ma recherche. Il est utile pour s'introduire à Kracauer et le situer dans le paysage intellectuel weimarien, mais non pour approfondir son œuvre. Il aura surtout servi à la réintroduire dans le monde français¹⁷. Par ailleurs, depuis le milieu des années 90, soit à peu près en même temps que Traverso publie son livre, Philippe Despoix commence à travailler à un renouveau de la réception de Kracauer en langue française. Il fait alors trois choses : (1) il écrit des articles et travaille à l'interprétation des écrits de Kracauer; (2) il chapeaute la réédition ou la traduction des écrits majeurs de Kracauer en français; et (3) il organise

¹⁴ M. Jay, « The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer », *Permanents Exiles*, op. cit., 1986, p. 153.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁶ D. Frisby, *Fragments of Modernity*, Cambridge, MIT Press, 1986, p. 115.

¹⁷ Traverso reprend la qualification de Jay et la complète en parlant de « l'extritorialité comme parcours de vie et de pensée », *Siegfried Kracauer itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, La Découverte, 2006, p. 183-186. Cette expression (extritorialité) est utilisée par la plupart des interprètes de Kracauer.

des événements et publie des recueils de textes portant sur l'œuvre de Kracauer¹⁸. Despoix est le témoin clef de la réception actuelle de Kracauer en langue française et il sera le principal interprète que j'utiliserai. Il a le mérite de présenter Kracauer de manière plus philosophique et moins descriptive que Traverso. Despoix est excellent pour faire ressortir les aspects les plus fertiles à la réflexion tout en gardant une grande proximité avec les textes. Les écrits de Despoix m'aideront à approfondir les « miniatures urbaines » de Kracauer, expression pour laquelle je lui suis redevable, comme je l'expliquerai dans le premier chapitre. Je veux surtout ajouter un aspect plus politique à l'interprétation de Despoix, ce dernier affirmant vouloir faire ressortir les liens entre esthétique et éthique. Enfin, preuve de l'intérêt pour le problème que je pose, un livre portant directement sur Kracauer et le problème de la mémoire collective la grande ville moderne comme entreprise de *resubjectification* de l'espace a été traduit en anglais en 2004. Malheureusement, ce livre, écrit par Henrik Reech, intitulé *Ornaments of the Metropolis Siegfried Kracauer and the Modern Urban Culture* et originalement écrit en danois en 1991, est légèrement décevant. La méthode très exégétique que Reech s'est donnée semble lui lier les mains et l'empêcher d'approfondir réellement le problème de la mémoire collective¹⁹.

En résumé, les travaux antérieurs sur Kracauer ont surtout été axés sur des recherches de type biographie intellectuelle, ce qui est le cas explicite de Jay et Traverso et, dans une moindre mesure, d'Adorno, Frisby, Reech et Despoix. Or, cela a très souvent limité la portée philosophique de leurs interprétations. J'aimerais, pour ma part, tabler sur un point qui fait l'unanimité chez ces interprètes : *les feuillets de Kracauer ont été ses écrits les plus féconds et ceux qui ont le mieux exprimé sa pensée*. Je vais donc me pencher spécifiquement sur les « miniatures urbaines » de Kracauer en me demandant : en quoi celles-ci se veulent-elles une réponse au problème de la place de la mémoire collective dans la grande ville moderne ? *Qu'est-ce que les « miniatures urbaines » dévoilent comme mémoire collective dans la grande ville moderne ?*

4) Méthodologie

Il est également important de mentionner que je prends pour point de départ non pas les écrits de Kracauer comme tels, mais le problème de la vie en ville. Mon objectif n'est pas d'éclaircir

¹⁸ Les deux principaux textes de Despoix sont : « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium » dans *Éthiques du désenchantement*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.169-212. et « La miniature urbaine comme genre » dans *Culture de masse et modernité. Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 162-177.

¹⁹ Il tente d'introduire puis d'approfondir ce problème en même temps qu'il analyse en ordre chronologique tous les écrits de Kracauer d'avant la Seconde Guerre mondiale. Or, il traite directement de ce problème seulement dans la dernière partie du livre, dans laquelle il fait une analyse de *Jacques Offenbach et le secret du Second Empire*, le dernier écrit européen de Kracauer. Je crois que les « miniatures urbaines » auraient dû occuper plus de place dans l'analyse.

l'interprétation de l'œuvre, mais plutôt, grâce à l'interprétation de Kracauer, d'éclaircir un problème, soit celui de la mémoire collective dans la grande ville. À cette fin, je ferai une *analyse ouverte* des « miniatures urbaines » de Kracauer. Je considère que le texte possède une autonomie relative par rapport aux relations sociales dans lesquelles il s'inscrit. Kracauer possède, de la même façon, une créativité relative. De plus, j'estime que le texte n'a pas de signification ultime ou finale; il est toujours pris dans des jeux d'interprétation, c'est-à-dire que le sens d'un texte n'est pas autonome par rapport à sa réception. Au contraire, les textes sont une réponse à une question qui les dépasse. La réception d'un texte est celle d'un problème toujours ouvert plutôt que d'une réponse fermée sur elle-même. Ainsi, l'issue du problème des « miniatures urbaines » ne se trouve pas, en dernière instance, dans le texte lui-même, celui-ci ne fait que nous inciter à y penser. Le problème émane d'une formation spécifique des rapports sociaux et n'est pas exclusif aux feuilletons de Kracauer, au contraire, c'est plutôt la façon dont il y est traité qui leur est spécifique²⁰.

Aussi, je considère que la philosophie et la pratique intellectuelle peuvent et doivent intervenir dans la pratique sociale²¹. Je suppose qu'il n'y a pas de philosophie ou de pratique intellectuelle sans positionnement social. La neutralité pure n'existe pas, bien qu'on puisse travailler pour l'atteindre. Les « miniatures urbaines » forment une intervention philosophique en ce qu'elles permettent une prise de distance critique à l'intérieure même du quotidien urbain; elles permettent de prendre conscience de la fausseté des justifications idéologiques des activités quotidiennes. Elles montrent la présence de l'idéologie capitaliste et du vide spirituel dans la vie quotidienne urbaine. Ultiment, elles tentent de détourner les objets urbains modernes de l'emprise de la circulation capitaliste et de les replacer dans une histoire sociale. Kracauer veut transmettre un témoignage sur ce qui se passe et se produit dans la grande ville moderne et il semble que la miniature soit le médium que se prête le mieux à cette activité. Kracauer affronte la difficile question : comment se tenir devant le vide spirituel des grandes villes ? Comment peut-on y rester, c'est-à-dire habiter la grande ville moderne et participer à son existence historique ? Bien que l'expression *mémoire collective* est, telle quelle, à peu près absente des « miniatures urbaines », je soutiendrai que celles-ci se veulent une réponse au problème de la place de la mémoire collective dans la grande ville moderne. Formant un témoignage sur ce qui se passe dans la ville, les miniatures montrent que l'être

²⁰ Preuve d'une continuité problématique de cette formation des rapports sociaux, l'état de la mémoire collective dans les milieux urbains modernes était problématique au temps de Kracauer et l'est encore aujourd'hui.

²¹ Intervenir, c'est se placer dans une situation afin d'y agir, c'est occuper une position dans un jeu de forces. Une intervention philosophique est un éclaircissement des préconceptions qu'ont les individus quant à leur pratique.

humain doit avoir conscience de son histoire pour être présent dans le monde. Cette histoire se dévoile dans des objets qui contiennent des souvenirs.

Mon argumentation sera divisée en trois chapitres. Dans le premier, je présenterai le contexte intellectuel et matériel dans lequel s'inscrit Kracauer. Je discuterai des origines de la grande ville moderne tout en présentant le problème de la destruction de la mémoire collective et de l'évidement expérience humaine dans celle-ci. J'exposerai les spécificités des écrits de Kracauer et montrerai en quoi ils peuvent être considérés comme une réponse à ce problème. Je terminerai ce premier chapitre par une brève présentation des prédécesseurs des « miniatures urbaines », soit l'essai sociologique et la prose moderne. Je traiterai aussi de leurs affinités avec les écrits de Benjamin.

Dans le deuxième chapitre, je reviendrai sur la conception de la mémoire collective qu'élabore Maurice Halbwachs, contemporain de Kracauer. Ensuite, j'exposerai la conception de la mémoire que défend Kracauer ainsi que le point de vue dialectique qu'il embrasse. Je ferai aussi une légère digression sur l'image dialectique selon Walter Benjamin. Puis, j'expliquerai, dans les grandes lignes, ce que défend l'urbanisme moderne afin de montrer comment, implicitement Kracauer s'y oppose farouchement. Enfin, j'entrerai plus en détail dans le contenu des miniatures et je montrerai comment celles-ci favorisent la démystification et la réhabilitation des objets oubliés dans l'espace urbain moderne. Je soutiendrai que celles-ci contiennent une compréhension de la grande ville en terme narratif, rappelant ce que Richard Sennett appelle à la suite de Edward Saïd l'espace narratif.

Finalement, dans le troisième chapitre j'exposerai comment les miniatures promeuvent la flânerie comme manière d'habiter la grande ville. J'expliquerai comment Kracauer décrit le paysage urbain moderne et comment celui-ci peut s'offrir à la remémoration. Je traiterai notamment des lieux de passages dont Kracauer parle énormément. Ensuite, je reviendrai sur la portée politique des miniatures et sur l'importance de la remémoration et de la prise de distance par rapport aux habitudes quotidiennes. Je traiterai enfin de la fin abrupte de l'aventure de feuilletoniste de Kracauer et de sa position par rapport à la montée du nazisme.

1. Les « miniatures urbaines » et la situation de la vie dans la grande ville

L'objectif de ce chapitre est de présenter le problème philosophique au centre de ce travail et de justifier le choix des « miniatures urbaines », tout en traçant le panorama intellectuel dans lequel celles-ci s'inscrivent. Tout d'abord, j'exposerai les grandes lignes des premiers constats sociologiques ayant été portés sur la grande ville moderne, notamment ceux d'Engels et des premiers sociologues allemands — Tönnies, Simmel et Weber. Ensuite, j'énoncerai les facteurs à l'origine de celle-ci et problématiserai plus spécifiquement la condition, dans celle-ci, de l'expérience humaine et de sa socialité, problème central pour Kracauer, Benjamin et l'École de Francfort. Cela me permettra de mettre en relief le problème la place de la mémoire collective dans la grande ville, problème auquel les « miniatures urbaines » de Kracauer se veulent une réponse. J'analyserai aussi plus particulièrement la miniature comme genre littéraire, sa correspondance avec le rythme de la vie en ville et la posture philosophique qui la caractérise. Je montrerai que la miniature de Kracauer est une pratique philosophique spécifique à la grande ville moderne, c'est-à-dire une pratique philosophique pour un monde fragmenté, hétérogène et « sans-abri transcendantale ». Finalement, je présenterai deux prédécesseurs de ce genre littéraire soit l'essai sociologique et la prose moderne et je soulignerai certaines affinités des « miniatures urbaines » avec les écrits de Walter Benjamin.

1.1. L'interaction sociale dans la grande ville moderne, un évidence de l'expérience ?

Benjamin affirme que la foule urbaine a dégoûté les premiers à l'avoir prise en considération. C'est le cas, exemplaire, de Friedrich Engels qui soutient que « la cohue des rues a déjà, à elle seule, quelque chose de répugnant, qui révolte la nature humaine²². » En constatant le type de rapports qu'entretiennent les habitants de Londres, il affirme : « Ces Londoniens ont dû sacrifier la meilleure partie de leur qualité d'hommes, pour accomplir tous les miracles de la civilisation dont la ville regorge²³ ». En 1844, Engels, publia un texte intitulé « Les grandes villes » dans lequel il fait une analyse pionnière de situation de la vie humaine dans la grande ville moderne, qui, croit-il, en augmente considérablement les forces. Ce texte est un témoignage pertinent sur la grande ville moderne des premières heures, la ville anglaise industrielle et manufacturière, qui mérite qu'on s'y attarde un peu ici. Tout comme voudra le faire par la suite Kracauer, Engels rapporte la vie de la grande ville de manière critique, il veut en faire ressortir les contradictions.

²² F. Engels, « Les grandes villes », *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Paris, Éd. Sociales, 1975, p. 60.

²³ *Idem.*

Tout d'abord, il affirme, à propos de Londres : « Cette centralisation énorme, cet entassement de 3,5 millions d'êtres humains en *un seul* endroit a centuplé la puissance de ces 3,5 millions d'hommes. » Or, selon Engels, une partie importante des potentialités humaines restent inactives, étouffées au profit de quelques-uns. La grande ville moderne produit ainsi de la laideur et de la misère : « Tout ce qui suscite ici le plus notre horreur et notre indignation est récent et date de *l'époque industrielle*²⁴. » La majeure partie du texte de Engels est une description de l'état misérable de la classe ouvrière, trop récente et disgracieuse pour avoir été clairement exposée auparavant. Il y rapporte ce qu'il a vu, lu et appris sur les conditions de vie des ouvriers dans les grandes villes anglaises, cela, pour permettre l'éducation des Allemands qui ne connaissent pas encore de telles centralisations démographiques, ce qui ne saurait cependant tarder. Pendant que la bourgeoisie vit dans des beaux quartiers, les ouvriers anglais dépérissent dans les « mauvais quartiers ». Pollution, maladie, famine, et brutalité caractérisent ces derniers. Engels parle de « repaires du vice » et de « centralisation imposée de l'immoralité ». Selon lui, « les grandes villes sont habitées principalement par des ouvriers [...] [qui mènent] dans le cas le plus favorable une existence momentanément supportable²⁵ ». Le problème principal est que la misère urbaine reste cachée; aliénation et fausse conscience règnent dans la grande ville. De fait, la bourgeoisie « *n'a pas le droit de dire la vérité, ce serait en effet se condamner soi-même.* » L'image convenue de la grande ville escamote l'existence concrète qui y est menée. L'espace y est disposé avec « un art délicat de masquer tout ce qui pourrait blesser la vue ou les nerfs de la bourgeoisie. » Engels constate ici un trait extrêmement important de la grande ville moderne : *l'espace y est disposé de façon à tromper ses habitants et à leur faire oublier la réalité historique à laquelle ils participent.* Elle produit alors des nouveaux mythes, ce qui est extrêmement important pour Kracauer. Les habitants de la grande ville ont tendance à vivre de plus en plus dans l'idéologie capitaliste au détriment de la mémoire collective concrète. Engels affirme : « Je sais fort bien que cette disposition hypocrite des constructions est plus ou moins commune à toutes les grandes villes²⁶. » Paradoxalement, selon lui, la grande ville apparaît unir les êtres humains tout en les opposant, c'est-à-dire qu'elle les réunit, mais en tant que concurrents indifférenciés d'une lutte économique²⁷. Pour Engels et de nombreux

²⁴ *Ibid.*, p. 94.

²⁵ *Ibid.*, p. 107 et p. 116.

²⁶ *Ibid.*, p. 61, p. 87 et *idem*.

²⁷ Guy Debord, grand critique la vie urbaine moderne, affirme, dans *La société du spectacle* : « Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé.* » Paris, Gallimard, 1992, p. 30. Par ailleurs, dans le même sens, Marc Augé va aller jusqu'à affirmer que la grande ville devient un non-lieu : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. », *Non-Lieux*, Paris, Seuil, 1992, p.100.

observateurs urbains qui lui succéderont, la formation sociale des moyens de production qui réunit les êtres humains dans la grande ville, c'est-à-dire le capitalisme, est ce qui les sépare et les isole.

À la suite du romantisme et du marxisme, l'analyse sociologique de la dissolution de la vie communautaire, on le comprendra, devient chose commune. Un certain romantisme anti-capitaliste est très présent dans l'Allemagne de la fin du 19^e siècle et du début du 20^e. Tönnies, Simmel et Weber, prédécesseurs directs de Kracauer, ont tous traité de cette question. Ferdinand Tönnies, un initiateur de la sociologie allemande, publie en 1887 un livre intitulé *Communauté et société* dans lequel il affirme que les êtres humains qui vivaient auparavant dans de petites communautés rurales où régnait une « vie réelle et organique » tendent maintenant à vivre dans des grandes villes où règne une société qui relie les êtres humains de façon « virtuelle et mécanique », mais aussi provisoire²⁸.



Image 3. Potsdamer platz, Berlin, 1930. La circulation de masse caractérise la grande ville moderne.

Georg Simmel analyse, quant à lui, la situation de la vie humaine dans la grande ville dans une conférence intitulée « Métropoles et mentalité » prononcée en 1903. Cette conférence est particulièrement fertile pour la réflexion sur la grande ville car Simmel y analyse le problème de la vie dans la grande ville d'une manière extrêmement synthétique et pionnière. Simmel est en quelque sorte le premier philosophe à se pencher directement sur la grande ville moderne et il aura une

²⁸C.f. F. Tönnies, *Communauté et société*, Paris, Retz-C.E.P.L., 1977, p. 47. Tönnies ajoute : « [à la campagne] la communauté y est plus forte et plus vivante entre les hommes ; la société est seulement passagère et apparente » *Ibid.*, p. 48. Il est important de noter qu'à cette époque, Berlin est en train de passer d'une ville moyenne de 700 000 habitants (en 1867) à une métropole de 4 millions d'habitants (au début des années 20). C.f. S. Jonas, « La Métropole européenne dans la sociologie des pères fondateurs allemands » dans J. Rémy (dir.): *Georg Simmel : Ville et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 20.

influence décisive sur Kracauer. Selon lui, plus les groupes sociaux grossissent et moins ils ont de cohésion interne et d'influence sur leurs membres. Cela a de bons et de mauvais côtés. Simmel pense que, grâce à la dissolution des normes sociales et à l'accroissement de l'indifférenciation d'autrui corollaire à l'expansion démographique, « l'individu gagne en liberté de mouvement²⁹ ». Toutefois, il affirme aussi que cette liberté est très difficile à soutenir et à mettre en pratique : dans la modernité, l'individu tend très souvent à se conformer à des forces sociales plutôt qu'à s'affirmer concrètement comme libre et différent. Selon Simmel, la modernité se caractérise par un accroissement du conflit entre la culture subjective et la culture objective. La lutte qui lui est caractéristique est celle de « la résistance que le sujet oppose à son nivellement et à son usure dans un mécanisme social et technique³⁰. » L'économie monétaire et l'intellectualisation du réel qui lui est propre règlent les rapports sociaux en ville, ce qui érode la puissance concrète de l'individu. Selon Simmel, en réponse à l'intensification des stimulations nerveuses spécifique à la grande ville moderne³¹, l'individu tend à s'isoler dans des abstractions intellectuelles et à se couper des sensations immédiates du monde. Selon lui, « l'esprit moderne devient de plus en plus calculateur » et l'argent « vide de sa substance le noyau des choses ». Ainsi, dans les grandes villes, « la vénalité des choses s'impose avec une toute autre ampleur que dans les petites localités³² ». Les liens sociaux s'expriment alors dans des objets de plus en plus futiles et, malgré l'éventail d'activités que recèle la grande ville, une des attitudes typiques de celle-ci est celle incarnée par le *blase*³³. L'interaction sociale devient aussi de plus en plus froide et réservée. Les habitants des grandes villes veulent être libres, sans trop se soucier du monde qui les entoure. À la limite, leur attitude peut être qualifiée de « légère aversion » pour autrui.

Le verdict de Max Weber, plus connu, rejoint sur plusieurs points celui de Simmel et de Tönnies. Il affirme, en 1919, dans un passage abondamment cité : « Le destin de notre époque, caractérisée par la rationalisation, par l'intellectualisation et surtout par le désenchantement du

²⁹ G. Simmel, « Métropoles et mentalité », dans *L'école de Chicago*, Paris, Aubier Montaigne, 1984, p. 69. Le jugement de Simmel est plus neutre que celui Tönnies, car il ne fait pas la distinction claire entre vie organique et vie artificielle.

³⁰ *Ibid.*, p. 61.

³¹ Cet aspect est, selon Simmel, la principale caractéristique de la disposition de la vie qu'est la grande ville moderne : « Le fondement psychologique sur lequel s'élève le type d'individualité des grandes villes est l'intensification de la stimulation nerveuse. » « Métropoles et mentalité », dans *L'école de Chicago*, *op. cit.*, p. 62.

³² *Ibid.*, p. 64 et p. 67. Suivant les idées de Simmel, Kracauer dira que l'individu des grandes villes ne pense qu'à partir d'une *ratio* capitaliste. L'expression *ratio* est utilisée systématiquement par Kracauer entre 1922 et 1933 pour désigner la raison instrumentale propre au mode de production capitaliste. Elle est une raison qui ne saisit que ce qui est calculable et oublie tout le reste. Il la définit ainsi : « La *ratio* du système économique capitaliste n'est pas la raison elle-même, mais une raison troublée. À partir d'un certain point, elle abandonne la vérité, de laquelle elle participe. *Elle n'inclut pas l'humain.* », *L'ornement de la masse*, Paris, La Découverte, 2008, p. 75.

³³ *Ibid.*, pp. 66-68. Cet aspect est extrêmement important. Il est particulièrement manifeste dans les écrits de Baudelaire.

monde, a conduit les humains à bannir les valeurs suprêmes les plus sublimes de la vie publique³⁴. » Ce constat — formulé dans un des derniers écrits de Weber et central pour toute la génération d'intellectuels à laquelle appartient Kracauer — vient renforcer ce qu'il affirmait déjà dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, soit que le souci des biens extérieurs est devenu comme une cage d'acier qui isole les êtres humains³⁵. Dans la grande ville, le monde apparaît de plus en plus réductible à une sphère économique contraignante, dénuée de toute forme de liens communautaires et dans laquelle les individus sont de plus en plus atomisés et massifiés. En résumé, selon Stéphane Jonas, la principale question qui traverse les réflexions de la sociologie allemande naissante sur la grande ville moderne est la suivante : « La véritable expérience de vie (*Erleben*) est-elle possible dans la société urbaine à l'ère des Métropoles, sans l'affirmation dans les valeurs communautaires et dans la ville comme organisme unitaire ?³⁶ » Ce qui est nouveau dans la modernité, c'est que les cadres de l'expérience collective et individuelle ne sont plus les mêmes, ils se dissocient et même s'opposent. L'individu n'est plus lié à une totalité organique, c'est-à-dire que ce qui oriente et contraint l'expérience personnelle n'est plus nécessairement d'ordre collectif ou communautaire. La foule urbaine n'obéit pas à des règles dans lesquelles chacun aurait un rôle précis. L'expérience de la foule urbaine a quelque chose de profondément démocratique en ce qu'elle réunit les individus sans aucune différenciation *a priori* : tous sont égaux dans cette masse informe. Mais cela a aussi des conséquences négatives profondes : dans la foule urbaine, rien n'est particulièrement mémorable et tout est menacé de sombrer dans l'oubli. Complètement fragmentée, la mémoire collective semble en perdition et l'expérience individuelle apparaît, corollairement, en crise. La mémorabilité de l'expérience humaine est en danger. Et, sans mémoire collective, la narration et la transmission de l'expérience semblent impossibles. Avant de parler plus directement du problème de la mémoire collective et des « miniatures urbaines », voyons maintenant schématiquement quelles sont les origines de ce lieu qui prend parfois des allures de trou noir.

1.1.1. Les origines de la grande ville moderne

Dans les grandes lignes, les facteurs à l'origine de la grande ville moderne sont les suivants : l'augmentation de la démographie ; la transformation incessante des infrastructures ; la mécanisation des moyens de transport ; l'industrialisation, la spécialisation et l'accélération de la production d'objets (qui sont de plus en plus réductibles à des marchandises, c'est-à-dire à des valeurs

³⁴ M. Weber, *Le savant et le politique*, trad. J. Freund, Paris, Plon 10/18, 1963, p. 120.

³⁵ M. Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. J.-P. Grossein, Paris, Gallimard, 2003, p. 250-251.

³⁶ S. Jonas, *op. cit.*, p. 25.

monétaires); l'apparition de l'éclairage électrique et de l'architecture en verre et en béton. Historiquement, la grande ville moderne naît en quelque sorte des cendres de la ville quasi autarcique, juridiquement autonome et mercantile de la Renaissance³⁷. Elle instaure une nouvelle séparation entre elle-même et le monde rural. Elle implique une rupture qualitative dans l'histoire humaine. Elle n'est pas et ne prétend pas pouvoir être autarcique, c'est-à-dire qu'elle est interdépendante d'un régime politico-économique qui la dépasse, car elle est redevable d'un mode de production supra-municipal. Elle est un lieu d'échange et de valorisation de marchandises; c'est-à-dire qu'elle est un centre de décision structurant un ensemble social mobile et plus ou moins bien défini. Aussi, la grande ville est le lieu d'une atomisation du travail, c'est-à-dire d'une fragmentation et d'une massification des forces productives. Dans celle-ci, l'habitant ne produit plus directement ce dont il a besoin pour vivre³⁸. L'existence humaine devient alors moins laborieuse et de plus en plus frivole. Dans le passage moderne à la grande ville, l'humanité acquiert une puissance de transformation de l'espace inégalée au point où elle se sent totalement indépendante de ce qui est déjà là; le naturel, l'organique, mais aussi l'historique. Les contacts et les interactions humaines, dans leurs moindres détails, sont alors de plus en plus médiatisés par des machines. Énorme et hétérogène, le processus de production dans la grande ville moderne est, dans son intégralité, quasi irréprésentable. Louis Wirth, membre de l'École de Chicago, affirma, en 1938, que la grande ville moderne est un *établissement relativement important, dense et socialement hétérogène*³⁹. Hétéroclite, la grande ville moderne réunit les extrêmes. Elle est le lieu des constructions gigantesques, mais elle est aussi le lieu où les minuscules projets et les détails deviennent des enjeux sociaux cruciaux.

Afin de donner une définition commune provisoire, disons que *la grande ville moderne est une disposition spécifique de la vie humaine (spatiale et mentale) orientée vers l'accélération de la production et de la consommation, c'est-à-dire de l'accélération de la circulation des marchandises afin de servir l'augmentation de la valeur des capitaux*. Cette disposition spécifique répond à

³⁷ Max Weber, dans son étude *La Ville*, Aubier Montaigne, Paris, 1982, écrite durant les années qui précédèrent sa mort, en 1921, s'est concentré à décrire ce type de ville. Weber affirme que l'on ne peut définir la ville par sa simple taille (pp. 17-19). Le sociologue doit ajouter à cela une description de la manière dont les rapports sociaux y sont encadrés. Il qualifie l'idéal-type de la commune urbaine commerciale (disons la ville de la Renaissance) à l'aide des cinq caractéristiques suivantes : « 1. des fortifications 2. un marché 3. un tribunal propre et, au moins partiellement un droit propre 4. des formes d'association qui y correspondent 5. une autonomie au moins partielle et l'autocéphalie, donc aussi une administration par des pouvoirs publics constitués avec la participation des citoyens. » pp. 37-38.

³⁸ Murray Bookchin affirme que l'urbanité moderne nie la dépendance et la responsabilité humaine envers l'espace. C.f. *The Limits of the City*, New York, Harper Colophon Books, 1974.

³⁹ « Dans une perspective sociologique [dit-il], la ville peut être définie comme un établissement relativement important, dense et permanent d'individus socialement hétérogènes. » *L'École de Chicago, op. cit.*, p. 258. L'hétérogénéité de la réalité socio-historique de la grande ville est un aspect très important pour Kracauer. Sa réflexion sur l'hétérogénéité de l'habitat humain va se poursuivre dans son dernier livre *History* dans lequel il traite de l'hétérogénéité de l'univers historique. Les parallèles entre les recherches sociologiques de l'École de Chicago et celles de Kracauer sont nombreux.

l'injonction proprement moderne qui affirme que tout doit être transformé selon les besoins de l'homme et à l'injonction capitaliste qui affirme que tout doit être calculable, monnayable et profitable; injonctions auxquelles l'évolution de la technique se veut une réponse⁴⁰. Or, avec Kracauer, je tenterais de comprendre la grande ville comme une disposition agonistique, c'est-à-dire comme un lieu de rencontre des forces sociales et, ainsi, « d'affrontements pratiques et idéologiques⁴¹ ». Grâce aux « miniatures urbaines », je questionnerai donc cette définition commune de la grande ville qui s'apparente beaucoup à un espace vide tel que je le définirai dans le deuxième chapitre. Je l'opposerai, dans une antinomie insoluble, à l'espace narratif.

1.1.2. L'émergence d'une classe moyenne typiquement urbaine : *Les Employés*

Cela étant dit, ce qui était le lieu par excellence de la classe ouvrière pour Engels devient, pour Kracauer, le lieu par excellence des employés. Dans *Les Employés*, à la façon d'Engels, il va à la rencontre de la classe sociale qui, pense-t-il, sous-tend le devenir de la grande ville moderne, voilé par l'idéologie capitaliste. Découvrir les conditions de vie des employés, c'est, selon Kracauer, dévoiler ce qui reste habituellement caché, mais qui est au cœur même de la grande ville moderne :

On a là quelques données factuelles qui dessinent grossièrement le territoire où se déroulera cette expédition, peut-être plus aventureuse que d'aller tourner un film en Afrique. Car en se penchant sur les employés, elle nous conduit au cœur de la grande cité moderne. Sombart remarque quelque part que nos grandes villes allemandes ne sont plus aujourd'hui des cités industrielles, mais des villes d'employés et de fonctionnaires. S'il est un cas qui le confirme, c'est bien celui de Berlin. C'est là qu'a été poussée au maximum l'évolution économique qui a engendré les masses d'employés; c'est là que prennent place les affrontements pratiques et idéologiques les plus décisifs; c'est là qu'on voit au mieux comment la vie publique est commandée par les besoins des employés – et par ceux qui pour leur part s'efforcent de déterminer ces besoins. Berlin est aujourd'hui une ville marquée par la culture des employés; c'est-à-dire par une culture faite par des employés, pour des employés, et qui est tenue par la plupart d'entre eux comme une culture. Ce n'est qu'à Berlin où les attaches aux origines et à la terre sont si lâches que les sorties de week-end ont pu devenir à la mode, que la vie des employés se laisse appréhender dans sa réalité. Pour une large part, cette réalité est celle de Berlin même⁴².

L'enquête sociologique de Kracauer est choc. Il décrit la monotonie et la fausse conscience de la vie de bureau avec un tranchant sans pareil. Le monde des employés est « un monde qui a été jusque dans les derniers recoins passé à l'aspirateur et lavé de la poussière du quotidien⁴³. » C'est un monde sur lequel le rouleau compresseur de la technique moderne est passé; l'existence est aplanie, elle

⁴⁰ Or, selon Kracauer, ces deux injonctions se contredisent et le résultat est une technique déshumanisante. Pensée ainsi, la grande ville apparaît comme une gargantuesque machine déshumanisante qui met en circulation de manière absurde autant les objets que les êtres humains, ou, autrement dit, comme un trou noir fabriqué par les êtres humains eux-mêmes.

⁴¹ Henri Lefebvre dirait que la grande ville moderne traduit une politique de l'espace, lui qui affirme : « L'espace est politique et idéologique. C'est une représentation littéralement peuplée d'idéologie », « Réflexion sur la politique de l'espace », *Espace et politique*, Paris, Antropos, Economica, 2000, p. 53.

⁴² S. Kracauer, *Les employés*, Paris, Avinus, 2000, pp. 32-33.

⁴³ *Ibid.*, p. 145.

apparaît confortable, divertissante et sans contradictions. Or, selon Kracauer, les employés cherchent, dans le divertissement, à oublier qu'une grande partie d'eux-mêmes est sacrifiée par leurs activités quotidiennes: « Les illusions produites à l'intention des employés correspondent à une demande importante⁴⁴. » Les employés ne veulent pas savoir à quel point leur existence peut être prolétarisée et mutilée. Ils préfèrent vivre dans la distraction et l'illusion de la distinction. Contrairement aux ouvriers, ils font preuve d'une plus grande demande culturelle, mais, en contrepartie, ils acceptent plus facilement leurs conditions de vie et ne manifestent pas une grande solidarité. L'ensemble de leur être tend à être organisé par des considérations provenant du monde de l'entreprise. Divertis par un ensemble d'appareils de dépolitisation qui accomplissent « une œuvre colonisatrice d'ensemble », notamment des associations sportives corporatives, ils se révoltent plus difficilement. Pourtant, pour Kracauer, « si l'on peut discuter de l'étendue de cet esclavage ici ou là, la prolétarianisation des employés est un fait incontestable. » Selon lui, les employés tendent vers une existence vide. Sélectionnés et disciplinés, l'entreprise leur demande d'avoir « un teint moralement rose⁴⁵ ». Ils doivent être malléables. La critique centrale du monde de l'entreprise que contient *Les Employés* est axée sur le désir de distinction que manifestent ceux-ci :

La manie profondément inscrite dans la bourgeoisie allemande de se distinguer de la masse par une marque quelconque, fût-elle totalement imaginaire, fait obstacle à la solidarité entre les employés eux-mêmes. Ils ont tous besoin les uns des autres et chacun voudrait se distinguer de tous⁴⁶.

Pour Kracauer, dans la grande ville, la hiérarchie entre les êtres humains devient de plus en plus absurde (les œuvres de Kafka sont les meilleurs exemples du modèle de l'entreprise selon lui). Elle répond d'une raison techno-capitaliste, la *ratio*, qui n'a pas d'ancrage dans la réalité humaine concrète. Les savoir-faire et la sagesse traditionnelle étant de moins en moins sollicités dans la production, paradoxalement, l'autorité apparaît de plus en plus mystérieuse et abstraite. Elle ne semble plus fondée sur aucune matérialité, mais seulement sur un jargon pseudo-scientifique. Plus rien de stable ni de solide ne la retient, le tapis lui a glissé sous les pieds. Dans l'entreprise, les titres se confondent, tous peuvent être considérés comme des employés⁴⁷. Pourtant, malgré leur uniformisation constante, les employés tiennent mordicus à se distinguer les uns les autres de manière à la fois illusoire et violente. Ignorant la solidarité et favorisant une liberté individuelle

⁴⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 119, p. 29 et p. 45. Kracauer utilise aussi l'expression « hommes de troupe interchangeables » *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 126. Dans le même sens Simmel affirme : « Libérés des liens historiques, les individus veulent aussi à présent se différencier les uns des autres. », « Métropoles et mentalités », *op. cit.*, p. 76.

⁴⁷ « Même le directeur général, dont dépend le chef de service, se trouve aujourd'hui, la plupart du temps, dans une situation de dépendance et aime à se qualifier d'employé, lorsqu'il souhaite se donner moins d'importance. Au-dessus de lui il y a le Conseil d'administration et les représentants des banques, et le sommet de la hiérarchie se perd dans les hauteurs nuageuses du capital financier. » S. Kracauer, *Les Employés*, *op. cit.*, p. 62.

abstraite, ils reproduisent constamment des structures d'exploitation et de domination. Les employés sont systématiquement en train de nier l'aspect misérable de leur vie à eux, en projetant cela sur autrui. Ils ne reconnaissent pas ce qu'ils partagent collectivement, ni ce qui leur revient. Corollairement, ils sont incapables de situer leur vie dans une histoire collective qui les dépasse. Ils ne reconnaissent aucune profondeur historique à leur existence. Kracauer affirme que la masse des employés « se trouve spirituellement sans abri⁴⁸. » Leur mémoire est atrophiée par le divertissement. Ils sont incapables de se relier concrètement entre eux à l'aide de souvenirs vivants. Kracauer dit littéralement à ceux-ci : *arrêtez de penser que vous êtes déterminés par de grands événements et par des personnages mythiques et commencez à comprendre toute l'importance de vos gestes quotidiens.*



Image 4. *Die Stadt*, Franz Mansereel, 1925, dessins 7. « La prolétarisation des employés est un fait incontestable. » Ils « constituent des masses dont le mode de vie est de plus en plus uniforme. » S. Kracauer, *Les Employés*, op. cit., p. 29 et p. 99.

Dans la grande ville, la vie quotidienne acquiert une importance centrale, il est grand temps que les employés le comprennent et apprennent à réfléchir sur leur quotidien. Pour Kracauer, les employés sont les principaux acteurs du devenir historique de la grande ville. Il est urgent qu'ils s'ouvrent à celui-ci et que cesse leur indifférence. Dans ses feuilletons, Kracauer tente de donner une voix à leur

⁴⁸ *Ibid.*, p. 137.

existence aliénée et ainsi de favoriser la reconstitution de leur mémoire collective, cela, afin de préparer leur action historique.

1.1.3. Destruction de la mémoire collective et évidement de l'expérience

Dans *La dialectique de la raison*, texte central de l'École de Francfort, Adorno et Horkheimer soutiennent que « toute réification est un oubli. »⁴⁹ C'est donc dire que, selon eux, l'aliénation et la destruction de la mémoire sont liées. Si, dans les grandes villes, les rapports entre personnes se transforment en occasion de profit, c'est-à-dire en marchandise, c'est parce que leur réalité concrète est oubliée. La domination de la marchandise et de l'argent est fondée sur l'oubli : l'individu se représente seul dans un monde fantasmagorique de marchandises où tout est réductible à de l'argent parce qu'il oublie qu'il habite un monde collectif et historique. Pour Benjamin, la modernité est le lieu du triomphe de l'expérience vécue et de la solitude. Marquée par une crise de la narrativité, elle tend dangereusement vers une aliénation de la capacité narrative propre à l'expérience humaine. Ce qui se réduit à l'argent se compte, mais ne se raconte pas. Le contenu concret et racontable de l'expérience humaine (qualitatif) s'efface au profit des simples faits bruts, isolés et isolants (quantitatifs). Benjamin affirme, dans son magnifique essai « Le conteur », que « le cours de l'expérience a chuté⁵⁰ ». Selon lui, l'expérience vécue est en train de détruire l'expérience transmise. La vie devient tellement individualisée qu'elle tend à n'être plus ni racontable ni transmissible. Dans *la Paris Capitale du XIX^e siècle*, Benjamin distingue deux faces à l'expérience humaine :

L'expérience (*Erfahrung*) est le fruit du travail, l'expérience vécue (*Erlebnis*) est la fantasmagorie de l'oisif [...] Ce qui distingue l'expérience de l'expérience vécue, c'est que la première ne peut être détachée de l'idée d'une continuité, d'une suite. L'accent qui tombe sur l'expérience vécue sera d'autant plus important que son substrat est indépendant du travail de celui qui la fait⁵¹.

Du fait du mode de production capitaliste et de la division du travail qu'il implique, l'individu ne se sent plus directement relié aux fruits de ses actions et de son travail et ainsi vit de manière de plus en plus individuelle et oisive. Les employés, sachant de moins en moins ce qu'ils sont en train de produire et ce pourquoi ils travaillent, vivent de moins en moins à partir d'expériences transmises et de plus en plus dans l'idéologie et le fantasme. Il est difficile pour les employés de transmettre leur expérience et leurs savoirs puisque leur travail ne les nécessite en rien, leurs principales qualités étant plutôt d'avoir « le teint moralement rose », d'être malléables et d'être fidèles envers l'entreprise. Le

⁴⁹ M. Horkheimer et T. Adorno, *La dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 2002, p. 248. La réification est le processus par lequel un rapport social se transforme en marchandise.

⁵⁰ W. Benjamin, « Le conteur » dans *Oeuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 115.

⁵¹ W. Benjamin, *Le livre des passages, op. cit.*, p. 798-799.

monde bien astiqué des employés n'est pas propice aux souvenirs. Benjamin affirme : « Dans ce qui se produit, presque rien n'alimente le récit, tout nourrit l'information [...] L'information n'a de valeur qu'à l'instant où elle est nouvelle⁵² ». Ce qui compte, c'est de rapporter des faits toujours nouveaux et vérifiables. L'expérience humaine se mute ainsi en une succession d'instantanés vécus individuellement. Elle tend à ne plus être transmissible, ce qui est, pour Benjamin, une dénaturation. Selon lui, « la mémoire fonde la chaîne de la tradition, qui transmet de génération en génération les événements passés. » En perdant la mémoire, l'expérience humaine perd une capacité qui lui apparaissait pourtant inaliénable : « C'est comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous paraissait inaliénable, la plus assurée entre toutes : la faculté d'échanger des expériences⁵³. »

Par ailleurs, Benjamin montre aussi que, dans le monde moderne désenchanté, les objets tendent à perdre leur aura. L'aura d'une chose est en quelque sorte son contenu historique qui en détermine l'appréhension. L'expérience transmise et l'aura vont de pair : « L'expérience de l'aura repose donc sur le transfert, au niveau des rapports entre l'inanimé – ou la nature – et l'homme, d'une forme de réaction courante dans la société humaine⁵⁴ ». L'aura est, pour Benjamin, une forme de profondeur historique; elle est une intrication du passé dans le présent. L'aura est un lointain dans le proche dit Benjamin⁵⁵. L'aura d'un objet est « l'ensemble des images qui, surgies de la mémoire involontaire, tendent à se grouper autour de lui⁵⁶ ».

Tout comme Benjamin, Kracauer pense que l'existence mécanisée des habitants de la grande ville moderne est en proie à un devenir formel évidé de tout contenu, c'est-à-dire que, selon lui, elle tend à devenir une pure et simple expérience quantitative du temps et de l'espace où rien n'est particulièrement mémorable. Il expose lui aussi une mutation de l'expérience en une succession d'instantanés plats. Dans son essai programmatique de 1925 intitulé « Le voyage et la danse », Kracauer affirme : « Les puissances qui mènent à la mécanisation ne désignent rien au-delà du temps et de l'espace⁵⁷ ». Plutôt qu'il se produise des événements dans le temps et l'espace, les puissances qui mènent à la mécanisation ont fait du temps et de l'espace des événements; ils ont évidé l'expérience

⁵² W. Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 123-124. Comme je l'ai dit, le monde nous apparaît maintenant comme une sphère économique entièrement réductible aux besoins individuels. Benjamin dirait, quant à lui, qu'il nous apparaît réductible à des bribes d'information. Les objets ne sont considérés que du point de vue des individus isolés. Les seules questions pertinentes sont alors celles qui concernent le « sens de la vie », celles qui naissent de la solitude et du désarroi. C'est en tout cas le verdict de Benjamin concernant le roman moderne : « Le roman relève le profond désarroi de l'individu vivant » *Ibid.*, p. 121. Par cette omniprésence du questionnement sur le « sens de la vie », le roman moderne exprime une crise des cadres de l'expérience personnelle et un emprisonnement de l'individu dans ses problèmes intimes.

⁵³ *Ibid.*, p. 135 et p. 115.

⁵⁴ W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Oeuvres III, op. cit.*, p. 382.

⁵⁵ W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Oeuvres III, op. cit.*, p. 280.

⁵⁶ W. Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *op. cit.*, p. 378.

⁵⁷ S. Kracauer, « Le voyage et la danse », *op. cit.*, p. 27.

de son contenu. Selon Kracauer, l'homme réel mène toujours une *double existence*, il situe l'ici et le maintenant toujours par rapport à autre chose, à un au-delà ou à une immortalité historique ; il « s'oppose à sa dissolution dans l'espace et le temps⁵⁸ ». L'homme réel cherche à éterniser le présent. Pour Kracauer, le voyage et la danse sont des substituts modernes et édulcorés de l'au-delà, devenu tout simplement un autre ici et maintenant qui ne contient rien de substantiel. Divertissements pour la classe moyenne, le voyage n'est désiré que parce qu'il est un autre ici et la danse que parce qu'elle incarne une autre scansion du temps que son rythme quotidien. Ce qui était auparavant intrication⁵⁹ (de l'ici et maintenant et de l'au-delà) est devenu succession (de différents ici et maintenant). Le temps et l'espace ne sont plus des catégories pures *a priori* dans lesquelles se produit quelque chose, mais des unités formelles *a posteriori* auxquelles plus rien ne s'ajoute⁶⁰. Les histoires, ce qui vient avant et après, ne semblent plus importer. La vie humaine ne devient qu'une succession d'ici et maintenant, d'instantanés plats sans profondeur historique ni contenu mémorable spécifique⁶¹. Selon Kracauer, « la technique nous a pris de court et les régions qu'elle a ouvertes sont encore vides...⁶² » Ces régions n'ont aucun contenu au-delà de leurs caractéristiques formelles, c'est-à-dire spatio-temporelles. Elles ne contiennent aucun récit, mais seulement des informations, dirait Benjamin. Or, pour remplir le vide, selon Kracauer, il faudrait que les objets qui meublent la vie humaine retrouvent un caractère de symbole historique, c'est-à-dire un horizon de sens au-delà de leur instantanéité. Il faudrait relier les produits de la technique moderne à une collectivité historique afin de favoriser « la maîtrise de la technique par l'homme⁶³ » et l'humanisation de la *ratio* capitaliste. La technique doit servir le souvenir et non le remplacer artificiellement.

En outre, la dissolution de la mémoire collective et la dénaturation de l'expérience sont en lien avec le refus des hommes de vieillir et le refus de leur mortalité individuelle. Benjamin affirme :

Depuis toujours l'idée d'éternité a trouvé dans la mort sa source la plus puissante. On peut donc en déduire que, si cette idée s'estompe, c'est que la mort a pris un autre visage. Il apparaît que cette modification se confond avec celle qui a rendu l'expérience moins communicable, à mesure que déclinait l'art du récit. [...] au XIX^e siècle, la société bourgeoise, avec ses institutions hygiéniques et sociales, privées et publiques, a produit un effet secondaire, qui était peut-être inconsciemment son but principal : permettre aux hommes de ne plus assister à la mort de leurs semblables⁶⁴.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 26. Dans la suite, je soutiendrai que cette *double existence* peut être assurée par la mémoire collective, car elle rend possible l'intrication de l'existence individuelle et collective. Tout mon objectif est de montrer que Kracauer et Benjamin opposent la présence de la mémoire collective à la dissolution de l'expérience humaine.

⁵⁹ Benjamin définit l'aura précisément comme une intrication du passé et du présent, du lointain et du proche.

⁶⁰ C. f. P. Despoix, « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium », *op. cit.*, p. 176.

⁶¹ « Les individus sont réduits à n'être que pure succession d'expériences instantanées qui ne laissent aucune trace » affirment dans le même sens M. Horkheimer et T. Adorno, *La dialectique de la raison*, *op. cit.*, p. 226.

⁶² S. Kracauer, « Le voyage et la danse », *op. cit.*, p. 31.

⁶³ P. Despoix, « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium », *op. cit.*, p. 178.

⁶⁴ W. Benjamin, « Le conteur », *op. cit.*, p. 129.

Selon Benjamin, l'approche de la mort rend la vie humaine davantage communicable. Devant la mort, le besoin de communiquer est plus vif : « C'est surtout chez le mourant que prend forme communicable non seulement le savoir ou la sagesse d'un homme, mais au premier chef la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont les histoires sont faites⁶⁵. » La mémoire collective est ce qui permet à l'individu de transcender sa finitude et sa mortalité. L'existence individuelle est finie et mortelle, mais la mémoire collective peut lui donner une existence de second degré dans laquelle elle peut atteindre quelque chose comme une éternité⁶⁶. Le problème est que, dans la société bourgeoise, la quête de l'immortalité est purement individualisée. Elle devient alors complètement fantasmatique et paranoïaque. Céline Lafontaine qui s'est intéressée plus particulièrement à cette question dans *La société postmortelle* mentionne que : « trop occupé à trouver un sens à sa vie, à se forger son propre régime d'immortalité, l'individu contemporain en viendrait à oublier son rattachement à une communauté, sa place dans l'enchaînement des générations qui forment la société⁶⁷. » Dans *Les Employés*, Kracauer relie directement, le refus de la mort et la fétichisation de la jeunesse dans la société bourgeoise à son refus d'apparaître pour ce qu'elle est. Le refus de la vieillesse fait partie de la disposition hypocrite de l'espace dont j'ai parlé plus haut. Refusant d'apparaître dans la sphère publique tels qu'ils sont, les bourgeois préfèrent apparaître toujours jeunes :

Si la vieillesse est détrônée, la jeunesse l'emporte, mais c'est la vie qui subit une défaite [...] Il est hors de doute que l'activité rationalisée favorise ce malentendu, si elle ne le crée pas. Moins elle est assurée de son propre sens, plus elle interdit à la masse des personnes au travail de la mettre en question [...] L'économie régnante refuse d'apparaître en pleine lumière, c'est pourquoi la pure vitalité doit prévaloir. La surestimation de la jeunesse est tout autant de l'ordre du refoulement qu'une dévalorisation de la vieillesse qui va bien au-delà de ce qui est nécessaire. **L'un et l'autre phénomènes attestent indirectement que dans les conditions économiques et sociales présentes, les hommes ne vivent pas la vie⁶⁸.**

En résumé, pour Kracauer et Benjamin, l'expérience humaine est tout d'abord transmissible et racontable grâce à la mémoire. La mémoire collective est ce qui permet à l'individu d'occuper une place concrète dans le temps et l'espace et de situer son existence dans une histoire collective, aussi contingente soit-elle. Elle permet aux êtres humains de transcender leur finitude individuelle. Elle est

⁶⁵ *Ibid.*, p. 130.

⁶⁶ Hannah Arendt affirme que le désir d'éternité est à l'origine de la politique dans le monde occidental : « Pour les Grecs et les Romains aussi bien, malgré toutes les différences, la fondation d'un corps politique était engendrée par le besoin qu'avait l'homme de dépasser la mortalité de la vie humaine et la fugacité des actes humains. À l'extérieur du corps politique la vie humaine [...] était dépourvue de signification et de dignité parce qu'en aucun cas elle ne pouvait laisser des traces. », « Le concept d'histoire » dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 96. Dans le même sens, Céline Lafontaine affirme : « Chaque culture, chaque régime d'immortalité repose sur une volonté de transcender collectivement la mort à travers le temps, d'inscrire le passage des vies individuelles dans la permanence mémorielle des institutions collectives. », *La société postmortelle*, Paris, Seuil, 2008, p. 55.

⁶⁷ *La société postmortelle*, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁸ *Les Employés*, *op. cit.*, pp. 81-82. Dans l'ensemble de la thèse, tous les passages en caractère gras dans les citations sont de moi.

un dépôt de souvenirs faisant sens ensemble parce qu'étant propre à un groupe spécifique d'êtres humains et, ainsi, elle est un horizon de sens qui dépasse l'ici et maintenant. Pour que les êtres humains forment ensemble des groupes, pour qu'ils puissent « faire société »⁶⁹, ils doivent partager des souvenirs, c'est-à-dire qu'ils doivent être capables de saisir, dans leur habitat, l'existence d'une mémoire collective ou d'un espace d'inscription des souvenirs. Or, dans la grande ville, celle-ci semble de plus en plus masquée par l'idéologie capitaliste. Benjamin affirme que la génération de Proust est celle qui a « perdu toutes les ressources naturelles et physiques de la remémoration »⁷⁰. Pour découvrir comment se « mémorisent » des histoires dans l'espace urbain moderne, Kracauer doit alors expérimenter celle-ci, car aucune schématisation *a priori* n'est possible. Selon Kracauer et Benjamin, la tâche des habitants de la grande ville moderne est de découvrir et d'explorer les nouveaux moyens du ressouvenir collectif. Le cinéma est notamment une nouvelle technique pouvant potentiellement donner un sens nouveau aux objets urbains modernes.

Faisant face à ce problème, dans ses feuilletons, Kracauer cherche à comprendre ce qu'il en est de l'historicité et de la socialité de la vie humaine dans la grande ville moderne. Comment se rapporte ou se récite l'expérience humaine dans celle-ci ? Comment peuvent y être retrouvées les traces du passé et les potentialités futures ? Poursuivant cette réflexion, le problème auquel je tente de répondre dans la présente thèse est le suivant : *qu'est-ce que les « miniatures urbaines » de Kracauer dévoilent comme mémoire collective dans la grande ville moderne ? En quoi celles-ci forment-elles une réponse au problème de la mémoire collective dans la grande ville ?* Le point de départ de ma réflexion, inspiré par Kracauer et Benjamin, mais aussi par Maurice Halbwachs, est le suivant : *la perception humaine est sociale et change dans l'histoire selon la transformation des rapports sociaux*⁷¹. C'est-à-dire que la manière dont l'être humain appréhende l'espace est construite socialement par l'entremise de la mémoire collective. La mémoire collective est, selon Halbwachs, un ensemble d'images spatiales qui déterminent une manière d'appréhender l'espace qui dure dans le temps⁷². Benjamin dirait qu'elle forme une aura autour des choses. Les souvenirs, les traces du passé, se conservent dans des objets spatiaux. L'espace qui dure contient des images du passé. Celles-ci

⁶⁹ Je ne reprendrai pas la distinction de Tönnies entre le « faire société » et le « faire communauté ». Au contraire, je vais plutôt confondre ces deux expressions, comme tend à le faire Kracauer.

⁷⁰ *Paris Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 405.

⁷¹ Ce postulat est explicitement formulé par M. Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, voir p. 57. Il affirme aussi : « Nous ne sommes jamais seuls » p. 52, et « En réalité la perception résulte d'un long dressage et d'une discipline (sociale) » p. 57. Selon lui, l'expérience personnelle est impossible sans un cadre social. Il affirme qu'il n'existe pas de souvenirs ou même de significations purement individuelles. Sur ce postulat, voir aussi W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres* vol. 3, *op. cit.*, p. 277.

⁷² Appréhender l'espace, c'est se raconter ce qu'il contient et imaginer ce qui y prend place.

sont des fragments de mémoire collective qui permettent de situer l'espace dans l'histoire. Les images spatiales (les représentations de l'espace) contiennent, selon Kracauer, la réalité sociale de la vie humaine : « Les images en trois dimensions sont les rêves de la société. Chaque fois que le secret d'une image de ce genre est découvert, c'est le fond de la réalité sociale qui se manifeste⁷³. »

1.2. Les « miniatures urbaines » : une pratique de la philosophie dans la grande ville

La philosophie, entendue comme un désir d'éclaircissement de la réalité et de mise à nu des liens qui unissent les choses, est à la fois difficilement praticable dans l'hétéroclite et gargantuesque grande ville moderne et on ne peut plus nécessaire à la compréhension des interactions humaines dans celle-ci. La pratique de la philosophie implique une mise à distance des habitudes et du sens commun. La tâche du philosophe est d'exposer le devenir historique des phénomènes et de chasser la fausse conscience qui obstrue notre compréhension de celui-ci. Ce faisant, la philosophie intervient dans la pratique sociale. Je considère minimalement le philosophe comme un intellectuel qui parle publiquement du lieu dans lequel il vit. En revenant sur les « miniatures urbaines », je veux comprendre la grande ville moderne comme un objet de discours que la philosophie se doit d'éclaircir. Tout au long de sa vie, Kracauer garde des doutes quant à la possibilité même d'une philosophie dans la grande ville. Trop orientée vers les grandes explications métaphysiques totalisantes, la philosophie peut difficilement rendre compte de la grande ville moderne. Or, malgré les critiques que Kracauer adresse à la philosophie⁷⁴, il ne la délaisse pas totalement. Au contraire, il cherche à adapter le discours philosophique à la grande ville. En prenant les « miniatures urbaines » comme objet d'analyse et non directement la vie en ville, je veux éclairer cette possibilité d'une pratique philosophique qui mène à une nouvelle pensée de la ville.

1.2.1. La « miniature urbaine » comme genre littéraire

Dans ses miniatures, Kracauer désire comprendre la manière dont l'habitant de la grande ville moderne produit des images du lieu qu'il habite; il veut expliquer comment fonctionne la représentation esthétique de la grande ville moderne; quel est son rôle social et historique. Sa réflexion se situe donc à la fois sur le plan des forces sociales et sur le plan des représentations intellectuelles. Philippe Despoix est l'interprète qui a forgé l'expression « miniature urbaine ». Selon

⁷³ S. Kracauer, « À propos des bureaux de placement » dans *Rue de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 79. Kracauer pense, tout comme Halbwachs que « la mémoire collective prend son appui sur des images spatiales », *La mémoire collective*, p. 220. De cette façon, la mémoire collective actuelle de l'humanité se cacherait dans les images des objets matériels de la grande ville moderne, ce que cette thèse, en quelque sorte, désire démontrer.

⁷⁴ C'est probablement dans *History* que se trouvent les critiques les plus explicites de Kracauer envers la philosophie.

lui, la « miniature urbaine » kracauerienne est un article de journal de type feuilleton qui se caractérise par la mise en lumière d'un phénomène urbain, auparavant muet ou inarticulé⁷⁵. Elle s'attarde à la communication humaine et aux nouvelles formes d'interactions propres à la grande ville, très souvent médiatisées par des machines. Elle se consacre à des « portraits de rue ». Par l'entremise de la représentation d'un détail oublié, elle se veut une analyse des métamorphoses de la grande ville moderne. Comme l'indique Despoix, « une lecture *in extenso* des feuilletons berlinois entre 1929 et 1933 fait apparaître une « chronique » au jour le jour des transformations de la vie de la métropole en tant que *collectif anonyme*⁷⁶. » Le style du feuilleton est accessible, mordant et ironique. La miniature est à une distance infinie des grands écrits philosophiques traditionnels. Grossièrement, on peut séparer les feuilletons de Kracauer en quatre types : les essais programmatiques, qui sont des analyses théoriques de la culture de masse⁷⁷, les critiques de films, les monographies philosophiques, qui sont des comptes-rendus d'œuvres ou de débats, et les « miniatures urbaines »⁷⁸.

Dans la miniature, la chose à représenter, soit la vie en ville, et la forme littéraire sont intimement liées. Pour éveiller les habitants de la grande ville moderne aux spécificités historiques de leur quotidien, l'écriture philosophique doit s'imprégner de ce quotidien. Or, ce n'est pas n'importe quelle forme littéraire qui peut exposer un détail du quotidien et analyser son historicité. Despoix souligne, concernant un de ces détails mis en relief par Kracauer dans une miniature intitulée « Les chauffeurs saluent »⁷⁹, que « sa *valorisation* au rang d'objet de réflexion est directement liée au rythme de production *quotidien* du feuilleton, à même de s'intéresser aux micro-transformations les plus passagères, aussi éphémères que le journal sur lequel il est imprimé. » Ainsi, Despoix soutient que l'on ne peut comprendre la spécificité de la « miniature urbaine » si l'on ne comprend pas leurs contraintes de production : « Il s'agit de partir de la contrainte qui fut celle d'un feuilletoniste et critique de cinéma professionnel à la *Frankfurter Zeitung* : écrire en moyenne trois articles par semaine dans un quotidien à grande diffusion analysant, tout en « distrayant » ses

⁷⁵ « La miniature urbaine comme genre », *op. cit.*, p. 166.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁷ Selon Despoix, dans ces essais, « la thèse spécifique de Kracauer est que le religieux a précisément trouvé refuge dans ce qu'il y a de plus profane. », *Ibid.*, p. 164.

⁷⁸ Voir dans la bibliographie la liste des 81 articles publiés dans le *Frankfurter Zeitung* et maintenant disponibles en langue française. De ce nombre, près de la moitié peuvent être considérés comme des « miniatures urbaines ». Aussi trois miniatures ont été placées en annexe de la thèse afin que le lecteur comprenne bien de quoi il est ici question.

⁷⁹ Dans « Les chauffeurs saluent », Kracauer rapporte le geste de la main que se lancent systématiquement les chauffeurs de taxi et les agents de la circulation. Il semble se saluer que parce qu'ils occupent tous deux des « *fonctions* directement liées au trafic urbain » *Ibid.*, p. 166. Chauffeurs de taxi et agents de la circulation sont complémentaires. Kracauer propose très sobrement qu'il y aurait un aspect symbolique à cette salutation systématique.

lecteurs, les métamorphoses de la grande ville moderne⁸⁰. » La « miniature urbaine » est directement orientée vers la nouvelle vie quotidienne de la grande ville moderne, rythmée par la présence de la presse écrite comme moyen par excellence de la diffusion de l'information.

Bien que je reprenne en majeure partie l'interprétation de Despoix, j'aimerais transformer quelque peu sa définition de la « miniature urbaine » qui est la suivante : « ce qui qualifie la miniature comme *forme* à part entière est le fait qu'elle se concentre sur un seul phénomène, un seul détail de la vie de la rue, qu'elle consacre l'essentiel de l'attention à sa représentation même⁸¹. » La qualification de Despoix prête directement le flanc à la critique adornienne⁸², car il affirme que Kracauer s'attarde à la représentation d'un seul phénomène dans son éphémère singularité (immédiate). Despoix ne met pas assez l'accent sur le sens collectif, historique et politique de la représentation et s'intéresse un peu trop à la singularité du phénomène à représenter⁸³. Selon moi, la miniature découvre une unité là où il n'y avait jamais semblé en avoir, une unité symbolique qui a un sens social et historique, mais surtout une portée politique. Kracauer veut dévoiler la portée politique des détails de la vie de la rue, chose sur laquelle je reviendrai davantage dans le troisième chapitre. Pour l'instant, il faut surtout comprendre que la miniature s'attarde à la représentation symbolique d'une unité de phénomènes auxquels aucune attention n'avait été donnée auparavant; elle dévoile le sens intersubjectif des détails oubliés qui deviennent des nœuds de l'expérience humaine et exposent une image de la société. Comme le précise justement Despoix, « toutes ces miniatures sont centrées autour de phénomènes qui font preuve de ce que le rythme et la vitesse imposés par les machines à la vie urbaine érodent le langage au sens traditionnel en tant que support décisif de l'interaction humaine. » Elle témoigne ainsi du « dérèglement des formes de contact humain et de leur mutation⁸⁴ ». La miniature veut retrouver les signes et les symboles dans l'espace urbain hétéroclite. Elle indique la persistance du symbolique malgré sa destruction apparente. Kracauer, dans son essai sur Simmel, définit ainsi le symbole : « Le symbole, lui, présente l'explication d'un phénomène; ou mieux : il circonscrit l'impression, ou l'appréhension que nous avons, reflète sa signification, son contenu dans l'image [...] Ce qu'il y a de plus secret a besoin du voile d'un symbole pour devenir tout à fait manifeste⁸⁵. » Pour Kracauer, le symbole est le reflet de l'humanité subjective dans le

⁸⁰ *Ibid.*, p.168.

⁸¹ *Ibid.*, p. 165.

⁸² Adorno affirme que Kracauer, trop concentré sur l'immédiateté, est individualiste et incapable de pensée dialectique.

⁸³ Despoix affirme être à la recherche des liens qui unissent esthétique et éthique tandis que, pour ma part, je me questionne davantage sur le « vivre ensemble » et la mémoire collective dans la grande ville.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 174.

⁸⁵ *L'ornement de la masse, op. cit.*, p. 206. De plus, Kracauer dit du philosophe : « Il préférera le symbole s'il veut présenter le contenu central des choses qui s'est révélé à lui. » *Ibid.*, p. 207.

monde phénoménal; il est la trace de l'existence humaine, sociale et historique, dans le monde matériel. En ce sens, la miniature est un fragment de la représentation symbolique de la grande ville. Kracauer s'intéresse aux rapports entre le citadin et l'image qu'il se fait de la ville. La miniature problématise la manière dont le citadin unifie la réalité sensible de la grande ville dans des images et comment il se projette lui-même dans ces images. Elle dévoile des points d'ancrage dans lesquels la réalité hétérogène de la grande ville se synthétise et devient mémorable. C'est à partir de ceux-ci que la ville se transforme. Ces points d'ancrage sont des phénomènes ou des unités de phénomènes qui se prêtent à la représentation symbolique, ce à quoi s'attarde la miniature. Par exemple, dans les miniatures, les gares, les ports, les boulevards et les salles de spectacles sont présentés comme des canalisateurs du flot de la vie, ce que j'expliquerai plus en détail dans le troisième chapitre.

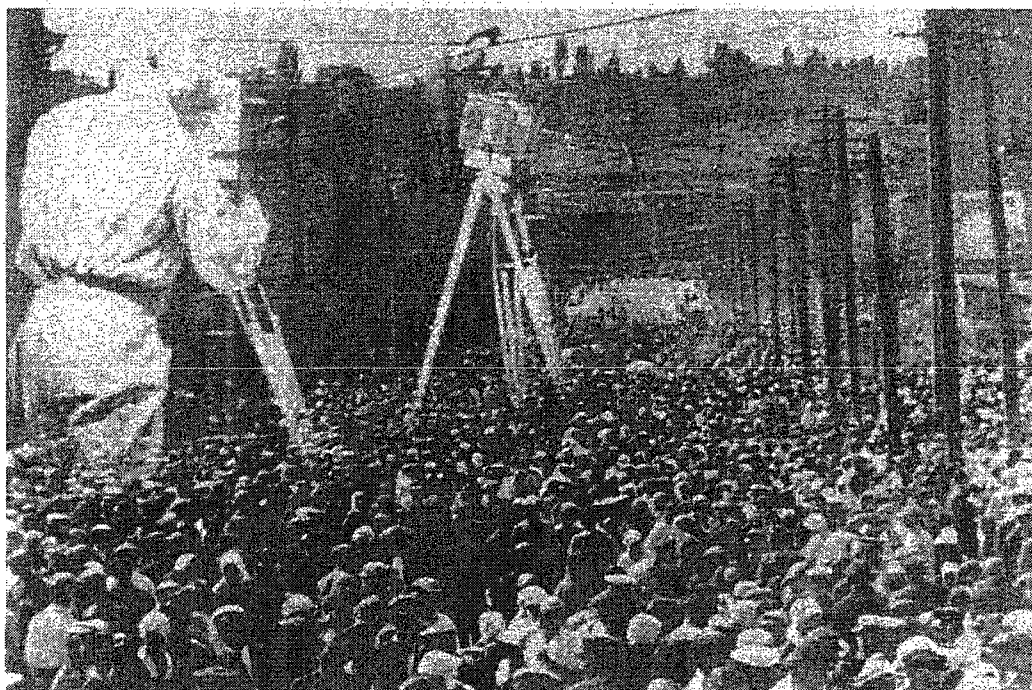


Image 5. *L'Homme à la caméra*, Dziga Vertov, 1929. « Ce que vise *L'Homme à la caméra*, n'est rien moins que la représentation de la vie. La vie collective d'une ville. » S. Kracauer, *Le voyage et la danse*, op. cit., p. 89.

Aussi, la miniature est caractérisée par une prédominance du narrateur visuel. Elle place au centre du récit celui qui *voit* ce qui se passe en ville. Faisant cela, elle cherche à rendre visible ce qui a été oublié. Kracauer veut réinterpréter la frontière entre le visible et l'invisible. Despoix mentionne qu'elle fait preuve d'une « attention à des phénomènes de « visibilité » opaques à la perception quotidienne, dans le but de les « sauvegarder » par le biais d'une représentation appropriée ». Elle dévoile des « rituels inconscients » de la modernité urbaine. Apparemment absente, Kracauer cherche à « représenter la vie *collective* de la ville dans ses phénomènes muets, "inarticulés", "non-

conscients” au quotidien⁸⁶ » comme l’a fait Vertov dans le film *L’Homme à la caméra*. Kracauer a particulièrement apprécié ce film. Dans celui-ci, les liens entre les différents phénomènes urbains, « Vertov les interprète en les représentant⁸⁷. » Cette visée est exactement la même que celle des miniatures; l’interprétation s’effectue dans la représentation et non pas dans un discours théorique qui se surajouterait à celle-ci. Davantage concentré sur la présentation de la réalité socio-historique, Kracauer ne s’attarde pas beaucoup sur les définitions théoriques.

En détournant les objets de leur conception habituelle, Benjamin dit que le feuilleton « rend la ville étrangère à ses habitants⁸⁸ » et favoriserait ainsi une transformation et une réappropriation collective de celle-ci. De même, la « miniature urbaine » crée quelque chose comme un effet de distanciation qui permet de saisir l’aura des choses, c’est-à-dire « le lointain dans le proche ». Elle reproduit le quotidien d’une telle manière qu’il n’apparaît plus de la même façon aux yeux du lecteur. Sous la plume de Kracauer, le quotidien urbain moderne se transforme et, dans le meilleur des cas, il acquiert, pourrait-on penser, une nouvelle narrativité⁸⁹. Brecht définit ainsi l’effet de distanciation : « Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l’objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger⁹⁰. » La position de l’étranger est extrêmement importante pour le flâneur et le feuilletoniste, mais aussi pour le sociologue⁹¹. Le feuilletoniste tente d’injecter de l’expérience vécue dans l’expérience courante évidée. Les citadins prennent ainsi conscience qu’il se passe autre chose que ce qu’ils pensaient connaître ; il y a quelque chose de plus à connaître. En résumé, Kracauer cherche à dévoiler *la mémoire involontaire de la collectivité anonyme* qui se cache dans la grande ville moderne; il veut humaniser la communication et les interactions en ville. Il veut dévoiler leur contenu humain et historique. « Démasquer, voilà quelle est la passion de cet auteur⁹² » affirme Benjamin à propos de Kracauer. Despoix, quant à lui, résume ainsi le motif de la miniature : « c’est l’envers non intentionnel de l’activité technico-rationnelle qui serait moins à “interpréter” au sens traditionnel qu’à “représenter”⁹³ ».

⁸⁶ *Ibid.*, p. 177, p. 166. et p. 172.

⁸⁷ S. Kracauer, « L’Homme à la caméra », *Le Voyage et la danse*, *op. cit.*, p. 90.

⁸⁸ W. Benjamin, *Le livre des passages*, *op. cit.*, p. 801. De même, dans *L’Homme à la caméra*, « Le déroulement normal est constamment interrompu. » S. Kracauer, *Le Voyage et la danse*, *op. cit.*, p. 91.

⁸⁹ À la suite de Benjamin, on peut penser que découvrir la narrativité propre au quotidien urbain moderne est la seule façon d’entrevoir la réalisation de la justice dans celui-ci. « Le conteur est la figure sous laquelle le juste se rencontre lui-même », « Le conteur », *op. cit.*, p.151.

⁹⁰ B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L’Arche, 1978, p. 57.

⁹¹ C.f « Digression sur l’étranger » de Simmel dans *L’École de Chicago*, *op. cit.*, p. 53-59 et l’interprétation qu’en fait Sennett dans *Conscience of the Eye*, *op. cit.*, p. 148-149. Je reviendrai sur ce point en parlant dans la section 3.1.1.

⁹² *Les Employés*, *op. cit.*, p. 174.

⁹³ « La « miniature urbaine » comme genre », *op. cit.*, pp. 177-178.

1.2.2. La posture philosophique : l'attente

Cela étant dit, j'aimerais maintenant présenter la posture philosophique de Kracauer, telle qu'il la définit lui-même. Dans un essai intitulé « Ceux qui attendent », il en précise les contours. Il y aborde directement la question : comment se tenir devant l'évidement du monde; devant la chute de tout rapport à l'absolu, la destruction du sentiment religieux et la dissolution du symbolique traditionnel ? Il distingue tout d'abord deux types d'attitude : ceux qui tentent de nier et de fuir, et ceux qui reconnaissent l'existence du vide spirituel. Georg Simmel est l'exemple par excellence de la fuite, lui qui se réfugie, selon Kracauer, dans une conception de la vie « comme l'ultime absoluité, la vie engendrant en son sein des idées et des formes qui pour un certain temps placent la vie sous leur joug pour être ensuite réabsorbées par elle. » Ce type d'attitude est caractérisé par une « horreur du vide ». La sacralisation de la vie par Simmel est, selon Kracauer : « un acte désespéré du relativisme, qui, dans sa quête d'un fondement solide, parvenait finalement à la vie sans fond et sans racines⁹⁴ ». Par ailleurs, tous ceux qui affirment sans réserve une nouvelle profession de foi entrent aussi dans cette catégorie. Selon Kracauer, le fait qu'il existe maintenant une multiplicité de manières d'essayer de « reconquérir le royaume de la vie religieuse » prouve « l'éclatement des exigences spirituelles⁹⁵. »

Ensuite, de ceux qui reconnaissent le vide spirituel, Kracauer distingue ceux qui décident d'y rester par principe et ceux qui essaient de le court-circuiter (et retombent ainsi dans la première catégorie). Le représentant décisif du *sceptique par principe* est Max Weber : « Il s'agit de l'homme qui saisit le terrible sérieux de la situation d'un regard lucide, mais nourrit en même temps en lui-même la conviction que lui et ses semblables ne peuvent s'y soustraire. » Il se résout « par probité intellectuelle, à tourner le dos à l'absolu; la possibilité de ne pas croire devient chez lui la volonté de ne pas croire [...] c'est dans le mauvais infini de l'espace vide que s'accomplit son existence⁹⁶. » Pour Kracauer, ce type d'attitude renonce par principe à la possibilité même que le monde soit changé. Avant même d'entrer en contact avec la réalité socio-historique, le *sceptique par principe* a déjà statué qu'elle ne contenait pas sens de supérieur ou de réponse définitive. Ce n'est pas tant le constat qui irrite Kracauer, mais plutôt l'*a priori* qui, selon lui, voile la vue du sociologue et l'empêche de s'ouvrir à la réalité socio-historique. Par ailleurs, l'attitude des *hommes court-circuit* est, selon Kracauer, beaucoup plus fréquente : « on les rencontre partout où une solution semble se présenter dans le domaine de la foi. » Désespérés « devant le vide en eux et autour d'eux », ces êtres

⁹⁴ S. Kracauer, « Ceux qui attendent », *L'Ornement de la masse*, op. cit., p. 109 et *idem*.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 110

⁹⁶ *Ibid.*, p. 113 et 114.

entrent en titubant dans le domaine religieux grâce à une « involontaire *autotromperie*⁹⁷ ». Ces hommes se bâtissent un habitacle protecteur qui en fait leur barre l'accès à un véritable monde spirituel. Ils vivent dans l'ivresse et l'illusion, sans modération, épris autant par le doute que la foi.

Finalement, Kracauer fait apparaître une troisième voie, un entre-deux, l'attente : « Peut-être ne reste-t-il que la position de l'*attente*. Celui qui prend ce parti ne se barre pas de la foi, comme l'obstiné affirmateur du vide, ni ne pressure cette foi, comme le nostalgique, à qui la nostalgie enlève toute retenue. » Humble et discret, il échappe à toute profession de foi déterminée. C'est cette posture philosophique que Kracauer veut embrasser. Il mentionne que l'attente « est un *demeurer-ouvert* et hésitant, en un sens certes difficile à expliquer. » L'attente est l'action de se tenir dans un endroit et d'y rester, mais c'est aussi le temps pendant lequel est espérée la venue de quelque chose. Attendre, c'est être disposé à ce que quelque chose arrive. Elle est, selon Kracauer, « activité tendue et active autopréparation⁹⁸. » Elle est une position de vigilance que ni l'obstination ni la nostalgie ne favorisent. Celui qui attend laisse les potentialités historiques venir à lui. Selon Despoix, « l'enjeu d'une telle position consiste à définir des conditions de possibilité d'une "sociologie" adéquate à la physionomie d'une époque "sans-abri transcendantal"⁹⁹. »

En outre, Kracauer remarque que ceux qui attendent errent dans la grande ville, cherchent des solutions, mais sont toujours insatisfaits. Ils souffrent d'un « manque d'une signification supérieure de ce monde¹⁰⁰ ». Pour Kracauer, l'attente permet de se tourner vers le monde matériel afin de retrouver ce qui est proprement humain dans celui-ci sans, pourtant, ne jamais être satisfait complètement. Inlassablement, ceux qui attendent travaillent à rendre le monde plus habitable; ils veulent y dévoiler des traces de l'existence humaine. Ceux qui attendent considèrent qu'il y a encore du sens dans le monde mais que celui-ci est fragmenté et nécessite une réarticulation de sa présentation, voilà pourquoi Kracauer a choisi la miniature, afin de retrouver du sens dans un lieu désœuvré. Les petits phénomènes sur lesquels s'attardent les miniatures ne permettent pas de faire des spéculations déterminées concernant le destin de l'humanité. Seules des bribes sont dévoilées. Les miniatures sont une préparation pour passer à autre chose qui, peut-être, n'aboutira jamais; elles manifestent le caractère transitoire de l'activité intellectuelle. Elle ne tombe ni dans le messianisme radical ni dans un scepticisme par principe. Dans la miniature, aucune représentation n'épuise la réalité. Le potentiel de symbolisation des unités de phénomènes dans la grande ville déborde toujours

⁹⁷ *Ibid.*, p. 114. et p. 115.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 116 et 117.

⁹⁹ P. Despoix, « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium », *op. cit.*, p. 174.

¹⁰⁰ « Ceux qui attendent », *op. cit.*, p. 107.

la représentation symbolique qui en est donnée. La représentation est toujours fragmentaire et ainsi, en quelque sorte, pauvre par rapport au matériau lui-même, soit le flot de la vie. La miniature permet donc de prendre conscience de la misère et de la pauvreté spirituelle des grandes villes, tout en tentant d'aller de l'avant et de se préparer à la reconstruction du monde¹⁰¹.

Ultimement, de notre point de vue, les « miniatures urbaines » peuvent être considérées comme une nouvelle pratique de la philosophie en ce qu'elles sont le résultat d'un point de vue philosophique réfléchi sur un monde en mutation. Les miniatures forment un genre littéraire correspondant à une nouvelle disposition de la vie, soit la grande ville moderne. La pratique de la philosophie dans celle-ci ne peut jouer à l'autruche; elle doit reconnaître les difficultés grandissantes qui l'affligent dû à l'évidement des valeurs communautaires et de la sphère religieuse et, corollairement, de l'expérience humaine elle-même. Les « miniatures urbaines » tentent d'intervenir dans un monde en destruction à partir d'un point de vue philosophique. Elles tentent d'injecter de la sagesse dans la vie quotidienne de la grande ville. En cela, elles contiennent des enseignements philosophiques pour notre temps. Toutefois, la créativité de Kracauer n'étant que relative, il ne crée pas à partir de rien. Le genre littéraire qu'il invente fait écho à d'autres formes d'écriture qui l'ont précédé, notamment l'essai sociologique et la prose moderne, ce dont j'aimerais maintenant discuter.

1.3. Deux prédécesseurs des « miniatures urbaines »

Croisement du poème en prose et de l'essai sociologique, il s'agit de la forme la plus spécifique de captage du phénomène dans son éphémère singularité.

- Philippe Despoix¹⁰².

Des genres littéraires s'étant intéressés au monde fragmenté et hétéroclite de la grande ville moderne avant la miniature, je retiendrai ici les deux principaux soit l'essai sociologique et la prose moderne. Ces deux types d'écrits ont reconnu l'importance des détails, de l'insolite, du provisoire et du désuet. Ils ont considéré le monde comme une diversité, comme une mosaïque de phénomènes. Ainsi, ils ont tenté de mettre en mots l'expérience d'un monde dans lequel le sens se fragmente et se dissout. Aussi, je montrerai une certaine correspondance, dans ceux-ci, entre le style littéraire et la vision du monde. On verra cette même correspondance à l'œuvre dans les miniatures de Kracauer. De fait,

¹⁰¹ Par ailleurs, la posture de l'attente ressemble beaucoup à l'antichambre de l'historien dont parle Kracauer dans *History*, qu'il qualifie de « side-by-side », côte à côte ou entre-deux. Deux figures illustrent cette posture dans *History*, celle d'Érasme, au tout début et celle de Sancho Pança, à la toute fin. Selon Kracauer, Sancho Pança occupe une position utopique entre le monde familier et raisonnable, celui de la vie de tous les jours, et le monde plein de folie et d'extravagances de l'aventurier. Ainsi, celui qui attend reste dans les interstices du monde, ni à l'extérieur, ni à l'intérieur. Extraterritorial, il est comme se qualifiera Kracauer, à l'arrière-garde de l'avant-garde.

¹⁰² « La « miniature urbaine » comme genre », *op. cit.* p. 165.

pour Kracauer il semble qu'il existe une interrelation entre la grande ville moderne et la forme de l'essai, celle-ci ne se laisserait décrire que dans ce dernier¹⁰³.

1.3.1. L'essai sociologique

Pour écrire un essai, il faut procéder de manière expérimentale, c'est-à-dire retourner son objet dans tous les sens, l'interroger, le tâter, le mettre à l'épreuve, le soumettre entièrement à la réflexion, il faut l'attaquer de différents côtés, rassembler ce que l'on voit sous le regard de l'esprit et traduire verbalement ce que l'objet fait voir dans les conditions créées par l'écriture [...] Car si l'on veut critiquer, il faut nécessairement expérimenter, il faut créer les conditions dans lesquelles un objet devient visible à nouveau.

- Max Bense, cité par Adorno¹⁰⁴.

Un essai sociologique est un écrit regroupant des réflexions diverses sur un phénomène social sans pourtant épuiser ce qui peut en être dit. L'essai met l'accent sur le partiel. Son point de départ est libre, varié et inépuisable. Le monde dans lequel il s'inscrit lui offre une infinité d'objets à réfléchir et ces objets sont pris dans des jeux de relations multiples qu'il cherche, tant bien que mal, à dévoiler. Très souvent, l'essayiste ne recule pas devant l'ambiguïté et s'expose ainsi à l'erreur, car, de son point de vue, c'est la seule façon de saisir les objets qui se présentent à lui. Un des meilleurs textes pour comprendre la vision du monde qui sous-tend l'essai s'intitule « L'essai comme forme » et a été écrit par Adorno dans les années cinquante. J'aimerais ici en condenser le contenu. Tout d'abord, Adorno explique que l'essai provient d'une révolte contre la doctrine, omniprésente depuis Platon, qui affirme que seuls l'universel et l'immuable sont dignes de la philosophie; l'éphémère et le variable seraient, affirme-t-on avec véhémence, des objets impropres à la réflexion. À l'opposé, l'essai a horreur de la certitude et manifeste un anti-cartésianisme profond. En prenant pour objet le contingent, l'essai veut redécouvrir le lien qui unit le variable et la philosophie. En contrepartie, du point de vue conventionnel, l'essai est, bien sûr, « décrié comme un produit bâtard¹⁰⁵ ». Toutefois, selon Adorno, dans un monde comme le nôtre, il est difficile de le critiquer aussi simplement :

Lui reprocher, comme on le fait couramment, d'être fragmentaire et contingent, c'est postuler que la totalité est donnée, mais aussi du même coup, l'identité du sujet et de l'objet, et faire comme si on était maître de tout cela. Mais l'essai ne veut pas rechercher l'éternel dans l'éphémère, ni en distiller l'essence, mais plutôt éterniser l'éphémère. Sa faiblesse témoigne précisément de la non-identité qu'il a pour tâche d'exprimer¹⁰⁶.

¹⁰³ Despoix affirme que Kracauer « a très tôt su percevoir l'affinité existant entre les objets d'élection qui sont ceux de l'analyste de la ville moderne et la forme d'écriture essayiste. » « Feuilletton et cinéma », *op. cit.*, p. 175.

¹⁰⁴ « L'essai comme forme » dans *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 21 et 23.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 13 et p. 5.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 14. Kracauer se donne explicitement pour tâche d'éterniser l'éphémère.

Se concentrant sur la non-identité de la conscience dans sa saisie d'elle-même à partir de concepts figés, l'essai pose un énorme problème : la théorie peut-elle saisir la contingence au cœur du réel ? L'essai fait de l'objet de la théorie quelque chose de provisoire. L'essai « remet en cause le mépris envers ce qui est produit historiquement comme objet de la théorie », mais aussi, plus tacitement, la distinction conventionnelle entre le temporel et l'intemporel. L'essai comprend l'humanité comme un produit historique et les œuvres de l'esprit comme des champs de forces. Le rapport à l'expérience, qui lui est essentiel, « est un rapport à l'histoire tout entière [...] l'expérience simplement individuelle [celle qui donne un contenu aux observations] est elle-même médiatisée par l'expérience plus vaste de l'humanité historique¹⁰⁷. » Qui plus est, malgré que « le bonheur et le jeu lui [soit] essentiel », l'essai ne vise pas un paraître esthétique. Il vise plutôt une action au niveau théorique, c'est-à-dire, pour parler comme Adorno, une confrontation des choses avec leur concept : « Il est, depuis le début, la forme critique par excellence, et, en tant que critique immanente des œuvres de l'esprit, en tant que confrontation de ce qu'elles sont avec leur concept, il est une critique de l'idéologie. » Écrire un essai, c'est dévoiler ce que cache l'obéissance à la règle conventionnelle de la pensée « c'est pourquoi la loi formelle de l'essai est [selon Adorno] l'hérésie¹⁰⁸. » Un essai transforme le sens donné aux choses, il surajoute une image à celles-ci qui ébranle la conceptualisation qui en est habituellement donnée, ce qui est exactement le cas des miniatures.

1.3.2. L'apport spécifique de Simmel

Le sociologue essayiste par excellence est Georg Simmel. Par exemple, ses textes « Pont et porte », « L'anse », « Digression sur l'étranger » et « L'aventure » sont des essais sociologiques exemplaires. Simmel y traite les objets concrets du quotidien d'une manière pionnière comme des complexes de relations. Il joue constamment avec les liens qui unissent les objets entre eux. Son œuvre, tout comme l'essai en général, est traversée par le problème de l'unité du divers¹⁰⁹. Simmel se saisit de détails de la vie ordinaire, les tourne et les retourne, constatant à quel point ils sont pris dans une pluralité de liens entre eux. Adorno affirme de Simmel qu'il « fut pourtant le premier en dépit de son

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 14 et *idem*. Selon Adorno, « sous le regard de l'essai, la nature seconde prend conscience d'elle-même comme nature première. » *Ibid.*, p. 25. Du point de vue de l'essai, les produits culturels ne représentent pas une émancipation historique de l'homme par rapport à ses contraintes naturelles. Au contraire, c'est plutôt la nature même de l'homme, autant physique que spirituelle, qui apparaît, dans l'essai, comme une construction historique et provisoire.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 6., p. 23. et p. 29. Adorno affirme aussi : « La conscience de la non-identité de la présentation et de la chose la contraint à un effort sans limites. » p. 22. « La non-vérité dans laquelle l'essai s'enfonce en connaissance de cause est l'élément de sa vérité. », p. 24. « Sa démarche est, pourrait-on dire, méthodiquement non-méthodique. », p. 27.

¹⁰⁹ Aussi, selon Simmel, la mentalité typique des grandes villes est traversée par le problème de l'unité dans diversité des stimulations nerveuses. Le moi urbain est fragmenté dans différentes formes d'interactions sociales.

idéalisme psychologique, à effectuer ce retour de la philosophie vers des objets concrets¹¹⁰ ». En bon essayiste, l'unité de l'œuvre de Simmel ne peut « jamais être déduite d'un concept fondamental devenu étranger à la vie et figé [affirme Kracauer]¹¹¹. » Il expose toujours sa théorie à partir d'éléments concrets provenant du vécu.

Par exemple, Simmel pense que seul l'être humain a la capacité d'unir le divers, que ce serait même une de ses spécificités les plus essentielles. Cela, Simmel le constate tout bonnement en étudiant les fonctions symboliques des ponts et des portes. Ceux-ci, selon lui, incarnent la spécificité de la vie humaine. La vie prend conscience d'elle-même quand elle voit ces productions. Les ponts et les portes sont une extension de la sphère volitive de l'humanité. L'être humain est celui qui sépare le monde pour mieux le réunir.

L'image des choses extérieures comporte pour nous cette ambiguïté que tout, dans cette nature extérieure, peut aussi bien passer pour relié que pour séparé. [...] C'est à l'homme seul qu'il est donné, face à la nature, de lier et de délier, selon ce mode spécial que l'un suppose toujours l'autre. [...] Dans un sens immédiat aussi bien que symbolique, et corporel aussi bien que spirituel, nous sommes à chaque instant ceux qui séparent le relié ou qui relie le séparé¹¹².

Pour Simmel, la grande ville moderne est remplie de frontières que l'être humain traverse constamment. Il affirme notamment, dans « Métropoles et mentalité », que « ce qui y paraît immédiatement dissociation n'est en réalité qu'une de ses formes de socialisation¹¹³. » L'être humain pose des frontières pour mieux socialiser. Pour se lier dans la communication, l'être humain doit tout d'abord se différencier d'autrui. L'être humain construit des frontières afin de les traverser; il est toujours par-delà les frontières qu'il construit : « Et l'homme est tout autant l'être-frontière qui n'a pas de frontière¹¹⁴. » Tout cela, je le rappelle, Simmel le démontre dans un essai sur les ponts et les portes, qui inclut aussi une petite digression sur la fenêtre.

Le lien entre les essais de Simmel et les « miniatures urbaines » de Kracauer ne font pas de doute. La façon dont y sont appréhendés les objets du quotidien, comme des complexes de relations, se ressemble beaucoup. De fait, Kracauer était très familier de l'œuvre de Simmel. Durant les années vingt, Kracauer a publié un article assez détaillé sur Simmel et projetait même de lui consacrer un livre. On dit même que c'est suite à sa rencontre avec cette œuvre que Kracauer se serait détourné de l'architecture au profit de la philosophie, de la sociologie et de l'essai. Le projet des miniatures, qui

¹¹⁰ Adorno, « L'anse, le pichet et la première rencontre » dans *Notes sur la littérature*, op. cit., p. 388.

¹¹¹ S. Kracauer, « Georg, Simmel », op. cit., p. 210.

¹¹² « Pont et porte » dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1990, pp. 161-162.

¹¹³ « Métropoles et mentalité », op. cit., p. 68.

¹¹⁴ « Pont et porte », op. cit., p. 168.

est d'explorer le fond de l'existence humaine à partir de la représentation de ces manifestations de surface, est en quelque sorte en germe chez Simmel, lui qui affirme dans « Métropoles et mentalité » :

Mais en cet endroit intervient aussi ce qui pourrait être la leçon générale de ces réflexions : à savoir que, de chaque point à la surface de l'existence, aussi superficiel soit-il, on peut envoyer une sonde jusqu'aux profondeurs de l'âme, de telles sortes que des lignes directrices relient toutes les formalités les plus banales aux ultimes décisions sur le sens de la vie et sur son style¹¹⁵.

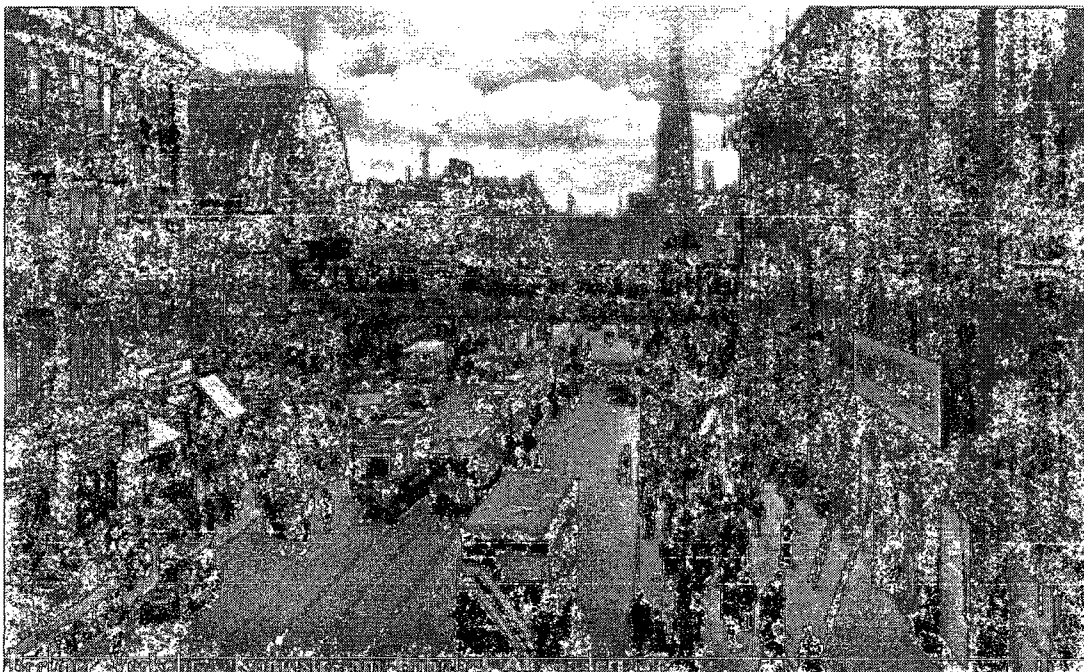


Image 5. Station Alexanderplatz, Berlin, 1930. La rue est un espace de rencontre entre étrangers.

Par ailleurs, le thème de l'étranger relie également Simmel et Kracauer. Tous deux pensent que la grande ville moderne est un lieu où cohabitent des gens qui sont étrangers les uns aux autres et qui, par le fait de cette cohabitation, s'y rencontrent. Le point de vue de l'étranger comporte selon Simmel une certaine objectivité, ce qu'il décrit dans « Digression sur l'étranger »¹¹⁶. Le point de vue de l'essai, qu'embrassent Simmel et Kracauer, se rapproche beaucoup de celui d'un étranger appréhendant le monde dans toute son ambiguïté, sa mobilité et son caractère éphémère¹¹⁷.

¹¹⁵ « Métropoles et mentalité », *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁶ Dans cet article, il affirme que l'objectivité de l'étranger « n'indique pas le détachement ou le désintéret, mais résulte plutôt de la combinaison particulière de la proximité et de la distance, de l'attention et de l'indifférence. », « Digressions sur l'étranger », *L'École de Chicago, op. cit.*, p.56. Pour plus de détails sur l'étranger voir la section 3.1.1.

¹¹⁷ Bien qu'il reconnaissait l'immense apport de la pensée de Simmel, Kracauer en critique aussi les limites. Il faut se rappeler ce qu'il dit de Simmel dans « Ceux qui attendent ». C'est principalement l'espèce de néo-kantisme assez original avec lequel Simmel résout le conflit entre la culture subjective et objective propre à la modernité qui pose problème. Simmel conçoit la possibilité d'une individualité prise dans un flux d'événements contingents et, malgré tout, capable d'avoir un point de vue objectif momentané par rapport à ceux-ci. Kracauer mentionne : « L'unité de sens que Simmel refuse au monde, il en fait présent aux individus. » Il oublie les contradictions sociales : « la situation historique où se trouve l'humanité n'est pas essentiellement prise en compte par lui. » « Georg Simmel », *op. cit.*, p. 222 et 195. Simmel reconnaît que le monde n'a pas de sens *a priori*, mais cela, pour lui, n'est pas nouveau : l'individu a toujours eu la capacité d'unifier le divers et de créer du sens, il l'a toujours fait et le fera toujours. Cette conception de l'individu est ce

1.3.3. La prose moderne : flâneries baudelairiennes

Le deuxième prédécesseur des miniatures est la prose moderne, qui n'a pas été sans influence d'ailleurs sur Simmel et l'essai sociologique. Je me concentrerai ici sur les deux figures essentielles de la poétique de l'espace urbain moderne dans le monde français que sont Baudelaire et le surréalisme. Les deux s'entichent pour des objets passagers. Ils décrivent un monde fragmenté rempli d'éléments disparates et hétéroclites et veulent le transposer dans l'écrit prosaïque. Baudelaire, poète de la grande ville moderne par excellence selon Benjamin, exprime ainsi l'ambition artistique derrière le nouveau genre qu'est la prose moderne :

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant¹¹⁸.

Lieu de rencontres insolites, de vices et de grandeur, Paris occupe une place centrale dans l'œuvre poétique de Baudelaire. Se détournant du pittoresque naturel ou antique, le poète baudelairien se penche sur le moderne. Dans « Le peintre de la vie moderne », Baudelaire affirme : « La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel, l'immuable ». Le poète baudelairien est attiré par la bizarrerie du monde qu'il expérimente, d'abord et avant tout, dans la promenade urbaine. « Sa passion et sa profession, c'est *épouser la foule* » affirme Baudelaire à propos du peintre de la vie moderne. Il est ainsi « toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*¹¹⁹ » ou ce qui a été appelé par Kracauer le vide la grande ville moderne. Cette attitude est particulièrement prégnante dans les *Petits poèmes en prose*, aussi appelés *Le Spleen de Paris*. Cette œuvre formant plus ou moins une mosaïque de « portraits de rue » ressemble beaucoup aux « miniatures urbaines ». L'écriture y est directement orientée vers la vie en ville et vers sa mythologie quotidienne, frôlant très souvent un style « petite chronique des mœurs ». Tout comme dans les miniatures, l'accent est mis sur les images de la vie ordinaire dans lesquelles le réalisme et la rêverie se mêlent. Pour Baudelaire, les habitants de la grande ville moderne sont habités par des chimères. Ils sont remplis de l'angoisse d'être dévorés par le temps ainsi que d'un insatiable désir de bouger, de changer de place, ce qui les pousse, ultimement, dans des moments

qu'Adorno appelle « l'idéalisme psychologique » de Simmel. Par ailleurs, Adorno ne semble pas du tout avoir apprécié l'influence de Simmel sur Benjamin et Kracauer. Adorno affirme que les essais de Simmel lui donnent simplement « la satisfaction de voir fonctionner à vide sa machinerie préétablie », « L'anse, le pichet et la première rencontre », *op. cit.*, p. 388. Loin de la critique de la société tel que l'envisage l'École de Francfort, Simmel termine « Métropoles et mentalité » en disant « notre devoir n'est ni d'accuser ou de pardonner, mais seulement de comprendre. », *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁸ Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, 1973, p. 22.

¹¹⁹ Baudelaire, *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p. 467, p. 463 et p. 466.

d'ivresse, à commettre des actes inexplicables où ils s'approchent de l'immortalité. Baudelaire cherche en quelque sorte à dévoiler ces moments d'éternité au cœur de la grande ville moderne, ainsi que les chimères qui les accompagnent.

De même, Baudelaire a voulu éclairer le côté diabolique de l'activité humaine, côté trop souvent laissé à lui-même, inexploré et ignoré. Il cherche la poétique de la vie mutilée que décrit Engels. Baudelaire éprouve une paradoxale attirance envers la laideur. Il est un flâneur morose qui va à la rencontre de la *vie de chien* qui est menée dans la grande ville moderne. Le lieu qu'il aime, Paris, est traversé par le spleen. Il veut présenter l'ambiguïté de la réalité, comme il l'annonce à propos de son projet de petits poèmes en prose : « J'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine¹²⁰. » Baudelaire a voulu montrer comment, ennuyée, l'individualité des grandes villes peut être attirée par ce qui est répugnant, faute de toucher l'éternité autrement. Il débute *Les Fleurs du mal* en affirmant que l'ennui est le pire de nos vices :

Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
Il ferait volontiers de la terre un débris,
Et dans un bâillement avalerait le monde¹²¹.

L'ennui, qui est un des principaux nœuds de la vie en ville¹²², tend à *faire de la terre un débris* et pousse les individus à commettre des gestes inexplicables. Aucune expérience n'en valant plus la peine, n'étant plus réellement différente des autres, le monde devient une poubelle remplie d'objets inutiles. Comprendre comment est disposée la vie humaine dans la grande ville moderne implique alors d'aller au fond de ses débris, désuets et inactuels. Si l'ennui y règne, il faut l'explorer, ce que fait Baudelaire et, à sa suite, Benjamin et Kracauer. Toutefois, selon Baudelaire, bien que la flânerie est en quelque sorte l'expérimentation urbaine par excellence¹²³, il n'est pas donné à tous de pouvoir la pratiquer. L'artiste flâneur est, pour Baudelaire, une sorte de *héros de la vie moderne* qui trouve l'éternité dans le passager :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût de travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente¹²⁴.

¹²⁰ Cité dans l'introduction des *Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 8.

¹²¹ C. Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 32.

¹²² Simmel affirme qu'à la suite de la trop grande présence de la stimulation nerveuse, l'individualité des grandes villes devient facilement blasée. Voir aussi « L'ennui » de Kracauer dans *L'ornement de la masse*, *op. cit.*, et le livre « D. L'ennui, l'éternel retour » de Benjamin dans *Paris capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.* Voir le début du troisième chapitre.

¹²³ Sur la flânerie, voir la section 3.1.

¹²⁴ *Petits poèmes en prose*, *op. cit.*, pp. 45-46.

Aussi et paradoxalement, il semble que l'homme des foules, le flâneur, soit, chez Baudelaire, incapable d'être seul, à la merci de tout ce qui se passe dans la grande ville moderne, donc vide en lui-même, et incapable de se défaire de son profond sentiment de solitude : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond¹²⁵ ». Le flâneur est celui qui se comprend seulement dans la foule ; il ne perçoit l'ampleur de sa solitude que dans la multitude. Il y comprend son isolement dans des chimères; il prend une distance par rapport à l'intellectualisation économique des sensations et expose ce que Benjamin et Kracauer appellent des fantasmagories. Toutefois, il ne faut pas le voir comme un éducateur au sens classique et celui qui se décide à suivre un homme des foules pourrait être dérouté. Dans, le court texte de Poe traduit par Baudelaire, *L'homme des foules*, celui-ci est décrit ainsi : « Il refuse d'être seul. *Il est l'homme des foules*. Il serait vain de le suivre ; car je n'apprendrai rien de plus de lui ni de ses actions¹²⁶. » Ayant « herborisé sur le bitume », c'est-à-dire ayant mémorisé des expériences de la rue, le poète baudelairien, au sens de Benjamin, chante la solitude et la puissance de l'homme aliéné. Comme le fera Kracauer dans des courts textes, il traduit en prose son expérience de la ville. Il offre une représentation symbolique de ses rencontres fortuites et de la contingence de la grande ville.

1.3.4. Déambulation et révolution surréaliste

La Révolution Surréaliste, revue des surréalistes, a été publiée entre 1924 et 1929, soit en même temps que Siegfried Kracauer était feuilletoniste au *Frankfurter Zeitung*. Bien sûr, le ton de la critique culturelle de Kracauer n'a pas le radicalisme omniscient des surréalistes. L'attente de Kracauer est irréconciliable avec leur passion pour le scandale. Aussi, le contexte littéraire n'est pas le même; Kracauer a choisi délibérément de s'adresser à un large public allemand éduqué tandis que le surréalisme voulait choquer le bourgeois. Par contre, le surréalisme et les « miniatures urbaines » partagent des objectifs semblables : réciter l'expérience dans la grande ville moderne et récupérer ce qui a été oublié. Benjamin affirme concernant les surréalistes :

Le premier, il a mis le doigt sur les énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le « suranné », dans les premières constructions en fer, les premiers bâtiments industriels, les toutes premières photos, les objets qui commencent à disparaître, les pianos de salon, les vêtements d'il y a cinq ans, les lieux de réunion mondaine quand ils commencent à passer mode. [...] Au centre de ce monde d'objets se trouve le plus rêvé d'entre eux, la ville de Paris elle-même. [...] Aucun visage n'est aussi surréaliste que le vrai visage d'une ville¹²⁷.

¹²⁵ *Petits poèmes en prose, op. cit.*, p. 45.

¹²⁶ E. A. Poe, « L'homme des foules » dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Gallimard, 1974, p. 110.

¹²⁷ W. Benjamin, « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », *Œuvres II, op. cit.*, pp. 119-121. Adorno affirme quant à lui : « On démolit, on regroupe autrement, mais on ne supprime pas. [...] La destruction de

Le surréalisme a voulu ajouter de nouvelles images aux objets démodés et ainsi montrer la présence du rêve et de l'histoire dans le vécu quotidien. La surréalité est une fusion du rêve et de la réalité. La réalité, du point de vue du surréalisme, est toujours imaginée. Le surréalisme a tenté de déchaîner la puissance de l'imaginaire afin de délivrer la créativité humaine, opprimée par la raison. Il a tenté de découvrir dans l'inconscient la possibilité d'un renouvellement de l'expérience. En pratiquant la déambulation, l'écriture automatique et le collage, le surréalisme voulait laisser parler les forces psychiques souterraines, délestées de toutes les contraintes provenant du raisonnable¹²⁸. Benjamin, à leur suite, cherche du côté d'un inconscient collectif. Or, comparativement à Benjamin, Kracauer ne semble pas s'être beaucoup soucié du surréalisme. En fait, Kracauer ne comprend pas pourquoi Benjamin est resté aussi attaché au surréalisme¹²⁹. Kracauer s'est toujours opposé à une solution irrationaliste au problème du vivre ensemble dans la modernité. Dans « L'ornement de la masse », Kracauer affirme clairement que c'est par l'activité de la raison que l'être humain arrivera à réarticuler sa présence dans le monde. Il ne peut donc partager la position extrémiste du surréalisme¹³⁰. Ce dernier est malgré tout une manifestation exemplaire de l'esprit du temps qui permet de mieux comprendre les miniatures.

Trois romans sont emblématiques des déambulations surréalistes dans Paris soit : *Le paysan de Paris* de Louis Aragon publié en 1926, *Nadja* d'André Breton et *Les dernières nuits de Paris* de Philippe Soupault, tous deux publiés en 1928. Benjamin a soutenu, en 1929, dans un essai intitulé « Le Surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », que l'actualité historique de la grande ville moderne ne s'est jamais autant dévoilée que dans l'activité des surréalistes. Ils ont, les premiers, saisi toute la puissance des rebuts qui s'y trouvent et ont pu présenter le vrai visage de la ville, tâche que se donnent explicitement Benjamin et Kracauer. Les surréalistes préconisent la technique du montage. Ils mettent l'accent sur certaines images qui dévoilent un aspect oublié ou sublimé de la réalité. Cette technique rappelle la structure de l'essai et ressemble à la miniature. L'autre élément qui relie énormément les « miniatures urbaines » aux surréalistes est la place que Kracauer accorde au rêve, lui qui affirme : « La connaissance des villes est liée au déchiffrement de

la ville a toujours été un de leurs thèmes centraux. », « Le surréalisme : une étude rétrospective » dans *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 67. et p. 66.

¹²⁸ Selon Benjamin, les surréalistes, précédés de Baudelaire, Lautréamont et Rimbaud, ont écrit la révolte humaine à partir d'*illuminations profanes*.

¹²⁹ C.f. M. Jay « The Extraterritorial life of Siegfried Kracauer », *op. cit.*, p. 195.

¹³⁰ Même si Benjamin est plus près du surréalisme, dans *Paris Capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, il accuse Aragon d'en rester à une mythologie du monde moderne. Pour Benjamin et Kracauer, toute mythologie doit être dépassée.

leurs images proférées comme dans un rêve¹³¹. » Les trois romans dont j'ai parlé plus haut sont des récits de promenades où se mêlent le rêve et la réalité. Le surréalisme a fait déborder la littérature dans tous les domaines de l'expérience et l'inverse : « on sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories¹³² ». Les personnages principaux, des intellectuels ennuyés se cherchant quelque chose à faire, à chaque fois, tendent à se confondre avec la vie même de l'auteur. Ces récits forment en quelque sorte des réminiscences prosaïques de la vie parisienne; ils sont des séries d'images issues de la quotidienneté parisienne. Aussi, tout comme Baudelaire et Engels, les surréalistes sont attirés par la vie mutilée et la laideur de la grande ville moderne. Soupault, dans *Les dernières nuits de Paris*, présente ainsi la déambulation surréaliste :

[...] je croyais deviner un but, celui de tous les promeneurs nocturnes de Paris : nous étions à la recherche d'un cadavre. Si tout à coup nous avons rencontré un être sans vie gisant sur le trottoir baignant peut-être dans son sang ou appuyé contre un mur, nous nous serions immédiatement arrêtés, et cette nuit aurait été terminée. Mais c'est cette rencontre et seulement cette rencontre qui aurait pu nous contenter. Je sais, nous savons qu'à Paris la mort seule est assez puissante pour éteindre cette passion sans objet, pour achever une promenade sans but. Un cadavre nous fait buter contre l'éternel¹³³.

Benjamin termine son essai sur les surréalistes avec un questionnement sur le passage de la révolte à la révolution. Il est difficile de dire que le mouvement de révolte que fut le surréalisme s'est transformé en mouvement révolutionnaire. Ont-ils réussi à produire une histoire avec des objets dont le monde s'était blasé ? Ont-ils pu repartir d'une disposition spatiale qui ressemble parfois à un aménagement de l'ennui et de la superfluité économique, et en faire un lieu d'ivresse collective mémorable ? Mais encore et surtout, ont-ils présenté l'aspect proprement collectif et historique des objets surannés auxquels ils se sont intéressés ? Du point de vue de Benjamin et Kracauer, ils sont restés dans leurs rêveries à eux et ne se sont pas suffisamment incrustés dans l'aspect proprement collectif et matériel de la disposition de la vie en ville. Malgré leur divergence, Benjamin et de Kracauer sont attirés par le montage et la déambulation pratiquée par les surréalistes comme différentes manières de faire émerger des réalités oubliées. Ils partagent aussi, avec ceux-ci, tout comme avec Simmel et Baudelaire, un goût pour l'insolite et une volonté de se plonger dans le hasard, le fugitif et le contingent. Mais surtout, tout comme les surréalistes, ils veulent recomposer de la nouveauté à partir du désœuvrement de la grande ville grâce à la réutilisation d'objets démodés.

¹³¹ « Vu par la fenêtre » dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 61.

¹³² Adorno, « Le surréalisme », op. cit., p.116.

¹³³ P. Soupault, *Les dernières nuits de Paris*, Gallimard, 1997, pp. 22-23. Dans la section 1.1.3, j'ai expliqué que, pour Benjamin, la mort a toujours représenté la plus forte idée d'éternité dans la culture occidentale. On comprend alors mieux pourquoi Soupault affirme que rencontrer un cadavre « nous fait buter contre l'éternel ». Or, c'est la forme proprement urbaine, aléatoire et imprévue, de cette rencontre qui est ici choquante.

1.4. Affinités des « miniatures urbaines » avec les écrits de Benjamin

Walter Benjamin est un auteur cryptique, métaphorique et prophétique, ce qui en rend la lecture assez difficile¹³⁴. Il a consacré au phénomène de la grande ville moderne énormément de temps, de recherches et de réflexions, mais n'a pas pu terminer son travail. Il a laissé, après sa mort précoce et tragique en 1940, un livre rempli de fragments intitulés : *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Benjamin cherchait à dévoiler le devenir historique de la grande ville moderne dans ses manifestations les plus concrètes : les passages parisiens. « Habiter signifie laisser des traces¹³⁵ », a écrit Benjamin. La question est alors de savoir quelles sont les traces que laisse l'activité humaine dans la grande ville moderne. L'affinité principale entre les œuvres de Benjamin et de Kracauer se trouve au niveau de la philosophie de l'histoire. Les deux mettent l'accent sur la structure discontinue du temps historique. Ils partagent une violente polémique avec l'historicisme et avec la théorie du progrès qu'ils accusent de concevoir le temps de façon homogène et vide. Aussi, les deux se rattachent à une certaine tradition des causes perdues. Ils se concentrent sur ce que l'on peut appeler la mémoire des opprimés. Selon eux, rien n'est perdu pour l'histoire, tout peut servir la rédemption historique de l'humanité. Tout comme Engels, Baudelaire et les surréalistes, ils sont attirés par la vie mutilée des grandes villes. Benjamin affirme : « Car il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps témoignage de barbarie¹³⁶ ».

Dans le prochain chapitre, je vais tenter d'interpréter les « miniatures urbaines » à l'aide de ce que dit Benjamin de la tâche de l'historien matérialiste dans *Le livre des passages*. Kracauer affirme que Benjamin veut tirer le monde de son rêve¹³⁷. En effet, Benjamin veut faire du réveil la catégorie centrale du matérialisme historique. La réalité historique est cachée sous des figures oniriques desquelles l'être humain doit se réveiller. La pensée dialectique est la seule qui puisse mener au réveil : « L'exploitation des éléments du rêve au réveil est le cas type de la pensée dialectique. C'est pourquoi la pensée dialectique est l'organe du réveil historique¹³⁸. » Si Baudelaire et les surréalistes ont les premiers mis l'accent sur le vécu individuel propre à la grande ville moderne et Simmel sur les conditions sociologiques de ce vécu, Benjamin a réuni ces deux tendances en plus d'y ajouter une réflexion sur la dialectique issue de la tradition hégéliano-marxiste. Pourtant, la critique du mode de production capitaliste de Benjamin reste assez diffuse. Son style est aphoristique. Il tente de

¹³⁴ Kracauer affirme à propos des écrits de Benjamin : « La parenté originelle est plutôt avec les écrits tamuliques et des traités moyenâgeux. », « Les écrits de Walter Benjamin » dans *L'ornement de la masse*, p. 228

¹³⁵ *Le livre des passages*, op. cit., p. 41.

¹³⁶ « Sur le concept d'histoire » dans *Œuvres III*, op. cit., p. 453.

¹³⁷ « Les écrits de Walter Benjamin », op. cit., p. 231

¹³⁸ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 46.

dissoudre les chimères du monde de la marchandise et ainsi réveiller l'humanité à son histoire. Les concepts clefs de la pensée dialectique chez Benjamin sont ceux d'image, de ressouvenir et de réveil. Il oppose les images dialectiques qui participent au réveil historique aux images mythiques qui voilent la réalité historique, opposition sur laquelle je reviendrai plus longuement dans le prochain chapitre. Entre 1927 et 1929, il parle de son projet de *Livre des passages* comme d'une « féerie dialectique ». Le point de vue dialectique de Benjamin vient avec un grand souci de rattacher la théorie au concret, c'est-à-dire à l'expérience historique. Comme Baudelaire, Benjamin a été un flâneur dans Paris avant d'être un écrivain rapportant la vie parisienne.

Benjamin a dit « Marx expose la corrélation causale entre l'économie et la culture, ce qui importe ici c'est la corrélation expressive¹³⁹. » Le marxisme de Benjamin et de Kracauer pourrait ainsi être qualifié de marxisme culturel : ils cherchent à comprendre comment s'exprime l'aliénation humaine dans l'espace et la culture¹⁴⁰. La grande ville moderne n'amène pas avec elle simplement des distractions. Elles portent de graves périls. Or, pour saisir ceux-ci, l'être humain doit reconsidérer l'historicité de son habitat. Le destin de la société est étroitement lié au destin de son habitat matériel et aux rapports qu'elle entretient avec celui-ci. La façon dont l'humanité appréhende l'espace est formée par une mémoire collective. Cependant, comme je l'ai montré, la mémoire collective et l'expérience humaine tendent à s'évider dans la grande ville moderne.

1.5. Connaître et présenter la réalité socio-historique de la grande ville

Il ne s'agit pas de faire en sorte que les institutions soient changées, mais bien que les hommes changent les institutions.

- Siegfried Kracauer, les dernières lignes de *Les Employés*¹⁴¹.

Kracauer, à la suite des premiers sociologues allemands, cherche à connaître la réalité socio-historique de la grande ville. S'inspirant de la prose moderne, il s'applique surtout à sa présentation et non à sa théorisation. Dans les « miniatures urbaines », la représentation de la réalité socio-historique contient en elle-même le moment de l'interprétation. Kracauer cherche à produire une écriture qui soit en phase avec le rythme de la vie en ville afin de mieux la comprendre et en retenir l'essence. Grâce aux miniatures, il veut tourner le regard de la raison humaine sur la réalité socio-historique hétérogène de la grande ville, cela afin de contrer l'évidement de l'expérience humaine et la dissolution complète de cette réalité socio-historique. La pratique de Kracauer est éminemment

¹³⁹ W. Benjamin, *Le livre des passages*, *op. cit.*, p. 476.

¹⁴⁰ Adorno dans « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer », *op. cit.*, reconnaît essentiellement en Kracauer un philosophe de l'expression.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 170.

philosophique en ce qu'elle provient d'une conception du monde réfléchit et en ce qu'elle appelle à davantage de réflexion. Elle sollicite la raison humaine et remet en question la manière habituelle de comprendre et d'appréhender la grande ville. Pour Kracauer, l'espace où tout circule en tant que marchandise ne retient pas de temps formé par la vie humaine concrète. L'habitant des grandes villes tend à réduire son appréhension de l'espace à une intellectualisation calculatrice. La vie humaine s'évide, car l'être humain a de plus en plus de difficulté à saisir sa trace temporelle dans l'espace, trace incalculable qui donne une profondeur à l'expérience (un effet de lointain dans le proche). Kracauer a l'impression que les habitants de la grande ville, tous des employés en devenir, sont aveugles à ce dont ils prennent part. Ces employés « constituent des masses dont le mode de vie est de plus en plus uniforme¹⁴². » Les « miniatures urbaines » problématisent la manière dont la grande ville se donne à voir ; elles veulent rendre visibles les fragments de vie collective et historique que contient celle-ci et la départir des mythes qui la voilent. Pour ce faire, Kracauer détourne les objets urbains modernes de leur mise en circulation capitaliste et en offre une représentation nouvelle qui, ultimement, crée une meilleure connaissance de la grande ville. Il veut favoriser la transformation de celle-ci par l'activité humaine. Il s'intéresse aux « attitudes et aux phénomènes qui naissent de la collision entre les nécessités économiques de notre époque et un matériau vivant qui leur est parfaitement étranger¹⁴³. » Il veut pratiquer la philosophie comme un jeu afin de détourner les objets de la discipline techno-capitaliste. Comme c'était le cas pour Simmel, les manifestations de surface sont extrêmement importantes pour Kracauer. Selon lui, elles indiquent l'état du développement historique de l'humanité¹⁴⁴, voilà pourquoi il s'attarde à les présenter dans des miniatures.

Qui plus est, comme la grande ville est un lieu de changement constant, sa connaissance est en quelque sorte une activité infinie. Kracauer embrasse une posture philosophique de l'attente selon laquelle la connaissance absolue est impossible. Or, pour Kracauer, la communauté ne peut exister que si l'être humain connaît en partie la manière dont il habite l'espace. Pour ce faire, il doit partager une mémoire collective avec autrui, ce que je vais expliquer dans la suite de la thèse. La mémoire collective permet la connaissance de la réalité socio-historique. Dans le prochain chapitre, en revenant notamment sur les écrits de Maurice Halbwachs, je traiterai plus spécifiquement du problème de la rétention du temps vécu dans l'espace et de la constitution de la mémoire collective, cela afin de montrer comment les « miniatures urbaines » favorisent celle-ci.

¹⁴² *Ibid.*, p. 99.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁴ Cela est clairement exprimé au tout début de « L'ornement de la masse », *op. cit.* Pour Simmel, voir section 1.3.2.

2. Espace et mémoire collective

Dans ce deuxième chapitre, je veux présenter plus précisément ce qu'est la mémoire collective et montrer que la rétention du temps vécu dans l'espace est au cœur de celle-ci. Ce chapitre me permettra donc de clarifier le point de vue théorique qui est derrière les miniatures et ainsi de mieux expliquer quelle forme possède la mémoire collective dans la grande ville moderne. Pour ce faire, je reviendrai tout d'abord sur les recherches pionnières de Maurice Halbwachs concernant la mémoire collective. Par la suite, je clarifierai la conception de la mémoire et du temps de Kracauer ainsi que la distinction entre image mythique et image dialectique qu'expose Benjamin dans *Paris Capitale du XIX^e siècle*. Puis, en opposition à la méthode dialectique de Benjamin et de Kracauer, je présenterai deux des premiers modèles de l'urbanisme moderne soit ceux de Ebenezer Howard et de Le Corbusier. Exemples paradigmatiques du mode de pensée mythique de la *ratio* capitaliste, tous deux ont explicitement pour but l'accroissement du capital. Ensuite, je traiterai du marxisme et de la critique du capitalisme dans les miniatures. J'expliquerai que ce qui compte, dans celles-ci, c'est la capacité de la vie humaine à se projeter concrètement dans le monde matériel; l'objet des luttes sociales, pratiques et idéologiques, est la rétention du temps vécu dans l'espace¹⁴⁵.

Finalement, je montrerai que, pour Kracauer, la vivacité de la mémoire collective se reflète dans les possibilités d'action, de déplacement de sens et de commencements que contient la disposition de l'espace. Je soutiendrai, à la suite des miniatures, qu'un espace de mémoire est un lieu hétérogène qui sert à la rétention de différents temps formés, ce que j'appellerai un espace narratif. À l'opposé, dans un lieu homogène de circulation capitaliste, il n'y a rien de spécifiquement mémorable, le temps coule sans cesse et emporte tout sur son passage; l'espace est vide et le temps scientifiquement découpé est uniquement calculable et non pas qualitativement représentable. Ce deuxième chapitre culminera ainsi sur une distinction synthétique entre l'espace vide et l'espace narratif (ou l'espace de mémoire), distinction essentielle à la problématique d'ensemble de la thèse.

2.1. La mémoire collective et le problème de la mise en image de la grande ville

Se représenter la grande ville moderne, c'est-à-dire en donner une image qui reflète son contenu, n'est pas une activité évidente. Pourtant, pour y habiter, y interagir et y suivre des tracés, l'être humain imagine constamment la grande ville: il se la représente à l'aide de souvenirs afin de

¹⁴⁵ Kracauer, dans *History*, appelle le temps vécu *shaped time*, temps formé. Le temps formé est un temps qui dure, un temps constitué à partir d'une séquence d'événements bien précis, c'est-à-dire un temps localisable. Voir la section 2.1.3.

comprendre comment y agir. L'image est à la fois représentation de l'espace et projection d'une manière d'agir sur celui-ci. Pour expliquer comment cela se produit, je reviendrai tout d'abord sur la conception de Maurice Halbwachs qui soutient que la représentabilité de l'espace provient de la présence de la mémoire collective. Selon lui, la mémoire collective est un ensemble d'images spatiales qui font sens ensemble, c'est-à-dire un assemblage de souvenirs qui proviennent de l'interaction avec le monde matériel et qui déterminent la conduite d'un groupe social dans un espace donné. Cette position est aussi celle de Kracauer, bien que celui-ci défende une compréhension plus dialectique du temps et de la mémoire collective. Ce qui se rejoint entre les miniatures et les écrits d'Halbwachs, c'est que la mémoire collective y est, dans les deux cas, comprise en termes d'images spatiales, en plus d'être l'instance par excellence des représentations collectives : elle est la médiation indépassable de la représentation de l'espace. Étudier *La mémoire collective* d'Halbwachs, œuvre postérieure aux miniatures, nous permettra ensuite de jeter un éclairage nouveau sur celles-ci.

2.1.1. L'apport théorique de Maurice Halbwachs

Maurice Halbwachs est un sociologue français, élève de Durkheim, qui s'est penché sur la mémoire collective durant l'entre-deux-guerres. Je restreindrai ici ma présentation des ses idées à son dernier livre, *La mémoire collective*, publié après sa mort lors de sa déportation en 1945. Je retiendrai principalement trois propositions théoriques : (1) la perception humaine est socialement construite par l'entremise de la mémoire collective, (2) la mémoire collective est ancrée dans l'espace (elle est un assemblage d'images spatiales) et (3) la mémoire collective est un rapport au monde matériel qui dure. Tout d'abord, selon Halbwachs, l'être humain ne peut percevoir le monde qui l'entoure que du point de vue de membre d'un groupe. Le monde matériel ne se laisse pas traduire en image d'un point de vue purement individuel. La perception humaine contient en elle-même une relation sociale parce qu'elle s'effectue toujours dans des cadres sociaux. Pour Halbwachs, « en réalité nous ne sommes jamais seuls¹⁴⁶. » Selon lui, toute forme de souvenir est collective : c'est la présence d'autrui qui permet et conditionne le ressouvenir individuel. Le souvenir n'est conservé que pour être raconté et l'action de raconter présuppose toujours la présence d'autrui. Halbwachs soutient que, non seulement le souvenir, mais la perception humaine comme telle est collective : « En réalité, la perception résulte d'un long dressage et d'une discipline (sociale) qui ne s'interrompt pas. » Selon Halbwachs, le lieu qu'habitent les êtres humains « a reçu l'empreinte du groupe et

¹⁴⁶ M. Halbwachs, *La mémoire collective*, op. cit., p. 52.

réciiproquement¹⁴⁷. » Le groupe social et la disposition de l'espace qu'il habite se constituent l'un en fonction de l'autre. L'espace préexiste au groupe, mais ne peut être saisi que par l'action du groupe. Halbwachs met l'accent sur la construction spatio-temporelle des groupes sociaux : le groupe s'inscrit dans l'espace par la durée et se définit dans cette action. « *Faire société* » signifie donc *partager un espace d'inscription sociale qui dure, un espace qui sert la rétention du temps vécu*.

En outre, l'espace, en ce qu'il ne se perçoit qu'à partir d'une position sociale, dicte une façon de vivre à l'individu. Selon Halbwachs, les mouvements corporels et les pensées des êtres humains se règlent sur la succession des images des objets extérieurs qu'ils rencontrent¹⁴⁸. Le collectif a imprimé une manière d'agir qui lui est propre sur l'espace qu'il habite. Celui-ci ne peut être représenté sans cette présence de l'action collective. L'espace contient de multiples automatismes collectifs quasi-inconscients qui se reflètent dans le comportement individuel. Pour Halbwachs, il est clair que les cadres de l'action (et de la remémoration) individuelle sont historiques et sociaux. L'action individuelle n'est pas impossible en tant que telle, mais elle est impossible à l'extérieur de cadres sociaux. Halbwachs, tout comme Kracauer, reconnaît ainsi une autonomie relative aux individus et n'embrasse pas un déterminisme social strict.

Par ailleurs, selon Halbwachs, toute perception et tout souvenir ne sont possibles que sous la condition de la durée. L'espace ne s'appréhende que dans la durée, c'est-à-dire que des caractéristiques ne peuvent lui être accolées que si celui-ci dure. *Le groupe s'inscrit dans l'espace et qualifie celui-ci seulement grâce au temps*. Halbwachs soutient que « l'espace social est donc nécessairement dans le temps. » Dans la représentation de l'espace, « la société immobilise une partie d'elle-même, une partie de sa pensée, celle qui est tournée vers le monde matériel [...] l'image de l'espace ne dure que dans la mesure où le groupe fixe sur elle son attention et l'assimile à sa pensée¹⁴⁹. » Le groupe dure car sa représentation spatiale dure et réciproquement. Cette durée peut être comprise comme une temporalité spatialisée : elle est une représentation spatiale qui découpe le temps, par exemple une journée, une course, une sieste, une pause, mais aussi le qualifie, un moment de joie, de repos, d'effroi, de perplexité, etc. La durée est toujours durée de quelque chose de matériellement situable et, donc, comme je viens de l'expliquer, de socialement construit. Pour

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 87 et p. 116. Voir aussi, p. 94. Halbwachs affirme également qu'« il n'est guère de paysage urbain sur lequel telle ou telle classe sociale n'ait mis sa marque » et ajoute qu'« il y a autant de façon de représenter l'espace qu'il y a de groupes. » *Ibid.*, p. 208 et p. 232. Cette position d'Halbwachs rend encore plus tragique la destruction des liens sociaux dans la grande ville moderne, ce sur quoi, par contre, Halbwachs ne s'attarde pas. Selon la position d'Halbwachs, l'incapacité de faire partie d'un groupe social impliquerait l'incapacité de percevoir le monde et l'absence de mémoire. Sans lien social, l'humanité ne laisserait plus aucune trace de son existence.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp. 200-202.

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 235-236.

Halbwachs, la société organise la durée : il n'existe pas de temps unique et universel qui inclurait absolument tout le devenir historique. Il n'existe que ce que les mémoires peuvent contenir.

Corollairement, Halbwachs, tout comme Benjamin et Kracauer, critique sévèrement la conception du temps chronologique universel, unique, homogène, linéaire et vide, qui sert de référence à la fois aux géomètres, aux physiciens, aux historiens¹⁵⁰ et aux théories du progrès en général. C'est un temps sans objet précis et qui n'est relié à aucune durée qualitative intérieure à la vie humaine. Il est une pure extériorité dans laquelle tout est pourtant compris. Selon Halbwachs, il est une illusion qui s'oppose au temps vécu réel, c'est-à-dire au temps qui dure dans les consciences. Ce temps totalement abstrait ne peut en rien servir la constitution de la mémoire, même pour ceux qui s'évertuent à l'inclure dans leur théorie scientifique : « Un temps indéfini, indifférent à tout ce qu'on y place, ne saurait aider en rien leur mémoire. » Aussi, pour Halbwachs, il n'existe pas de séparation stricte entre la durée individuelle et le temps homogène vide, c'est plutôt dans un rapport dialectique médiatisé par les représentations sociales que se constituent ces deux pôles. Aucun n'existe dans sa forme pure : « Il n'y a pas un temps universel et unique, mais la société se décompose en une multiplicité de groupes, dont chacun a sa durée propre¹⁵¹. » De la même façon, pour Halbwachs, la durée de la conscience individuelle n'est pas un absolu. Un individu fait habituellement partie de différents groupes. Il conçoit l'individualité comme une rencontre de différentes temporalités collectives :

En réalité si, en rapprochant plusieurs consciences individuelles, on peut replacer leurs pensées et leurs événements dans un ou plusieurs temps communs, c'est que la durée intérieure se décompose en plusieurs courants qui ont leur source dans les groupes eux-mêmes. La conscience individuelle n'est que le lieu de passages de ces courants, le point de rencontre des temps collectifs¹⁵².

La conception du temps d'Halbwachs ressemble beaucoup à celle que l'on retrouve dans les miniatures, mais aussi, dans une moindre mesure, à celle que défend Benjamin. Tous trois formulent une critique radicale du temps chronologique abstrait. Le temps vécu, le temps que conserve la mémoire, s'oppose au temps chronologique qu'enregistre la reproduction technique¹⁵³. L'espace qui

¹⁵⁰ L'attention des historiens est trop tournée vers les grands événements et ne tient pas suffisamment compte de la stabilité relative de chaque époque : « Pour nous faire connaître ce qui ne change pas, ce qui dure au sens véritable du terme, pour nous en donner une représentation adéquate, il faudrait nous replacer dans le milieu social qui prenait conscience de cette stabilité relative, faire revivre pour nous une mémoire collective qui a disparu. » *Ibid.*, p. 165. Selon lui, la mémoire des historiens et la mémoire collective d'un groupe social précis sont deux choses très différentes.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 159 et p. 189.

¹⁵² *Ibid.*, p. 190. Cette conception du soi peut aussi être rapprochée de celle de Simmel dans « Métropoles et mentalité ».

¹⁵³ Dans les miniatures, le temps formel et homogénéisant de la technique moderne se présente parfois comme un fantôme qui hante et manipule les corps comme des marionnettes, voir la section 2.3.1. À celui-ci, elles opposent les rencontres aléatoires des différentes temporalités sociales, c'est-à-dire l'hétérogénéité caractéristique du monde historique. Je reviendrai davantage, dans la section 2.1.3., sur la conception du temps de Kracauer.

retient le temps de la mémoire n'est pas calculable ni reproductible techniquement ; cette rétention est une augmentation qualitative, significative seulement pour la mémoire elle-même, c'est-à-dire pour les groupes sociaux qui sont constitués par celle-ci. À la toute fin de *La mémoire collective*, Halbwachs définit celle-ci comme un *rapport qui dure entre la disposition de l'espace et l'attitude du groupe telle qu'elle résulte de celle-ci*, rapport qui conditionnerait toute forme de perception humaine. Même si sa définition prend parfois des airs de tautologie (la durée de l'espace est la condition de la mémoire et la mémoire est la condition de la perception de la durée de l'espace) Halbwachs s'en défend bien :

Nous pouvons maintenant répondre à l'objection présentée plus haut : comment la durée de l'espace serait-elle la condition de notre mémoire puisqu'elle ne nous est garantie que par notre mémoire elle-même ? En réalité, ce qui dure ou ce que paraît durer c'est le rapport entre une certaine figure ou disposition matérielle, la forme ou le dessin du groupe ou de son activité projeté dans l'espace et la pensée ou les représentations essentielles de la société : **c'est l'attitude du groupe telle qu'elle résulte de ses rapports avec les choses**¹⁵⁴.

La mémoire collective est donc, selon Halbwachs, une manière d'interagir avec les choses qui durent. La mémoire collective est en quelque sorte l'usage passé conservé dans les choses (ou devrais-je dire dans les images de celles-ci) qui en détermine l'usage futur. Benjamin, comme je l'ai mentionné plus haut, appelle *l'aura*, cette présence du passé dans les objets actuels.

Par ailleurs, ce qui différencie grandement la posture d'Halbwachs de celle de Kracauer, c'est toute l'importance qu'attache ce dernier au déclin et au vide. Le problème d'un dépérissement de la mémoire collective dans la modernité, omniprésent chez Kracauer, est absent de *La mémoire collective*¹⁵⁵. Kracauer critique l'évidement de la mémoire dans la mise en circulation capitaliste des objets propres à la grande ville moderne, ce que ne fait pas Halbwachs. Kracauer voit un démon du vide dans le cœur des grandes villes : « Les centres des métropoles mondiales, qui sont aussi des lieux de l'éclat, se ressemblent de plus en plus. Leurs différences s'estompent. [...] il faut suivre les rues qui vont au centre, car sa vacuité est aujourd'hui bien réelle¹⁵⁶. »

2.1.2. La mémoire collective dans les « miniatures urbaines »

Dans les « miniatures urbaines », Kracauer s'attarde à ce que produit la disposition spécifique de l'espace dans la grande ville moderne sur le comportement des individus et des groupes sociaux. Il se bute à un monde éclaté, hétérogène, plein de rebuts, mais qui contient, malgré tout, une constellation

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 235.

¹⁵⁵ On pourrait remarquer ici une différence dans l'appréciation typique de la modernité entre la pensée française et allemande du temps, ce dont je me garderai bien n'étant pas un spécialiste. On pourrait aussi dire que Kracauer est davantage marxiste qu'Halbwachs.

¹⁵⁶ *L'ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 31.

de représentations et de possibilités de rencontres. Tout comme Halbwachs, il pense qu'il faut comprendre la représentation de l'espace à la lumière des interactions humaines, sociales et historiques. Kracauer affirme : « Les traits des êtres humains sont contenus uniquement dans leur "histoire"¹⁵⁷ ». Il applique en quelque sorte les postulats d'Halbwachs dans des analyses sociologiques concrètes. Il problématise la perception de certains objets matériels ou phénomènes bien précis et y remarque des attitudes collectives persistantes. Un aspect extrêmement important des « miniatures urbaines » est que, dans celles-ci, les objets matériels, habituellement considérés comme inanimés, ont des émotions, des désirs et des craintes. En plus d'avoir une utilité, ils possèdent une aura, c'est-à-dire qu'ils portent la trace de l'histoire humaine. Kracauer projette des attitudes humaines sur des objets matériels afin de problématiser la construction sociale et historique de ceux-ci. Quatre thèmes centraux traversent l'ensemble des quarante et une miniatures disponibles en langue française : (1) le déclin (2) le vide (3) l'improvisation et (4) la communication inconsciente.

L'appréhension du monde matériel sous la catégorie du déclin est probablement l'attitude la plus clairement exposée par les miniatures. Pour Kracauer, la mémoire collective est sur son déclin et corollairement le monde humain et historique est en démolition. La circulation capitaliste détruit tout le vécu humain que contient le monde matériel : « Le changement constant efface le souvenir¹⁵⁸ », affirme-t-il dans une miniature intitulée « Une rue sans mémoire ». Les miniatures présentent une tendance forte de l'habitant des grandes villes modernes, soit de percevoir le monde comme un objet de dépérissement. La représentation du monde qui dure dans la grande ville moderne est paradoxalement celle du déclin. Elle est le lieu par excellence de la *dystopie*¹⁵⁹. L'habitant de la grande ville moderne se représente le devenir de l'espace qui l'entoure sous le mode du dépérissement ; il persiste à penser que tous les objets sont périssables et remplaçables, que rien n'est là pour durer¹⁶⁰. Or, aveuglé par le divertissement, il ne voit pas, ou seulement dans de rares moments d'effroi, qu'il partage le destin de son environnement matériel. Kracauer expose le contenu narratif d'objets comme des bretelles ou des parapluies en terme de déclin : tout objet urbain moderne semble porter en lui l'angoisse de finir au dépotoir. Le progrès rend tout objet susceptible de devenir superflu ; rien n'est plus nécessaire en lui-même. Les objets urbains modernes sont en proie à un mouvement d'autodissolution effroyable : leur destin est de se transformer en rebuts.

¹⁵⁷ S. Kracauer, « La photographie » dans *L'ornement de la masse*, op. cit., p. 45.

¹⁵⁸ S. Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 27.

¹⁵⁹ Dans un des livres sur la grande ville ayant eu le plus de retentissement dans les 25 dernières années soit *City of quartz. Excavating the future in Los Angeles*, New York, Verso, 1990, Mike Davis mentionne que la grande ville, dans ce cas-ci Los Angeles, oscille entre l'utopie et son contraire, la *dystopie*. Elle est le lieu des projections futuristes les plus magnifiques tout comme les plus catastrophiques. Voir le chapitre « Sunshine or noir ? » pp. 16-97.

¹⁶⁰ Kracauer utilise les métaphores de la ruine et du chantier pour décrire le paysage urbain moderne, voir la section 3.1.

L'aboutissement de ce mouvement est le vide qui règne au centre en raison de son aseptisation constante et de la circulation capitaliste effrénée qui le caractérise.

Kracauer, qui s'intéresse beaucoup à la vie des petites gens de Paris, dit de ceux-ci : « Ce qui est surtout décisif c'est que cette existence pleine est placée sous le signe de la démolition¹⁶¹. » À l'orée du déclin, seule l'improvisation momentanée apparaît capable de conserver des fragments de monde en perdition, ce à quoi s'affairent les petites gens de Paris selon Kracauer. Les objets matériels n'ont pas de durée en soi, c'est l'activité humaine qui donne une durée aux choses. Les objets matériels, en tant que tels éphémères, acquièrent une durée grâce à leur participation dans une histoire qui les dépasse. L'être humain intervient dans le monde pour faire durer les choses et dépasser sa mortalité individuelle¹⁶². Grâce à la mémoire collective, l'objet provisoire acquiert une durée propre. Dans les miniatures, Kracauer veut rendre visibles les traces de l'activité humaine dans les objets urbains modernes. Dans la grande ville, des objets éphémères et frivoles acquièrent une signification cruciale, car la nouvelle classe moyenne habite dans un monde d'objets provisoires. L'espace d'inscription sociale que partagent les employés est fait d'objets éphémères. En raison du vécu qu'ils acquièrent, ces objets sont porteurs de nouvelles significations et ne sont plus interchangeables. Les objets matériels se différencient grâce à l'histoire sociale qu'ils contiennent, au vécu qu'ils conservent avec le temps. La miniature s'attarde, comme je l'ai dit, à dévoiler ce qu'expriment les petits gestes quotidiens, auxquels aucune attention particulière n'avait été donnée auparavant. L'interchangeabilité et l'indifférenciation des objets matériels équivalent à l'homogénéisation et à l'évidement de l'histoire humaine. À l'opposé, saisir la présence des objets éphémères dans le quotidien urbain moderne sur le long terme, c'est-à-dire dans une histoire sociale, permet de voir en eux des images de la société, ce que fait, précisément, la miniature.

Dans le même sens, dans les « miniatures urbaines », la mémoire est présentée comme quelque chose de foncièrement involontaire et de toujours partiel; la vie humaine n'est jamais complètement conservée dans l'image de la mémoire. La mémoire appelle toujours à être complétée. Le feuillet de Kracauer portant le plus explicitement sur la mémoire est « La photographie ». Il y compare la photographie et la mémoire : « La photographie saisit le donné en tant que continuum spatial (ou temporel), les images de la mémoire le garde dans la mesure où il veut dire quelque chose. » Selon lui, « la mémoire n'englobe ni la totalité d'un phénomène ni la totalité du

¹⁶¹ S. Kracauer, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 30.

¹⁶² C.f. H. Arendt *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, 1983 et « Le concept d'histoire » dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 58-120. Arendt affirme clairement que l'être humain doit intervenir pour faire durer le monde qu'il habite. Celui-ci ne dure pas de lui-même, il est fragile et, sans action historique, il s'use. Les objets du monde n'ont de sens et de durée que pour autant que l'être humain fasse des actions historiques à partir de ceux-ci.

déroulement temporel d'un fait¹⁶³. » Le temps vécu s'oppose au temps linéaire et homogène qui est conservé dans la photographie. Kracauer compare l'image photographique et l'historicisme (ou la compréhension du temps et de l'histoire en terme global, continu et objectif), comparaison qu'il reprendra dans *History*. Selon lui, l'image du temps totalisant et continu issue à la fois de la photographie et de l'historicisme doit être déconstruite afin de retrouver la véritable temporalité de la vie humaine : « Pour que l'histoire se représente, il faut détruire la simple continuité de surface qu'offre la photographie¹⁶⁴. » Pour Kracauer, reproduire et mémoriser la réalité sont deux choses très différentes. La réalité ne peut être mémorisée qu'en tant qu'elle est significative et renvoie à autre chose qui la dépasse. Aussi, la photographie porte en elle une prétention d'objectivité intégrale et d'autosuffisance qui est néfaste pour la mémoire. En un certain sens, la photographie veut supplanter la mémoire, c'est-à-dire la soumettre à la reproductibilité technique. Pour produire des images mémorables, le photographe doit contenir cette tendance et faire de la photographie une image partielle et subjective de la réalité. Selon Kracauer, la photographie doit s'aligner sur la mémoire et non le contraire.

Aussi, pour Kracauer, l'histoire humaine présente la structure narrative du conte : elle est une série d'improvisation ponctuée par des moments d'enthousiasme et d'effroi et ne peut s'épuiser dans un discours factuel ou scientifique¹⁶⁵. Elle conserve toujours un caractère énigmatique et mystérieux. Pour Kracauer, l'inoubliable ne s'explique pas, il se montre¹⁶⁶. Il souligne ainsi « que l'ultime image de la mémoire survit au temps, grâce à son caractère inoubliable¹⁶⁷. » Elle présente à l'esprit une vérité qui ne pourrait se conserver autrement. Kracauer soutient que « la signification des images de la mémoire est liée à leur contenu de vérité¹⁶⁸. » Selon lui, une image de la grande ville qui en reflète son contenu véritable doit inclure les éléments de discontinuité et de fracture qui la caractérisent. La grande ville ne peut pas être mise en image correctement si l'on présume de son unité. C'est cette présomption d'unité que refuse Kracauer dans son usage de la miniature. Dans cette dernière, la mise en image de la grande ville moderne prend racine dans la fragmentation et l'hétérogénéité. Puisque, les représentations originelles du monde matériel ont disparu dans la modernité, l'accumulation

¹⁶³ S. Kracauer, « La photographie », *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 40. Kracauer affirme ailleurs : « Ce qui entre dans l'image photographique, ce n'est pas l'extérieur de l'objet, mais une abstraction de celui-ci, qui n'engage à rien. », « Berlin photographié », *Le voyage et la danse*, *op. cit.* p. 146.

¹⁶⁵ Benjamin affirme : « Ce que la science a « constaté », la remémoration peut le modifier » *Paris Capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 489.

¹⁶⁶ Toutes ces idées de provisoire, de jeu, de mosaïque, de conte et d'inexplicable peuvent être rapportées à ce qui a été dit dans la section 1.3.1. concernant la vision du monde derrière l'essai.

¹⁶⁷ S. Kracauer, « La photographie », *op. cit.*, p. 41. « L'image ultime d'un être humain est son *histoire* réelle » p. 39.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 38.

frénétique des objets produits en masse a fait exploser les représentations sociales primitives. La démultiplication des objets fait qu'on ne sait plus vraiment où chacun va et quelle est sa fonction primaire. Les êtres humains sont de moins en moins conscients du caractère symbolique des objets qui les entourent. Selon Kracauer, l'assemblage originel des images spatiales a disparu : « Les images de l'ensemble naturel, décomposé en ses éléments, sont confiées à la libre disposition de la conscience. Leur agencement originel a disparu, elles ne se trouvent plus dans le contexte spatial qui les reliait à un original dont l'image de la mémoire a été séparée¹⁶⁹. » Fidèle à sa posture de l'attente, l'essayiste Kracauer soutient que, *fondamentalement, l'être humain ignore quelle organisation valable présidera un jour à la mise en place des restes du monde*. Il est cependant nécessaire de rompre l'illusion de la continuité et de la naturalité en leur opposant le provisoire et le jeu. Kracauer prend exemple sur les écrits de Kafka, dans lesquels le monde apparaît sous le mode de la contingence et du provisoire. Les personnages kafkaïens n'arrivent jamais à s'expliquer complètement ce qui leur arrive et ce pourquoi une telle chose leur arrive. L'organisation du monde, en surface bien contrôlée, apparaît en fait, dans les écrits de Kafka, insaisissable et aléatoire. De même, l'assemblage des images spatiales dans la mémoire collective prend, dans les « miniatures urbaines », la forme d'une mosaïque. Kracauer explique comment il a choisi d'exposer ces observations directes à la toute fin du premier chapitre de *Les Employés* :

La réalité est une construction. Certes la vie ne peut apparaître qu'à partir d'observations. Mais elle n'est nullement contenue dans les séries d'observations plus ou moins aléatoires des reportages, on ne la trouvera que dans la mosaïque que constituent des observations particulières au fur et à mesure que l'on appréhende leur contenu. **Le reportage donne une photographie de la vie ; l'image de la vie, quant à elle, c'est une mosaïque de ce genre qui pourrait nous l'offrir**¹⁷⁰.

En outre, dans les miniatures, une place importante est accordée à l'action sociale ou à la transformation de la société à venir. La mémoire collective doit servir l'action humaine, le contraire serait en fait une pétrification et une mystification de la mémoire. Pour Kracauer, la vivacité de la mémoire collective se reflète dans la vivacité des actions humaines. Le passé doit servir le présent et non le contraire¹⁷¹. Le passé qui domine le présent agit comme un mythe. Pour Kracauer, le

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 50. Dans « Publicité lumineuse », Kracauer décrit le fait que les publicités lumineuses, originellement à vocation économique, se mutent en constellations et transforment le ciel urbain en une « jungle lumineuse ». « L'inconsistance est leur caractéristique essentielle » affirme Kracauer, *Le voyage et la danse*, *op. cit.* p. 67 et 68. L'utilité de ces lumières dépasse la simple activité économique. Inconsistantes et aléatoires, elles remplacent en quelque sorte les anges et sont « les nouvelles idoles de la villes » souligne Despoix, « Feuilleton et cinéma » *op. cit.*, p. 182.

¹⁷⁰ S. Kracauer, *Les employés*, *op. cit.*, p. 34.

¹⁷¹ L'histoire doit servir la vie et le sens historique doit être utile au présent, disait Nietzsche dans « De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie » *Considérations inactuelles*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 91-169. Nietzsche est clair : la vie est une force non-historique et l'histoire ne doit pas être conservée pour elle-même, mais pour servir la vie.

surgissement du passé dans le présent amène une prise de conscience, une reproblématisation des rapports avec autrui et un questionnement sur la mémoire elle-même. Par exemple, la prise de conscience que le monde est en déclin implique une poussée vers l'action collective : il faut agir pour freiner le déclin¹⁷². Or, pour transformer les choses, il faut revisiter leur usage passé. Il faut questionner la présence du temps dans celles-ci. Il faut entrer en contact avec la vie collective contenue dans les choses. Ultimement, selon Kracauer, rien n'est perdu pour l'histoire. Tout comme Benjamin, il s'intéresse à la figure du collectionneur qui prend des objets, les change de contexte et les reconfigure dans une collection¹⁷³. La conservation des traces de l'existence humaine implique leur continuelle réinterprétation. Dans la grande ville, le travail de l'historien devient de plus en plus hasardeux, il a la lourde tâche de faire sens d'un monde hétéroclite, provisoire et aléatoire. Il doit comprendre la contingence et la spécificité historique des rencontres qui y prennent place.

2.1.3. La nature dialectique du temps historique et la représentation de l'espace

Nous sommes donc confrontés à deux propositions qui s'excluent mutuellement et dont aucune ne peut être rejetée.

- Siegfried Kracauer, *L'histoire*¹⁷⁴.

J'aimerais maintenant expliquer plus en détail la philosophie de l'histoire de Kracauer. La manière dont les miniatures représentent l'espace est en étroit lien avec la conception de l'histoire qui leur est implicite. En 1960, âgé de plus de soixante-dix ans, Kracauer décida de se pencher spécifiquement sur la philosophie de l'histoire. Il entreprit alors d'écrire un livre en anglais, publié de façon posthume, *History The Last Things Before the Last*. La principale nouveauté théorique que contient ce livre se trouve dans le chapitre 6 « Ahasver ou l'énigme du temps », chapitre qui a été publié par Kracauer avant sa mort, dans un mélange dédié à Adorno, mais aussi largement diffusé dans ses correspondances. Il portait alors le titre « Time and history ». Ce chapitre contient l'essentiel de la conception dialectique du temps que promeut Kracauer, et, celui-ci, tenait à savoir ce que ses proches, mais aussi des intellectuels plus éloignés, en pensaient. Selon moi, cette conception était déjà à l'œuvre dans les miniatures, 35 ans auparavant, ce dont j'aimerais discuter.

Dans *History*, l'ennemi numéro un est l'historicisme dans le sens large, ou pour le dire autrement, toute forme d'explication qui vise l'histoire dans sa généralité. Selon Kracauer, il y a une

La vie a besoin de l'histoire pour des raisons qui ne se trouvent pas dans l'histoire. Kracauer semble d'accord sur le deuxième point, l'histoire doit servir la vie, mais est beaucoup moins clair sur le premier.

¹⁷² Sauf rares exceptions, dans les miniatures, seules les petites gens manifestent cette conscience lucide.

¹⁷³ Benjamin affirme : « Une sorte de désordre productif est le canon de la « mémoire involontaire », comme aussi du collectionneur. » *Paris. Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 229.

¹⁷⁴ *L'histoire des avant-dernières choses*, Paris, Stock, 2006, pp. 222-223.

antinomie insoluble au cœur du temps qui rend impossibles les explications générales. Le temps chronologique s'oppose au temps vécu, ou à ce que Kracauer appelle, à la suite d'Henri Focillon et de George Kubler, *shaped time*, le temps formé. Le temps formé est construit par l'action humaine ou, autrement dit, par une suite d'événements bien précis. À la suite de ce que j'ai dit de la mémoire collective chez Halbwachs, le temps formé dont parle Kracauer peut être rapporté au temps de la mémoire. Il est un temps spatialisé par l'œuvre de la mémoire, il est localisable. Il est une durée, c'est-à-dire une séquence temporelle qualitative retenue dans des objets matériels. Kracauer soutient qu'il existe une « dialectique inextricable entre le cours du temps et les séquences temporelles qui en sont la négation¹⁷⁵. » *Il y a d'un côté l'écoulement chronologique, unique et homogène du temps et, de l'autre, une multiplicité hétérogène de temps formés.* Rares sont les historiens qui ont réussi à maintenir cette tension dialectique dans leur présentation de l'histoire. Kracauer accuse même son compagnon Benjamin d'avoir trop mis l'accent sur le temps formé (que Benjamin appelle temps messianique), au point de laisser tomber la dialectique elle-même. Selon Kracauer, la réflexion historique a une tendance naturelle aux grandes conjectures et aux explications universelles, c'est-à-dire une tendance vers l'historicisme et le temps vide. Or, de son point de vue, les grandes explications historiques manifestent davantage le biais de l'historien, sa subjectivité, que le contenu de l'objet historique lui-même : « Plus est élevé le degré de généralité auquel un historien travaille, plus la réalité historique perd en épaisseur. » Kracauer pense que « le passé est tissé de changements inexplicables et de groupes d'événements incohérents qui résistent obstinément au genre de rationalisation requis par l'histoire générale¹⁷⁶. » En ce sens, la présentation dialectique de l'histoire qu'il promeut sert à limiter la propension aux grandes explications afin de garder l'attention sur l'objet historique lui-même. Le rôle que Kracauer accorde à la dialectique rappelle ainsi celui que Kant lui donne dans la *Critique de la raison pure* soit l'autolimitation. Kant, dans un passage fameux, compare la tendance de la raison humaine à quitter le concret empirique et à se perdre dans la ratiocination au vol d'une colombe légère qui voudrait se départir de la résistance de l'air : « La colombe légère, quand, dans son libre vol, elle fend l'air dont elle sent la résistance, pourrait se représenter qu'elle réussirait encore mieux dans un espace vide d'air¹⁷⁷. » De même, selon Kracauer la réflexion historique a tendance à vouloir court-circuiter sa matière afin de conjecturer plus

¹⁷⁵ S. Kracauer, *L'histoire, op. cit.*, p. 226. Proust apparaît comme le plus grand pourfendeur du temps chronologique et donc un grand critique de l'historicisme : « Proust dénie radicalement toute importance à la chronologie. Pour lui, semble-t-il, l'histoire n'a rien d'un processus, c'est un entrelacs de changements kaléidoscopiques – un peu comme les nuages qui s'assemblent et se dispersent au hasard. [...] Il n'existe pas de cours du temps. Ce qui existe c'est une succession discontinue, non causale, de situations, ou de mondes, ou de périodes » *Ibid.*, p. 228-229.

¹⁷⁶ S. Kracauer, *L'histoire, op. cit.*, p. 182 et p. 245.

¹⁷⁷ E. Kant, *Critique de la raison pure*, Paris, GF, 2001, p. 99.

librement. Sans maintenir la dialectique avec le concret, c'est-à-dire avec l'objet historique ayant une durée propre, la pensée humaine retombe inévitablement dans un mode de pensée mythique. L'histoire se constitue dans une dialectique entre le temps chronologique et les différents temps formés, mais aussi, corollairement, entre les macros et les micros événements. Kracauer croit fermement que la structure de l'univers historique n'est pas homogène et implique un travail dialectique constant de la part de l'historien en interdépendance avec la perspective et le niveau d'analyse de celui-ci :

En conclusion, la circulation entre la dimension micro et la dimension macro est soumise à de sévères restrictions. La « loi de la perspective » fait qu'une partie des sources se trouve automatiquement évacuée. Et la « loi des niveaux » fait qu'une partie des éléments virtuellement disponibles n'atteint sa destination que dans un état d'incomplétude. Cela signifie que l'univers historique possède une structure non homogène. Il comporte des champs d'intensité variable et il est agité de tourbillons inintelligibles¹⁷⁸.

Ainsi, pour Kracauer, le temps historique est toujours une combinaison de temporalités c'est-à-dire une rencontre de différentes périodisations du temps. *Les possibilités de découpage du temps sont infinies et il n'en existe aucun qui soit définitif*. Selon Kracauer, « la croyance dans le progrès de l'historiographie relève en grande partie de l'illusion¹⁷⁹. » Il est à peu près impossible d'affirmer que les découpages et les méthodes employées par l'étude historique s'améliorent avec le temps, étant donné que la matière historique est, en dernière instance, insaisissable dans son entièreté.

Qui plus est, Pour Kracauer, la rédemption définitive est une chimère : « L'histoire n'a pas de fin, et on ne peut pas non plus la diriger vers une rédemption esthétique. L'antinomie qui réside au cœur du temps ne connaît pas de solution¹⁸⁰. » Fragmenté, le monde humain se donne à voir comme une mosaïque ; une constellation indéchiffrable de périls, de possibles et de luttes. Selon Kracauer, tout comme chaque découpage du temps laisse derrière lui des oubliés, chaque représentation de l'espace ignore certains aspects de celui-ci. L'antinomie qui existe au cœur du temps se retrouve aussi au cœur de la représentation de l'espace parce que la représentation de l'espace est toujours dans le temps. La même tendance totalisante qu'il s'agit d'endiguer grâce à la dialectique se retrouve aussi dans la représentation de l'espace. Pour le dire autrement, *la nature dialectique du temps historique empêche la représentation définitive de l'espace, elle pousse à une démystification et une réhabilitation constante*. Tout comme l'écoulement du temps historique contient des discontinuités et des éléments de rupture, disons des événements, la représentation de l'espace doit contenir des

¹⁷⁸ S. Kracauer, *L'histoire*, op. cit., p. 193. « Par conséquent, l'historien doit se situer de façon à pouvoir se mouvoir librement entre les dimensions micro et macro. » *Ibid.*, p. 187.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 204.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 232. L'exemple par excellence de rédemption esthétique (qui est un critique radicale du temps chronologique) est *La recherche du temps perdu* de Proust. Benjamin serait le pendant politique d'une telle posture.

éléments de discontinuité et de rupture. L'image fixe et éternelle de la grande ville moderne est une illusion mythique. Pour Kracauer, il faut fonder la représentation de l'espace sur l'aléatoire et l'involontaire que contient la mémoire collective. Il faut être dans une constante dialectique avec le concret, c'est-à-dire qu'il faut toujours revenir sur ce qui dure, ce qui est déjà-là, mais encore plus sur ce qui a été oublié ou ignoré. L'histoire humaine est toujours en train de se faire. Elle est un horizon de possibles. Or, pour conserver les possibles ouverts, il faut éviter la fixité. Il faut se garder d'immobiliser notre représentation de la grande ville dans une image mythique ou dans une histoire générale, ce qui caractérise malheureusement l'urbanisme moderne dont je parlerai plus loin. Il faut maintenir une tension et une conscience de l'incomplétude, c'est-à-dire qu'il faut toujours garder en tête qu'il y a une antinomie insoluble au cœur du temps qui rend impossible la saisie totale de l'existence humaine. Aussi, pour s'adresser à la masse des habitants de la grande ville moderne, les miniatures se placent au même niveau d'intelligibilité que celle-ci, c'est-à-dire qu'elles prennent pour objets les événements quotidiens qui la caractérisent¹⁸¹. Dans ce sens, les « miniatures urbaines » sont des récits historiques concernant la masse des habitants de la grande ville moderne et s'opposent aux récits mythiques que celle-ci colporte.

2.1.4. Deux types d'images (confronter les mythes avec l'histoire)

L'historicisme compose l'image éternelle du passé, le matérialisme historique dépeint l'expérience unique de la rencontre avec le passé.

- Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire »¹⁸².

Walter Benjamin oppose deux manières d'imaginer la grande ville moderne : une mythique et une dialectique. Le cœur de cette distinction est la présence du temps dans l'image. Constamment, Benjamin et Kracauer opposent le temps formé au temps universel de l'historicisme et du progrès. Selon eux, l'image mythique prétend montrer une vérité intemporelle (ou valable de tout temps), et, par le fait même, escamote nécessairement la situation concrète et singulière des rapports sociaux¹⁸³. Elle nie la réalité qui est devant elle, ce qui est déjà-là, ce qui est historique. Elle se caractérise par une prétention de complétude, d'achèvement, de stabilité et une illusion de totalité. Elle est une image sécurisante, homogène et continue. Elle part du point de vue de surplomb et prétend produire

¹⁸¹ Kracauer soutient que « les récits historiques diffèrent dans leur portée, ou leur extension, selon la taille de l'unité spatio-temporelle qu'ils prennent en considération. Lorsqu'ils sont de portée semblable, ils se situent au même niveau de généralité. » Ou, pour le dire autrement, « le degré d'intelligibilité des récits historiques est fonction de l'ampleur de leur visée. » *Ibid.*, p. 167 et p. 195.

¹⁸² *Œuvres III, op. cit.*, p. 441.

¹⁸³ C.f. W. Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle, op. cit.* Les explications qui suivent sont principalement tirées du livre « N. Réflexions théoriques sur la connaissance » pp. 473-507.

une image totalisante et universelle, reflet d'une conscience pure de l'activité urbaine moderne. Elle fixe les interactions humaines dans un cliché reproductible en série. L'image mythique de la grande ville se projette sur l'espace ouvert par la technique moderne, mais laissé vide de contenu proprement humain. La machine est le nouveau mythe moderne par excellence, la nouvelle puissance surhumaine indépassable que tout individu doit subir¹⁸⁴. L'image mythique présente le processus de production comme un effort infini, c'est-à-dire comme une puissance surhumaine. Elle ratifie la dépossession capitaliste des moyens de production, en la présentant comme quelque chose d'inévitable et de bénéfique. Michaël Löwy résume ainsi le mythe du progrès que combat Benjamin (et aussi, par extension, Kracauer) : « Un progrès de l'humanité elle-même, résultant nécessairement des découvertes techniques, du développement des forces productives, de la domination croissante sur la nature¹⁸⁵. » Pour bien comprendre la figure du mythe qu'utilisent Benjamin et Kracauer, il faut relier la dépossession de l'être humain moderne devant les lois économiques et le fonctionnement technique à la dépossession de l'être humain archaïque devant les puissances de la nature. C'est ceci qu'a bien vu Rolf-Peter Janz : « L'impuissance archaïque face à la force insurmontable de la nature a cédé la place à l'impuissance face aux forces menaçantes de la ville¹⁸⁶. » L'image mythique de la grande ville est ainsi celle d'une machine qui domine ses habitants ; une machine qui, idéalement, n'aurait plus besoin d'être transformée et pour laquelle tout est calculable.

Afin de contrer cette pensée mythique, il s'agit pour Benjamin « de dissoudre la "mythologie" dans l'espace de l'histoire. Cela ne peut se faire, il est vrai, que par le réveil d'un savoir non encore conscient du passé. » Le rôle de l'historien matérialiste est alors de montrer la fausseté des images mythiques en réveillant le passé voilé derrière celles-ci. Pour cela, il lui faut arracher les objets du passé au temps homogène et vide du mode de pensée mythique afin de mettre en lumière l'actualité que portent ceux-ci. Selon Benjamin, « la présentation matérialiste de l'histoire conduit le passé à mettre le présent dans une position critique¹⁸⁷ ». En mettant en relief les ruptures et les discontinuités qui caractérisent l'histoire humaine, l'historien matérialiste se révolte contre le

¹⁸⁴ Selon Kracauer, « la technique nous a pris de court, les régions qu'elle a ouvertes sont encore vides... » Les êtres humains « n'ont pas encore pris le temps de s'interroger sur le sens de leur conquête. », « Le voyage et la danse », *op. cit.*, p. 59. M. Pezzella ajoute : « Dans la modernité, l'image mythique surgit à l'intérieur de l'expérience de la grande ville moderne et des formes nouvelles de la technique. » « Image mythique et image dialectique », *Benjamin et Paris*, éd. par H. Wismann, Paris, Cerf, 1986, p. 522. Le projet pour une ville contemporaine de trois millions d'habitants de Le Corbusier est l'exemple paradigmatique de l'image mythique. Voir *Urbanisme*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 157-168.

¹⁸⁵ M. Löwy, « Walter Benjamin critique du progrès : à la recherche de l'expérience perdue », dans *Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 631. Pour Benjamin, les théories du progrès et celles de l'éternel retour sont deux faces du mode de pensée mythique. Dans les deux cas, on retrouve l'expérience du temps vide et la figure du blasé typique de cette expérience.

¹⁸⁶ R.-P. Janz, « Expérience mythique et expérience historique au XIX^e siècle », dans *Benjamin et Paris*, *op. cit.*, p. 460.

¹⁸⁷ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 474 et p. 488.

temps purement chronologique qui dévore tout sur son passage. L'image dialectique est ce qui résulte de l'activité de l'historien matérialiste : « Lorsque la pensée s'immobilise dans une constellation saturée de tensions, apparaît l'image dialectique. [...] L'objet même construit dans la présentation matérialiste de l'histoire est donc l'image dialectique. Celle-ci est identique à l'objet historique, elle justifie qu'il ait été arraché par une explosion au continuum de l'histoire. » À l'opposé du mythe, l'image dialectique met en lumière l'incomplétude, elle s'infiltre dans les interstices de l'expérience humaine et cherche les moments de rencontre entre l'Autrefois et le Maintenant. Par le fait même, elle contient une compréhension non linéaire du temps :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée¹⁸⁸.

Selon Benjamin, le concept central du matérialisme historique doit être, non pas le progrès, mais l'actualisation. Il y a des choses qui durent, mais dont l'existence, intempestive, est ignorée. L'historien matérialiste doit utiliser ces objets du passé pour affronter l'avenir. Du point de vue dialectique, l'histoire apparaît comme une constellation de périls¹⁸⁹. L'image dialectique, telle que présentée par Benjamin, synthétise l'histoire humaine dans ses périls actuels. Elle *passé en un éclair*. Elle utilise des éléments du passé pour interrompre le cours habituel des choses et ébranler le savoir conventionnel. Le point de vue dialectique utilise des fragments qu'il place ensemble afin de former une mosaïque, activité qui est caractéristique des miniatures : « La méthode de ce travail : le montage littéraire. Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer [...] les guenilles, les rebuts : je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant¹⁹⁰. » L'objectif est ainsi de dévoiler la mémoire collective de manière aléatoire ou involontaire cela afin de montrer l'aspect partiel et sélectif des récits de mémoire et la fausseté des images mythiques. Tous les petits détails oubliés, recouverts par la fausse conscience, sont réutilisables pour l'historien matérialiste¹⁹¹. L'image dialectique produit la déstabilisation et le

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 494. et p. 479.

¹⁸⁹ Si, dans les miniatures, Kracauer critique le concept de progrès à l'aide de son opposé le déclin, Benjamin, quant à lui, pense que cette conception risque de retomber dans une compréhension linéaire du temps. Il préfère donc critiquer le concept de progrès à partir de l'idée de catastrophe : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. » Pour Benjamin, dévoiler ce qui dure dans nos représentations de l'espace peut être effroyable, car ce qui dure peut être catastrophique : « Il y a une tradition qui est catastrophe », *Ibid.*, p. 491.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 476. On peut rapprocher le travail des miniatures à ce que Benjamin entend par le « montage littéraire ».

¹⁹¹ Pour Benjamin et Kracauer, rien n'est perdu pour l'histoire, tout événement peut être reconsidéré et servir la libération historique : « L'image dialectique n'est pas la mimésis philologique du passé, elle ne se raidit pas dans une immutabilité

décentrement; elle éclaire ce qui ne l'était pas et détonne de la compréhension habituelle et figée du mythe. Elle chamberde les frontières du déjà connu. Elle ne sécurise pas l'individu, elle le choque. Surprenante et saisissante, elle promeut une praxis non programmatique. Elle ouvre les possibles en mettant en lumière l'ambiguïté et l'indétermination du futur.

En outre, pour Benjamin et Kracauer, la mémoire des opprimés (ceux qui partagent la vie mutilée propre au mode de production capitaliste et à la vie dans les grandes villes est ce qui importe le plus. Benjamin affirme : « Le sujet de la connaissance historique est la classe combattante, la classe opprimée elle-même¹⁹². » Benjamin et Kracauer veulent ainsi en quelque sorte réécrire l'histoire du point de vue des opprimés afin de réhabiliter ce qui avait été auparavant ignoré. La mémoire collective, celle à laquelle les êtres humains participent concrètement, et non seulement en tant que spectateurs flegmatiques, ne peut se réduire à des événements figés et muséifiés dans des espaces volontairement disposés pour la remémoration. Cette mémoire collective se constitue dans la lutte. Selon Benjamin et Kracauer, les êtres humains partagent des pratiques et des souvenirs, mais surtout des luttes et des périls. La remémoration historique ou, autrement dit, l'expérimentation de la mémoire collective produit nécessairement un appétit pour l'action politique et la transformation des rapports sociaux, car quelque chose est à faire; des périls attendent encore leur solution. L'historien matérialiste veut participer à l'histoire. Benjamin proclame : « Pour l'historien matérialiste, l'époque dont il traite, quelle qu'elle soit, n'est que l'histoire antérieure de celle qui l'intéresse lui-même¹⁹³. » Contredisant la tradition française de Comte à Halbwachs, Benjamin et Kracauer pensent donc que l'éveil à la mémoire collective ne stabilise pas la vie psychique. Au contraire, il créerait très souvent des moments d'effroi et de déplacement de sens. Ces derniers favorisent une conception plus agonistique de la mémoire collective (ou disons de l'histoire sociale) comparativement à ce qui fut le cas de la sociologie française d'avant la Seconde Guerre mondiale. L'expérimentation des espaces historiques a, selon Benjamin, la structure du réveil, un réveil qui fait tomber le voile des illusions mythiques ou idéologiques. Les histoires sont, en quelque sorte, déjà-là, il s'agit de s'y éveiller. Or, cela produit nécessairement une espèce de confusion et de renouvellement de l'activité sensible, comme cela est le cas lors du réveil proprement dit. Les images de la mémoire ne nous reviennent pas à l'esprit simplement de façon volontaire et ne s'emboîtent pas l'une dans l'autre de façon purement chronologique. Au contraire, lors du réveil, la manière dont nos souvenirs nous reviennent

archaïque. Bien au contraire, elle est un moyen d'intensification et de "rédemption" du déjà-été. » Elle marque une « correspondance entre une image du passé et le désir de libération présent. » M. Pezzella, *op. cit.*, p. 527

¹⁹² « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 437.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 492.

est souvent chaotique et aléatoire. Les souvenirs nous reviennent à travers des rencontres hasardeuses. Selon Benjamin et Kracauer, la mémoire collective ne contient pas un grand récit bien ficelé, mais plutôt des périls à reconsidérer. Pour conscientiser l'histoire humaine, il faut une passion curieuse pour la découverte et la surprise. Il faut être prêt à se déprendre de soi et de ses illusions; à reconsidérer son quotidien et à ce que les frontières du personnel et du collectif se brouillent.

En résumé, « les miniatures urbaines » peuvent être considérées comme des images dialectiques en ce qu'elle s'attaque à la fausse conscience, surprennent le sens commun et détruisent l'illusion de continuité et d'homogénéité de l'image mythique de la grande ville. Les miniatures favorisent alors un retour critique du passé dans le présent. Elles reflètent le désordre de la société et la situation concrète des rapports sociaux. Je vais maintenant revenir sur un mode de pensée mythique paradigmatique, auquel les miniatures ont voulu implicitement s'opposer, soit l'urbanisme moderne. J'expliquerai ensuite plus spécifiquement la critique du mode de production capitaliste et la vision hétérogène de la grande ville que contiennent les « miniatures urbaines ».

2.2. Urbanisme et disposition capitaliste de l'espace : une organisation du vide

Communauté populaire et personnalité s'effacent devant l'exigence de calculabilité ; l'homme comme simple particule de la masse peut sans difficulté grimper dans les statistiques et servir les machines. [...] Le procès de production capitaliste est à lui-même son propre but tout comme l'ornement de masse. Les marchandises qui sont issues de lui ne sont pas à proprement parler produites pour être possédées, mais pour le profit qui se veut sans limites.

- Siegfried Kracauer, « L'ornement de la masse »¹⁹⁴.

L'urbanisme, la science de la disposition de l'espace, naît d'une haine de l'hétérogénéité, car, de son point de vue, elle rendrait les individus angoissés ou dépressifs, neurasthéniques ou blasés. Depuis ses débuts, chez Ebenezer Howard, Le Corbusier ou Adolf Loos, et jusqu'à nos jours, l'objectif de l'urbanisme est simple : clarifier la disposition de l'espace urbain moderne afin de le rendre plus fonctionnel et plus facilement représentable (donc moins angoissant). L'urbanisme partage pourtant le constat de départ du théoricien critique : *la grande ville moderne n'est pas construite pour durer et doit être transformée*. Or, à mi-chemin dans la réflexion, il se détourne de l'existence humaine historique déjà présente dans la grande ville et retombe dans le mode de pensée mythique. En d'autres mots, il projette des idéaux intemporels sur l'espace urbain moderne, idéaux qui devraient permettre l'accroissement du capital. D'un point de vue critique, l'urbanisme est d'abord une

¹⁹⁴ *Op. cit.*, pp. 62-63.

pratique idéologique qui s'aligne sur le mode de production capitaliste, c'est-à-dire une conception du monde qui en assure la reproduction. Je présenterai les deux premiers modèles de l'urbanisme moderne soit ceux de l'anglais Ebenezer Howard et du français Le Corbusier, tous deux prétendant répondre aux besoins de l'économie et tous deux étant des contemporains de Kracauer.

2.2.1. L'urbanisme : Ebenezer Howard et Le Corbusier

À la fin du 19^e siècle, la ville industrielle produit des contradictions auxquelles elle ne peut plus répondre, telle est la présupposition à la base de l'urbanisme¹⁹⁵. Autant le prolétariat, qui se meurt dans des quartiers pollués, mal organisés, sans services et remplis de vices, que la bourgeoisie, qui doit se renouveler pour continuer à faire fleurir ses investissements, constatent que la ville industrielle ne répond pas adéquatement à leurs besoins. Le cloisonnement des quartiers ouvriers mal construits, étroits et sombres est à la source, en gros, de trois grands maux : (1) le danger pour la santé des résidents, (2) le danger de rébellion des résidents et, corollairement au premier, (3) le danger de disparition des consommateurs et ainsi des difficultés pour l'écoulement des marchandises¹⁹⁶. Pionnier de l'urbanisme moderne, le baron Haussmann, qui rénova Paris au milieu du 19^e siècle en transformant des ruelles en grandes artères, avait une intention bien claire : annihiler toute possibilité de construction de barricades ouvrières dans Paris. En ce sens, l'urbanisme est une réponse bourgeoise au potentiel politique prolétarien contenu dans la ville industrielle. Il est une solution non politique aux problèmes de la grande ville. L'urbaniste pense pouvoir éviter la politique en utilisant la technique moderne. Comme l'écrit Le Corbusier, grâce à une meilleure architecture, la bourgeoisie évitera la révolution et les affaires pourront continuer. Le mode de production industrielle est à un point de rupture : « Architecture ou révolution ! » lance-t-il frénétiquement¹⁹⁷.

Bien que les travaux dirigés par Haussmann vont en grande partie servir l'essor de l'industrie du transport¹⁹⁸ et donc répondre au troisième problème, tel n'était pas son objectif. « L'idéal d'urbaniste d'Haussmann, c'étaient les perspectives sur lesquelles s'ouvrent de longues enfilades de rues. Cet idéal correspond à la tendance qui pousse le XIX^e siècle à ennoblir les nécessités

¹⁹⁵ Henri Lefebvre définit l'urbanisme comme une conséquence du mode de production industrielle. Selon lui, il est une nouvelle façon d'organiser les rapports de production après que tous les possibles de l'industrialisation, ou de la ville industrielle, aient été épuisés. Avec l'urbanisme, l'espace n'est plus disposé simplement pour faciliter la production, mais aussi et surtout pour promouvoir la consommation. C.f. H. Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit.

¹⁹⁶ Le deuxième problème n'en est pas un pour le socialisme. Au contraire, c'est ce potentiel de révolte que recherche Engels. Il veut, en expliquant la situation aux ouvriers, faire exploser la révolution.

¹⁹⁷ C.f. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, Flammarion, 1995, pp. 225-243.

¹⁹⁸ « Il tailla dans Paris sans merci. Il semblait que la ville dût en mourir. *Paris-automobile d'aujourd'hui ne vit que par Haussmann !* », Le Corbusier, *Urbanisme*, op. cit., p. 247.

techniques par des pseudo-fins artistiques¹⁹⁹. » Malgré cela, les travaux de Haussmann permettent, pour la première fois, de constater la puissance de rénovation qui gît dans le milieu urbain, à quel point celui-ci peut être transformé afin de favoriser la circulation capitaliste et le profit²⁰⁰. Par le fait même, il a aussi montré à quel point la *destruction-reconstruction* de l'espace urbain moderne peut être aliénante. Benjamin souligne que « Haussmann s'est lui-même qualifié d'« artiste démolisseur » [...] il fait des Parisiens des étrangers dans leur propre ville. Ils ne s'y sentent plus chez eux. Ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville²⁰¹. »



Image 7. Plan pour une ville radieuse de Le Corbusier, conçu spécialement pour la rénovation de Paris.

Le Corbusier, quant à lui, pense qu'il faut dépasser la vision ornementale de Haussmann. Il faut retourner à la base de la vie humaine et laisser de côté les grands travaux artistiques et le monumentalisme : la démolition ne doit servir que la fonctionnalité technique et la circulation capitaliste. L'urbanisme moderne doit minimaliser l'ornementation et rendre la disposition de l'espace plus rentable. Le Corbusier met l'accent sur la journée solaire de 24 heures et la perspective

¹⁹⁹ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle*, p. 44.

²⁰⁰ L'équation est simple : détruire et reconstruire pour faire plus d'argent. Le Corbusier affirme : « C'est vraiment admirable ce que sut faire Haussmann. Et, en détruisant le chaos, il remonta les finances de l'Empereur. », *Urbanisme, op. cit.*, p. 149. « On peut dire, en principe, que plus Haussmann taillait, plus il gagnait d'argent : il a rempli les caisses de l'Empereur en taillant dans Paris. » *Ibid.*, p. 255. Aussi, Ebenezer Howard aime répéter que son modèle garantit l'amélioration de la santé financière de la société : « It will be shown that, pound for pound, money will be more effectively spent than elsewhere, and that there will be many great and obvious economies which cannot be expressed in figures with much accuracy, but which would certainly represent in the aggregate a very large sum. », *Garden-cities of To-Morrow*, London, Faber and Faber, 1965, p. 72.

²⁰¹ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle*, p. 44.

visuelle humaine à 1.7 mètres du sol. C'est le type de contraintes chiffrables propres à la vie quotidienne que l'architecture doit retrouver, car, pendant l'industrialisation, les perfectionnements urbains dans les grands centres se sont faits aux dépens de l'homme, au détriment de sa vie naturelle et communautaire. L'urbaniste doit s'aligner sur des contraintes naturelles calculables et appliquer les réalisations de l'ingénierie industrielle. Une de ses premières tâches sera de comprendre les conséquences du passage de la vitesse 4 km/h à la vitesse 50-100 km/h. L'urbaniste doit suivre les nouvelles vitesses de plus en plus efficaces. Trois mots d'ordre pour retrouver la belle ville derrière la crasse industrielle : verdure, soleil et air pur. Le Corbusier constate :

La ville radio-concentrique industrielle fait faillite. Elle moleste les hommes, imposant les circulations mécaniques frénétiques quotidiennes et faisant un mélange congestionné des lieux de travail et des lieux d'habitation ; [...] Tout se rectifie, se coordonne, se perfectionne chaque jour, mais aux dépens de l'homme, pour son malheur. Sa journée solaire de vingt-quatre heures est sans tendresse pour lui, il vit artificiellement, dangereusement. La ville radio-concentrique industrielle est un cancer qui se porte bien ! Encasernement et inhumanité caractérisent nos médiocres boîtes à loyer mal insonorisées ; la rue à leur pied, son chahut et sa terreur mécanique mortelle ennemie des enfants²⁰².

Et propose :

Un mot résume la nécessité de demain : IL FAUT BÂTIR À L'AIR LIBRE. La géométrie transcendante doit régner, dicter tous les tracés et conduire à ses conséquences les plus petites et innombrables. La ville actuelle se meurt d'être non géométrique. Bâtir à l'air libre c'est remplacer le terrain biscornu, insensé, qui est le seul existant aujourd'hui, par un terrain régulier. Hors de cela pas de salut. Conséquence des tracés réguliers, la série. Conséquence de la série : le standard, la perfection (création des types). Le tracé régulier, c'est la géométrie entrant dans l'ouvrage. Il n'y a pas de travail humain sans géométrie. La géométrie est l'essence même de l'Architecture. Pour introduire la série dans la construction de la ville, il faut industrialiser le bâtiment²⁰³.

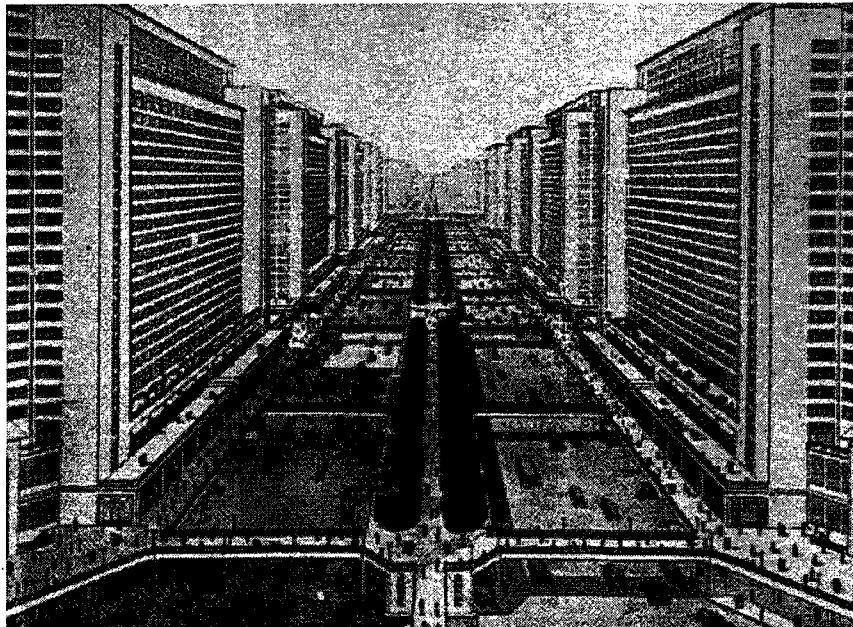


Image 8. Ville radieuse de Le Corbusier, vue d'une des allées principales. L'idéal de Haussmann et de l'urbanisme moderne en général, c'est les longues perspectives en ligne droite.

²⁰² Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Paris, Gonthier, 1966, p. 7.

²⁰³ Le Corbusier, *Urbanisme*, *op. cit.*, p.166

Bâtir à l'air libre implique le travail de « démolisseur »²⁰⁴. L'urbanisme, selon Le Corbusier, doit retrouver une certaine naturalité (mythique et aliénante, dirons-nous) du terrain avant de le reconstruire. Du point de vue des miniatures, on pourrait dire que la fétichisation du profit économique dans l'urbanisme le contraint à ne servir que l'évidement de l'espace. Il ne considère l'espace que selon ces caractéristiques chiffrables. Il est incapable de retrouver son contenu qualitatif humain et historique : tout ce qu'il réussit à faire c'est de démolir et d'évider l'histoire humaine. De fait, pour l'urbanisme, toute forme de durée commence d'abord et avant tout par la destruction de ce qui était déjà là, ce qui est le contraire de la vision de Kracauer et ressemble davantage à ce que défendra l'architecture totalitaire dont je parlerai à la toute fin du troisième chapitre.

Par ailleurs, bien qu'Ebenezer Howard et Le Corbusier s'entendent pour ce qui est de démolir la ville-centre industrielle, leurs modèles diffèrent. Le Corbusier ne veut pas reconstruire seulement des petites villes de 32,000 habitants comme les *garden-city* que propose Howard, mais plutôt une métropole fonctionnelle de 3 millions d'habitants (soit environ le Paris du temps). L'urbanisme, selon Le Corbusier, ne peut contourner le centre comme veut le faire Howard, car il travaille avec les statistiques et celles-ci indiquent que les affaires sont au centre: « La statistique montre que les affaires sont au centre. Elle exige qu'on crée au centre des avenues très larges. Donc, il faut démolir le centre. Pour se sauver la ville doit refaire son centre²⁰⁵. » Rendre le centre urbain fonctionnel implique pour Le Corbusier de se débarrasser de beaucoup de choses passéistes. Le Corbusier appelle à être iconoclaste. Il faut nous débarrasser de tout ce qui encombre nos machines²⁰⁶. Le Corbusier affirme qu'il faut créer un outillage pour la société machiniste, nous avons trop transporté de reliques et d'outils du passé qui ne sont plus pertinents dans la société machiniste. Humaniser les machines et machiner l'homme, c'est réconcilier l'homme et son outil. L'urbaniste doit construire la ville comme étant la réalisation de la raison humaine, pure et géométrique. Quand on la regarde avec

²⁰⁴ Le Corbusier est particulièrement exalté par l'état de l'Europe en 1943 maintenant qu'une partie du travail de démolition a été indirectement accompli et que commencera bientôt « la nouvelle bataille violente de la reconstruction », *Manière de penser l'urbanisme, op. cit.*, p. 7.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 107. La principale solution de Le Corbusier contre l'éparpillement insensé des petits bâtiments dans la ville industrielle est la construction verticale. Il s'extasie devant les nouvelles possibilités qu'offre la construction de très hauts édifices. Son modèle qu'il appelle la ville radieuse ou le *garden-city* vertical est complétement basé sur la construction en hauteur. Cela est l'ultime solution au besoin de concentration de la population qu'impliquent l'économie et les affaires. La hauteur permet la concentration démographique sans la destruction de la verdure et de l'air pur. En plus de construire en hauteur, l'urbaniste doit séparer l'espace selon les fonctions qui doivent être desservies. Séparer les autos des piétons et les lieux de travail des lieux d'habitation et de loisir.

²⁰⁶ L'art décoratif de demain sera sans décoration, car la décoration dans le monde industriel ne sert qu'à cacher les vices de production, argumente Le Corbusier dans *L'art décoratif d'aujourd'hui* Paris, Arthaud, 1980, pp. 3-12. Il mentionne que l'architecte doit se souvenir de l'anecdote de Diogène jetant son écuelle devant un enfant qui boit dans ses mains : « Désigner le superflu et le jeter plus loin. Le superflu est ce qui ne sert à rien » *Ibid.*, p.168.

distance, ce que permet la photographie en avion, on s'aperçoit, selon Le Corbusier, qu'une ville répond toujours à des formes géométriques simples. Cela est réconfortant, pense-t-il. L'homme bâtit à l'aide de ses connaissances géométriques et il est réconfortant de se sentir dans un endroit dont on peut se représenter comme le créateur par sa raison. Or, réduisant l'espace à la géométrie et la raison à la *ratio* calculatrice, Le Corbusier ne donne à penser qu'un espace vide et sans histoires, c'est-à-dire sans passé ni mémoire. Chez Le Corbusier, la temporalité est unique et entièrement dictée par les machines ; l'évolution historique se réduit à l'évolution de la technique. Il veut nous détourner de ce qui est déjà-là, au profit des constructions techniques les plus avancées. Il faut ouvrir les yeux sur la société machiniste, les paquebots, les avions et les autos, afin de comprendre les dispositions de l'espace qui sont adaptées à l'homme d'aujourd'hui. Par exemple, pour construire une unité d'habitation adaptée à la société machiniste, l'urbaniste s'inspirera de l'aménagement des cabines dans un paquebot. Le modèle d'une ville radieuse de Le Corbusier peut ainsi être interprété comme une gigantesque fantasmagorie de la machine et de la circulation capitaliste totale²⁰⁷.

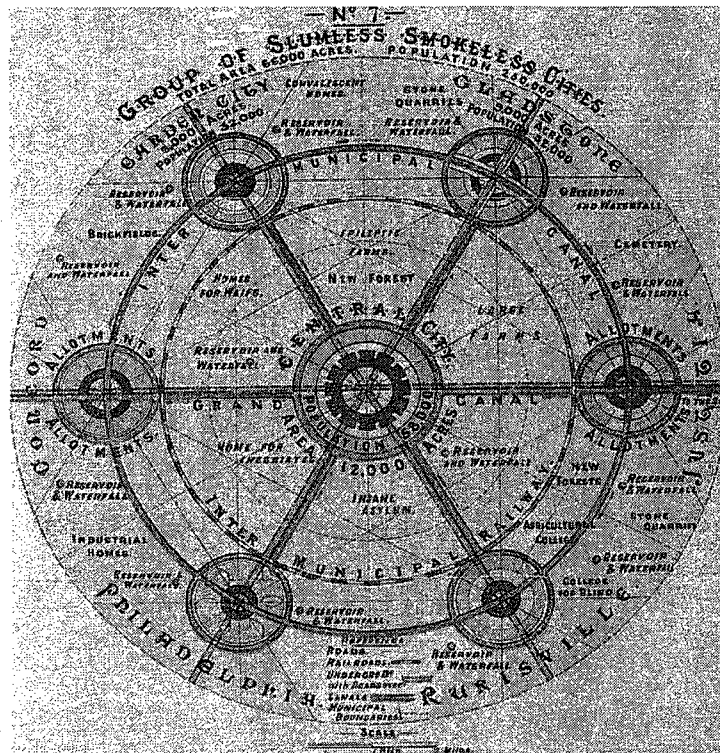


Image 9. Plan pour un ensemble de *garden-cities* par Ebenezer Howard. Atypique, Howard préconise la construction en rond et notamment la maison dans un rond-point.

²⁰⁷ Le Corbusier veut rebâtir les villes, selon quatre postulats : « 1. Décongestionner le centre des villes pour faire face aux exigences de la circulation. 2. Accroître la densité du centre des villes pour réaliser le contact exigé par les affaires. 3. Accroître les moyens de circulation, c'est-à-dire modifier complètement la conception actuelle de la rue qui se trouve être sans effet devant le phénomène neuf des moyens de transport modernes : métros ou autos, tramways, avions. 4. Accroître les surfaces plantées, seul moyen d'assurer l'hygiène suffisante et le calme utile au travail attentif exigé par le rythme nouveau des affaires », *Urbanisme, op. cit.*, p. 92.

Mais encore, ce qui est le plus frappant chez Le Corbusier, c'est qu'il est conscient de l'ampleur du travail idéologique qui est corollaire de la rénovation matérielle des grandes villes. Selon lui, il faut disposer spirituellement les gens à habiter les espaces reproductibles techniquement. Il affirme avec vigueur en 1923 : « Il faut créer l'état d'esprit de la série. L'état d'esprit d'habiter des maisons en série²⁰⁸ » et, deux ans plus tard, il continue en énonçant : « Avoir une idée, une conception, un programme ! Voilà ce qu'il faut. » L'action de l'urbanisme corbuséen est directement idéologique. Le langage lyrique qu'il utilise est celui de la mécanique et de la science : la maison est une machine à habiter et l'appartement est une cellule²⁰⁹. Il faut imbiber l'existence humaine du langage de l'ingénierie²¹⁰. Tout le monde doit comprendre la nécessité et la beauté du modèle géométrique reproductible en série. La matière architecturale statique n'a pas de sens pour l'être humain, à moins qu'elle ne soit fondée sur une idée. L'homme doit être capable de comprendre l'architecture comme une pure création de l'esprit répète Le Corbusier. Il s'agit pour l'urbanisme de faire apparaître la ville comme la manifestation d'une idée parfaite. Or, l'état de désorganisation dans les grands centres urbains industriels est trop avancé pour les reconstruire selon une idée géométrique sans les détruire au préalable. L'urbaniste est celui qui connaît la géométrie naturelle de la vie humaine et voit comment elle est molestée dans la ville industrielle.

Suivant ce qui vient d'être dit, il est facile de voir que l'urbanisme moderne prend racine dans une haine de ce qui est déjà là et du monde historique qui le précède. La foule urbaine le dégoûte. Il porte en lui une espèce d'illusion de table rase. Il fait clairement preuve d'une hantise du monde de la rue qu'aime tant Kracauer²¹¹. Du point de vue de l'urbanisme, le monde de la rue contient simplement du désordre, de la déviance, du dérangement et de la pollution²¹². À l'opposé, il est, dans les miniatures, le lieu d'une vie collective et politique, c'est-à-dire le lieu de la manifestation de la contestation, des rencontres fortuites et de la nouveauté. Antipolitique, l'urbanisme veut éviter les contacts et les rencontres imprévues entre les êtres humains. L'urbanisme

²⁰⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit., p. 187.

²⁰⁹ « L'appartement est un ensemble d'éléments mécaniques et architecturaux assurant notre sécurité et notre confort. Parlant d'urbanisme, on peut considérer l'appartement comme une cellule. » Le Corbusier, *Urbanisme*, op. cit., p. 201.

²¹⁰ Le Corbusier affirme, dans *Vers une architecture*, op. cit., pp. 1-10, que, pour arriver à ses fins, l'urbaniste devra être ingénieur et architecte. L'architecte est celui qui crée l'émotion dans le rapport entre le bâti plastique et le vécu. L'ingénieur construit, l'architecte crée l'émotion. L'urbanisme doit entièrement planifier la quotidienneté urbaine moderne selon les nouvelles techniques découvertes par l'ingénierie moderne. Voir *Ibid.*, p.161 à 183.

²¹¹ Le modèle *garden-city* de Howard propose notamment de construire les maisons dans un rond-point afin de réduire l'exposition du terrain privé à la rue et d'augmenter l'intimité. L'équation est simple : moins de rue et plus de vie privée.

²¹² Elle est le lieu de la foule urbaine qui, je le rappelle, « chez les premiers à l'envisager [...] éveilla l'angoisse, la répugnance et l'horreur » Benjamin, *Œuvres III*, op. cit., p. 359. L'observation de la ville industrielle faite par l'urbanisme est une attitude haineuse que l'on doit maintenant conjurer pense Jane Jacobs, sévère critique de l'urbanisme. C.f. *The Death and Life of the Great American Cities*, New York, Vintage Books, 1992, pp. 3-25.

ne montre aucune attention envers le vécu contenu dans l'espace urbain. Sa passion pour la démolition s'oppose radicalement à un souci de la mémoire collective. En transformant radicalement la disposition de l'espace, l'urbanisme veut reconfigurer la société. Or, il ne voit pas tout ce qui est contingent, tout ce dont il ne peut ni se saisir, ni reconstruire volontairement. Du point de vue de Kracauer, il s'empêche lui-même de trouver ce qu'il cherche soit une meilleure vie sociale en ville.

2.2.2. L'ornementation moderne et la médiation mécanique des interactions humaines

La pensée actuelle se trouve devant le dilemme de s'ouvrir à la raison ou de continuer à dériver sans ouverture sur elle. Elle ne peut dépasser les limites qu'elle s'est elle-même imposées sans transformation essentielle du système économique qui est son infrastructure ; la continuité de ce dernier entraîne la sienne.

- Siegfried Kracauer, « L'ornement de la masse »²¹³.

Il ne faudrait toutefois pas penser que l'urbanisme ne contient que des faussetés. Au contraire, il manifeste une des plus grandes vérités de l'époque, soit que le modèle de la ville industrielle est désuet et que la construction urbaine doit être repensée en fonction de la masse. La société des employés est une société de masse : l'humanité en est effectivement venue à une disposition de l'espace pour la masse. Or, l'urbanisme prend en considération la masse uniquement comme statistiques et se refuse à se pencher sur son existence historique concrète. À la manière de la *ratio* capitaliste, l'urbanisme s'arrête à mi-chemin, il ne prend pas en considération l'humain dans toute sa contingence historique. Il retombe dans la notion mythique de « vérité intemporelle ». Il ne s'attarde pas au vécu de la masse et aux temporalités qui lui sont propres. En fait, il s'oppose à une prise de conscience de la masse par elle-même. Il ne fait que l'administrer²¹⁴. La vision du monde de l'urbanisme est homogène. Les individus sont indifférenciés. Sa prédilection pour la vue aérienne manifeste son incapacité à descendre dans le vécu et à se relier concrètement à la masse.

Kracauer affirme concernant l'ornement de masse : « Aucune ligne ne sort des particules de la masse pour rejoindre la figure entière. Il ressemble aux vues aériennes de paysage et de ville en ceci qu'il ne naît pas de l'intérieur des phénomènes, mais qu'il apparaît au-dessus d'eux²¹⁵ ». Dans « L'ornement de la masse », Kracauer s'intéresse aux *Tiller girls*, ces jeunes filles qui dansent d'une manière uniforme et homogène, comme si elles répondaient aux règles du taylorisme ou à la *ratio* capitaliste elle-même. Le comportement de ces danseuses indifférenciées est paradigmatique de

²¹³ *Op. cit.*, p. 67.

²¹⁴ « C'est là le reproche spécifique adressé au régime économique actuel : qu'il ne fonctionne pas dans l'intérêt des masses qu'il fait travailler, mais que tout au plus il les administre. » *Les Employés, op. cit.*, p. 158.

²¹⁵ Kracauer, « L'ornement de la masse », *op. cit.*, p.62

l'ornement de masse : « Ces produits des usines de distractions américaines ne sont plus des jeunes filles particulières, mais des groupes indissolubles de jeunes filles dont les mouvements sont des démonstrations mathématiques²¹⁶. » Tout comme l'ornement de masse, l'urbanisme moderne est assez fort pour convoquer la masse, mais non pour la penser comme quelque chose d'humain et d'historique²¹⁷. L'urbanisme fait preuve de l'attitude que dénonce Kracauer : il est obnubilé par la faculté de disposer l'espace au point où il ne porte aucune attention à son contenu proprement humain, c'est-à-dire social et historique. L'urbanisme exacerbe la tension entre la reproduction technique de masse et la destruction de l'expérience autarcique; il ne la résout aucunement. Or, loin de la nostalgie, pour Kracauer, il est clair que l'on ne peut revenir en arrière. Il faut rester ouvert à un rétablissement de la mémoire collective dans la société de la masse :

Le processus conduit à traverser carrément l'ornement de la masse, non à faire retour en arrière. Il ne peut avancer que si la pensée limite la nature et construit l'humain tel qu'il est en vertu de la raison. Alors, la société se transformera. Alors, l'ornement de la masse disparaîtra, et la vie humaine elle-même prendra les traits de cet ornement où elle s'exprime avec netteté, dans les contes, face à la vérité²¹⁸.

Pour humaniser la société de masse, il faut descendre dans la rue et aller à la rencontre de celle-ci. La position de Kracauer est une critique radicale de la vue de haut contenue dans l'urbanisme et dans le monde entrepreneurial en général. L'avant-dernier chapitre des *Employés* s'intitule « Vu d'en haut » est une critique radicale de la position de surplomb que se donnent les entrepreneurs capitalistes (et à leur suite, les urbanistes). Kracauer affirme : « Les hauteurs restent enveloppées d'obscurité, aucune lumière ne tombe des sommets. » Selon lui, la position de surplomb ne mène qu'au mode de pensée mythique et, en tant qu'elle défend le système économique en place, elle repose « sur la croyance en une harmonie préétablie²¹⁹ ». À l'opposé, pour comprendre ce qui s'y passe, il faut s'imprégner du vécu de la grande ville moderne ; il faut investiguer les rapports de quotidienneté au sein de la masse des habitants²²⁰. La reproduction technique n'est pas réellement vide de contenu, c'est plutôt la façon dont on se la représente et dont on la pense qui est vide. Pour Kracauer, l'être humain n'a pas encore réussi à penser concrètement l'existence historique de la masse. Une des raisons est que la masse s'exprime dans des détails frivoles plutôt que dans de grands

²¹⁶ *Ibid.*, p. 60.

²¹⁷ « La *ratio* qui le produit est assez forte pour convoquer la masse et effacer la vie de ses figures. Elle est trop faible pour trouver les humains dans la masse et rendre les figures transparentes à la connaissance. » *Ibid.*, p. 68.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

²¹⁹ *Les Employés, op. cit.*, p. 159 et p. 154.

²²⁰ Tout comme Michel de Certeau, il défend une vue d'en bas : « C'est « en bas » au contraire (*down*), à partir des seuils où cesse la visibilité, que vivent les pratiquants ordinaires de la ville. Forme élémentaire de cette expérience, ils sont marcheurs » M. de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'Éditions, 1980, p. 173. Dans le prochain chapitre il sera davantage question de la promenade et de l'expérimentation urbaine.

projets de type corbuséens ; trop souvent, on « néglige la série des petits événements dont se compose notre vie sociale normale²²¹. » Il faut, selon Kracauer, faire une grande place à ce qu'il appelle les manifestations discrètes de surface dont le contenu peut être parfois frivole, superficiel ou inusité. Comme le révèle la première phrase de « L'ornement de la masse », « Le lieu qu'une époque occupe dans le processus historique se détermine de manière plus pertinente à partir de l'analyse de ses manifestations discrètes de surface, qu'à partir des jugements qu'elle porte sur elle-même²²². »

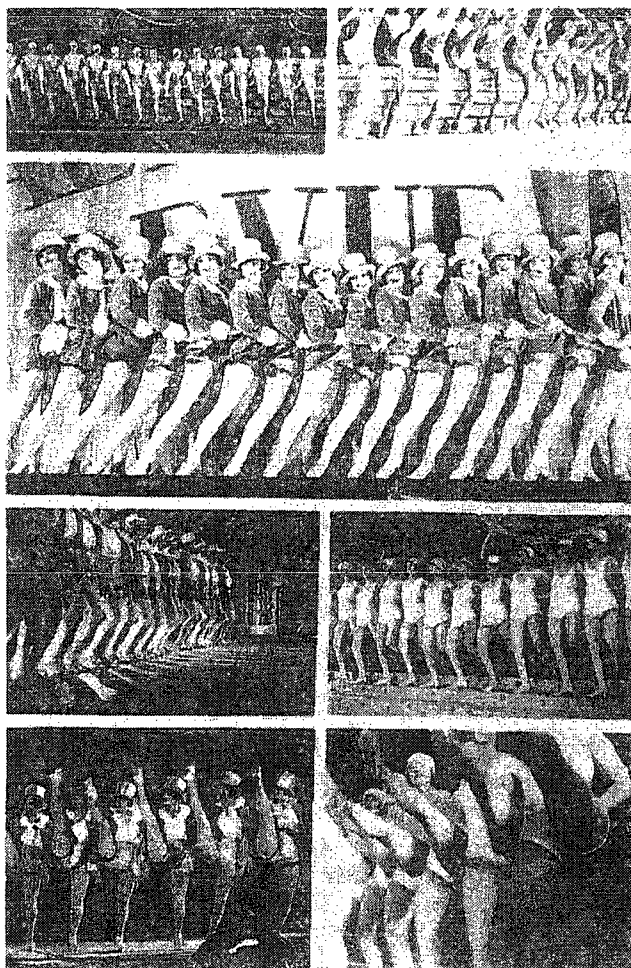


Image 10. *Tiller girls*, 1929. « Aux jambes des Tiller girls correspondent les mains dans les usines. [...] L'ornement de masse est le reflet esthétique de la rationalité recherchée par le système économique dominant. » S. Kracauer, « L'ornement de la masse », *op. cit.*, p. 63.

Dans les miniatures, Kracauer trace les contours de la collectivité anonyme qui habite la grande ville moderne et de la communication inconsciente qui la constitue. L'humanité a besoin d'une réflexion historique sur la société de masse. Kracauer s'oppose au caractère abstrait de la pensée capitaliste. Selon lui, il faut réfléchir au contenu historique contingent et aléatoire qu'il y

²²¹ *Les Employés*, *op. cit.*, p. 160.

²²² S. Kracauer, « L'ornement de la masse », *op. cit.*, p. 60.

derrière la reproduction technique et arrêter de projeter une vision du monde mythique (ou figée) sur celle-ci. La raison humaine doit prendre pour objet l'existence historique concrète de l'humanité. Il faut confronter les mythes de la technique moderne avec les histoires sociales. À contre-courant, Kracauer affirme que le capitalisme « ne rationalise pas trop, mais *trop peu*²²³ ». La conception de la raison de Kracauer diffère ainsi de celle de Simmel et de Weber. Pour Kracauer, la rationalité qui aplanit et détruit les particularités, soit la *ratio* capitaliste, n'est pas réellement rationnel ; elle contient encore des résidus mythiques. Dans le travail mécanisé qui répond aux exigences déshumanisantes de la *ratio* capitaliste, l'être humain est placé sous le contrôle de l'appareil qu'il contrôle²²⁴. Pour se déprendre, il doit critiquer le capitalisme avec sa raison et ainsi dépasser la rationalité vide caractéristique de ce dernier. Selon Kracauer, les transformations sociales à-venir se feront pour l'avènement d'une justice de masse et commenceront par une critique du mode de production capitaliste, c'est-à-dire de la production entreprise simplement pour le profit. Il faut traverser la médiation mécanique des interactions humaines pour en retrouver le contenu historique.

2.2.3. Marxisme et critique du mode de production capitaliste dans les miniatures

Comme je l'ai mentionné dans le premier chapitre, une des principales caractéristiques des miniatures est l'effet de distanciation qu'elles produisent, effet qui permet de reconsidérer la réalité ou, autrement dit, de repenser les espaces fonctionnalisés par la technique moderne. La critique du capitalisme que contiennent les « miniatures urbaines » est principalement dans cet effet de distanciation. La miniature fait apparaître le mode de production sous un jour nouveau, elle le représente d'une façon qui le détourne de ses finalités et le rend en quelque sorte absurde²²⁵. Les miniatures problématissent la mise en mouvement des corps dans la grande ville. Aussi, Kracauer promeut une compréhension agonistique de la grande ville, c'est-à-dire une compréhension dans laquelle les êtres humains doivent lutter pour freiner la destruction capitaliste de leur environnement, destruction que l'urbanisme moderne ne semble pas être capable de freiner. La grande ville apparaît alors comme un espace où des employés luttent entre eux pour le contrôle du temps formé. Or, cette lutte est davantage un travail sur soi des employés qu'une lutte entre des amis et des ennemis. Il ne s'agit pas d'éliminer une classe ennemie, mais plutôt de reconsidérer sa manière de vivre et son

²²³ « L'ornement de la masse », *op. cit.*, p. 66.

²²⁴ Voir S. Kracauer, *Les Employés*, p. 51.

²²⁵ Dans « Ma machine à écrire », *Rue de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, Kracauer fait apparaître complètement ridicule le rapport de l'être humain aux machines. Il raconte comment il est tombé en amour avec sa nouvelle machine à écrire et comment il a fusionné avec celle-ci. Il s'est alors coupé du monde et s'est mis à interagir seulement avec sa machine, jusqu'à ce qu'il se rende compte que cette dernière ne vivait pas seulement pour lui mais pouvait aussi être manipulée par autrui. Ne sentant plus le sentiment de singularité qui l'animait au départ, il a finalement tourné le dos à sa machine.

rapport au temps et à l'espace. L'objet de la lutte est en quelque sorte l'inscription du temps formé dans l'espace, c'est-à-dire la capacité de l'être humain à se projeter concrètement dans son environnement matériel. L'entrepreneur capitaliste, et toute une série d'employés à sa suite, veut réduire l'activité humaine à un temps quantitatif calculable monétairement. Il dénature ainsi l'expérience. À l'opposé, Kracauer montre que l'être humain s'inscrit dans l'espace de manière qualitative, improvisée et hétérogène. Pour lui, l'activité humaine est beaucoup plus que des quantités de profits. Il lutte alors contre la dénaturation et l'évidement de l'expérience en *témoignant de l'éphémère*, c'est-à-dire en narrant des phénomènes oubliés ou ignorés par la *ratio* capitaliste. Il espère ainsi favoriser le travail sur soi des employés en créant une conscience plus vraie de la réalité socio-historique chez ceux-ci.

Pour Kracauer, il est important de briser l'image mythique du processus de production omniscient et du temps dévoreur dont on ne peut rien retenir. Les miniatures montrent le caractère aléatoire et quasiment absurde des règles qui guident la production dans le capitalisme. Kracauer critique l'abstraction caractéristique du savoir conventionnel et axe cette critique sur la représentation de l'espace. C'est en montrant que l'espace n'est pas perçu concrètement que Kracauer critique l'abstraction de la *ratio* capitaliste. Sa critique agit au niveau de la représentation de la réalité. Le problème est que : « Le processus de production se déroule publiquement dans le secret. »²²⁶ Selon lui, il faut représenter le monde comme quelque chose qui est à transformer; il faut le présenter comme quelque chose sur lequel les êtres humains peuvent agir et non pas comme quelque chose de simplement chiffrable ou calculable. Il faut s'engager dans la réalité socio-historique, c'est-à-dire qu'il faut dévoiler les contradictions qui la traversent. La présentation dialectique prend comme point de départ, comme je l'ai expliqué, que la réalité socio-historique est insaisissable, car elle est traversée par une antinomie insoluble ou, pour le dire autrement, par un ensemble de contradictions. Brecht affirme à propos de la dialectique matérialiste :

Cette méthode traite, pour comprendre la mobilité de la société, les situations sociales comme des procès et suit ceux-ci à travers leurs contradictions. Pour elle, tout n'existe qu'en se transformant, qu'en étant en désaccord avec soi-même. Cela vaut aussi pour les sentiments, opinions et attitudes des hommes, où s'exprime le caractère propre de leur vie sociale, à un moment donné²²⁷.

Cela étant dit, malgré tous les parallèles que l'on pourrait voir entre leur œuvre, Kracauer ne s'est pas senti très proche de Brecht. Au contraire, le marxisme de Kracauer est original, modéré et cosmopolite. Kracauer est très loin de l'exaltation de Brecht devant la science marxiste. Le

²²⁶ *Les Employés*, op. cit., p. 63. Kracauer compare aussi la réalité des employés à *La lettre volée* de Poe.

²²⁷ B. Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p. 61.

matérialisme dialectique de Kracauer ne semble ni scientifique ni orthodoxe ni même partisan. Il fait apparaître des contradictions sociales de manière aléatoire et contingente, sans s'aligner sur aucune politique partisane précise. Il ne propose pas de manière claire pour résoudre ces contradictions. Au contraire, Kracauer laisse l'avenir indéterminé. Il travaille pour l'avènement d'une conscience juste, c'est-à-dire qu'il œuvre pour que les habitants de la grande ville aient conscience de la réalité à laquelle ils participent. Selon Kracauer, « celui qui veut changer la société doit en connaître la réalité dans le détail²²⁸. » Aussi, contrairement au marxisme orthodoxe, Kracauer pense qu'il est possible de faire une action marxiste individuellement. En gros, Kracauer identifie deux pathologies dont le marxisme doit se défaire : (1) son incapacité chronique à reconnaître le rôle historique de la classe moyenne dans l'évolution de la société et (2) son refus de toute action individuelle ou intellectuelle. Selon lui, l'intellectuel est une force productive de changements sociaux qui peut et doit agir par lui-même. Celui-ci doit se tenir à mi-chemin dans l'engagement et la solidarité sociale afin de maintenir son autonomie et modérer les passions des radicaux qui risquent de retomber dans des structures de domination et des modes de pensée mythique. Il doit rester dans une posture de l'attente et ne pas basculer dans une vision trop utopique de l'action politique. Pour Kracauer, l'intellectuel doit utiliser son intelligence pour œuvrer à la transformation de la société, c'est sa « mission minimale²²⁹ ». Pour ce faire, il doit détruire les mythes et les idéologies qui voilent la réalité, tout en subordonnant cette activité à la réhabilitation des classes défavorisées et de la vie mutilée. Il doit prendre comme point de départ la réalité concrète et non une utopie à venir.

Qui plus est, en montrant les contradictions sociales dans la grande ville, les miniatures exposent l'inachèvement du travail de la raison. Pour Kracauer, une multitude de phénomènes ne sont pas pris en compte par celle-ci et n'ont pas encore été réfléchis. Les miniatures montrent un déficit de justice dans la grande ville et appellent l'être humain à l'action et à la réflexion. La démocratisation du monde n'est pas encore achevée, loin de là. Kracauer veut montrer que le capitalisme est une époque transitoire dans l'histoire humaine, qu'il comprend comme un processus de démystification : « L'époque capitaliste est une étape sur la voie de cette démystification²³⁰. » Pour Kracauer, l'activité de la raison doit être comprise comme une aventure allant de pair avec le conte. Il faut cesser de percevoir l'activité de la raison humaine comme quelque chose de terne et d'uniformisant. L'activité de la raison, c'est-à-dire la réflexion sur la réalité socio-historique, est,

²²⁸ S. Kracauer cité dans J. Lohourou Digbeu-Badlor, *Siegfried Kracauer et les grands débats intellectuels de son temps*, op.cit., p. 315.

²²⁹ Kracauer cité dans *ibid.*, p. 83.

²³⁰ S. Kracauer, « L'ornement de la masse », op. cit., p. 65.

pour Kracauer, une activité pleine de surprises, de rebondissements et de moments d'improvisation, tel un conte. Elle est un combat contre des forces apparemment mythiques qu'il s'agit de détruire. Le problème est que la *ratio* calculatrice du capitalisme réduit le spectre des objets à réfléchir et annihile ainsi l'aventure qui est corollaire de la réflexion humaine. Pour Kracauer, le potentiel créatif de l'être humain, cet être de raison, s'exprime de manière contingente et aléatoire dans l'improvisation. En bon essayiste, pour Kracauer, la connaissance provient de méthodes de recherche improvisées.

2.3. La mémoire collective : démystification et réhabilitation

Dans les miniatures, Kracauer veut servir la réhabilitation de la vie mutilée et la réalisation d'une justice de masse. Pour ce faire, il doit se détourner de l'apparence initiale de la grande ville moderne que j'ai défini au début du premier chapitre comme *une disposition spécifique de la vie humaine (spatiale et mentale) orientée vers l'accélération de la production et de la consommation (donc de la circulation), mais surtout, l'augmentation de la valeur des capitaux*. Il la représente différemment et surprend ses habitants. Kracauer veut comprendre la grande ville moderne comme un espace narratif, un lieu où se créent des histoires et où prennent place différents temps formés. Son ennemi est l'idée d'un temps homogène et vide; ce temps chronologique au cœur de l'historicisme; ce temps qui emporte tout sur son passage; ce temps qui ne permet aucun appui dans ce qui a déjà été et qui rappelle l'absurde labeur de Sisyphe.

2.3.1. Le fantôme du temps chronologique, homogène et vide

Je crains bien que l'idée d'une histoire universelle ne soit un mirage, une chimère qui nous tarabuste...

- Siegfried Kracauer, *L'histoire*²³¹.

Oui ! le Temps règne ; il a repris sa brutale dictature. Et il me pousse comme si j'étais un bœuf, avec son double aiguillon. – « Et hue donc ! bourrique ! Sue donc, esclave ! Vis donc, damné ! »

- Charles Baudelaire, *Les petits Poèmes en prose*²³².

Dans la grande ville moderne, toute forme d'existence risque d'être emportée par le temps homogène et vide du mode de production capitaliste, temps sur lequel se base l'urbanisme. Simmel reconnaissait qu'au fondement même de la vie métropolitaine se trouve un rigoureux calcul du temps qui dépasse tout temps formé : « Ainsi la technique de la vie métropolitaine n'est, somme toute, pas

²³¹ *Op. cit.*, p. 200.

²³² *Op. cit.*, p. 30.

pensable sans que toutes les activités et relations d'échange soient très ponctuellement ordonnées selon un rigoureux schéma temporel supra-subjectif²³³. » Or, pour Kracauer, le temps chronologique, calculable techniquement, est vide. L'homme réel s'oppose à sa dissolution dans le temps²³⁴. Pourtant, quand il se tourne vers les grands boulevards, il constate que rien ne semble être fait pour durer : « Le temps l'emporte dans sa course rapide²³⁵. » Le temps apparaît tout puissant, capable de dissoudre toute forme d'existence et de ne rien en retenir. Kracauer représente ce temps comme un fantôme. Ce faisant, il espère que l'humanité pourra reconsidérer sa manière de vivre et de comprendre le temps ; qu'elle pourra surtout comprendre l'aspect aléatoire et mythique du réglage du temps dans le capitalisme. Je vais présenter deux apparitions de ce fantôme dans les miniatures, une première, sous la forme humaine du bourreau de travail dans « Fantôme dans un lieu de divertissement » et une deuxième, sous la forme d'un jeu de marionnettes emportant avec lui tous les êtres humains dans « La Vue interdite ». Tout d'abord, « Fantôme dans un lieu de divertissement » présente un homme qui a établi son bureau dans un des lieux de divertissement les plus célèbres de Berlin. De fait, cet établissement s'y prête assez bien, car il est disposé à la façon d'un bureau afin de permettre à ceux-ci de se divertir sans avoir à subir la violence d'un changement d'environnement.

Leur mission principale consiste indubitablement dans le fait d'épargner aux visiteurs, dont le comportement obéit durant la journée à des normes rationnelles, la fatigue de trouver eux-mêmes des amusements le soir, il s'agit aussi d'éveiller chez les petits employés, l'illusion qu'ils sont à la place de leurs supérieurs, et de libérer le public de la peur d'un appareillage qui, d'ordinaire, n'est pas un jeu innocent, mais s'avère d'un rigoureux sérieux²³⁶.

Si cette mise en scène est censée libérer momentanément du sérieux quotidien, le fantôme, lui, perpétrant le sérieux dans l'espace du jeu, fait apparaître toute l'absurdité du sérieux quotidien : « L'homme dont je parle ne comprenait pas du tout les appareils comme ils devaient être compris [...] Il pratiquait au contraire le jeu avec sérieux qui se transformait pour lui en jeu. » Il s'isole du reste du monde et travaille sans relâche. Rien ne le perturbe ; il traite la totalité de son environnement en moyen de production. Il est constamment affairé : il téléphone, gribouille des messages, envoie des pneumatiques, etc. Il garde toujours son sérieux, et semble même y trouver un certain plaisir. Chez lui, les deux activités typiques des employés (« s'affairer à travailler puis s'affairer à se divertir²³⁷ ») sont réunies en une seule activité. Ce faisant, ce fantôme fait apparaître la condamnation qui plane sur l'homme moderne : être la marionnette du fantomatique processus de

²³³ G. Simmel, « Métropoles et mentalités », *op. cit.*, p. 65.

²³⁴ Cf. S. Kracauer, « Le voyage et la danse », *op. cit.*, p. 54.

²³⁵ S. Kracauer, « Une rue sans mémoire », *Rue de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 28.

²³⁶ *Rue de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 98.

²³⁷ *Les Employés*, *op. cit.*, p. 142.

production. « Et lui, poursuivit par les démons de l'activité à tout prix, se livrera seul dans l'obscurité à l'amusement auquel il est condamné²³⁸. »

Dans « La Vue interdite », l'action se déroule aussi dans un bar, mais la figure qui canalise la représentation du temps vide n'est pas humaine. C'est plutôt un pianella, c'est-à-dire un « orchestron » de poupées dansantes qui incarne le temps vide. Le texte commence en affirmant que, dans un bar quelconque, « un fantôme fait son apparition soir après soir » Quand le pianella est mis en route, le narrateur a le sentiment que des automates prennent possession des corps : « Une rencontre a lieu entre des êtres qui n'existent pas vraiment ». La vue interdite est celle de l'instant vide de la danse qui s'aligne sur des automates : les corps deviennent les marionnettes de la technique, ils suivent le rythme prescrit par la machine. Le narrateur prend conscience de l'aspect fantomatique de l'existence humaine : « Le temps vorace et inutile se révèle à toi et tu trembles devant ses conséquences²³⁹ » un présent qui coule sans cesse et qui ne retient rien. Dans son interprétation de ce passage, Despoix avance que Kracauer fait apparaître ce monstre du temps dévoreur grâce à un effet de distanciation dans lequel le narrateur et le lecteur semblent se confondre. Le narrateur utilise la deuxième personne du singulier, ce qui tend à confondre la position du lecteur avec celle de l'écrivain : « Pas d'analyse complexe, pas de jugement : dans cet essai, le contenu de connaissance est un simple effet de distanciation né de la narration²⁴⁰. » Cette miniature, exemplaire, permet donc une prise de conscience du vide de l'existence grâce à un effet de distanciation.

2.3.2. L'effroi et la prise de conscience du vide

Se placer devant cette dure réalité de l'évidement du monde n'est pourtant pas quelque chose de facile. Se tenir devant le vide donne le vertige. La plupart des théoriciens de la grande ville moderne, et notamment les urbanistes, ont cherché des moyens pour éviter cette sensation de vertige que provoque la foule urbaine. Kracauer, au contraire, défendant une posture de l'attente, ne cherche pas à court-circuiter les sentiments que provoque en lui la grande ville. Il ne cherche pas non plus une exacerbation finale du sentiment de vertige dans une espèce d'eschatologie. Non, il est patient et ouvert. Il veut montrer le vide tel qu'il est et tel qu'il le ressent. Or, montrer le vide provoque nécessairement le choc et l'effroi. La meilleure exposition de l'effroi que provoque la prise de conscience du vide de la grande ville moderne se trouve dans une miniature intitulée « Le passage

²³⁸ *Rue de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 99 et p. 101.

²³⁹ *Ibid.*, p. 105. et p. 108.

²⁴⁰ « Feuilletton et cinéma », op. cit., p. 180. Despoix affirme sur ce monstre : « c'est le seuil d'un présent qui ne supporte plus aucune éternité », *Idem*.

souterrain ». Imaginons-nous ce passage comme un espace entièrement conçu pour la circulation, un espace fonctionnel répondant aux critères corbuséens. Le narrateur avoue clairement son sentiment à son égard: « J'avoue que je ne parcours jamais ce passage souterrain sans éprouver un sentiment d'effroi²⁴¹. » Tout au long de la miniature, il cherche à savoir ce qui provoque cet effroi. Les deux premières hypothèses sont : (1) la froide rectitude de la construction « privée de toute gaieté » ou (2) « l'épouvantable absence de liens entre toutes les personnes²⁴² » qui y passent. Le narrateur les rejette toutes les deux. Car, en fait, c'est le rapport entre la rectitude du bâti et l'anarchie du vivant qui effraie Kracauer. C'est le rapport entre la vie humaine et l'espace bâti qui l'intéresse. Cela s'explique à l'aide de ce que j'ai dit de la mémoire collective, définie avec Halbwachs comme un *rapport qui dure entre la disposition de l'espace et l'attitude du groupe telle qu'elle résulte de celle-ci*. Dans le cas du passage souterrain, l'attitude du groupe, vivant de manière totalement atomisé, et la disposition de l'espace entièrement unifié sont complètement étrangères l'une à l'autre. Cette séparation radicale entre attitude du groupe et disposition de l'espace manifeste un évidement complet de la mémoire collective ; c'est précisément ce phénomène qui effraie Kracauer. Le flot de la vie humaine n'est aucunement retenu dans l'espace. Compte tenu de ce qui a été dit dans ce chapitre, j'aimerais citer entièrement les deux derniers paragraphes de « Le passage souterrain », car, selon moi, ils en condensent assez bien le contenu. Le propre d'une miniature est de condenser des explications théoriques dans une image du quotidien et ces deux paragraphes sont particulièrement réussis. En plus de mettre l'accent sur le rapport entre la disposition de l'espace et le comportement humain, ils contiennent un effet de distanciation par rapport au mode de pensée mythique de l'urbanisme moderne et pointent vers un nouveau mode de pensée qui inclurait l'existence historique que mènent les habitants de la grande ville :

C'est bien le contraste entre le système de construction, clos, inébranlable et la confusion humaine dont il est le siège qui produit l'effroi. D'un côté le passage : une unité préméditée, stable dans laquelle chaque clou et chaque brique se trouvent à leur place et sont au service du tout. De l'autre côté, les hommes : des parties et des particules dispersées, les éclats décomposés d'un tout qui n'existe pas. Ils peuvent créer un assemblage de murs de poutrelles et de montants, mais ils sont incapables de s'organiser eux-mêmes en société. D'une façon terriblement prégnante, la perfection du système formé par la matière inerte dévoile l'imperfection du chaos vivant. Le boulanger est un badaud inutile, tandis que les montants en fer qui l'entourent ont une fonction, et contrairement aux murs qui portent l'édifice, les mendiants sont un fatras informe. Mais ce qui est inhumain n'est pas seulement l'absence d'ordre avec laquelle les hommes vaquent ici à leurs occupations, c'est encore la construction entièrement planifiée du passage. Comment pourrait-il en être autrement, puisqu'il a été bâti par des hommes ? Ces montants paraissent des ennemis, les murs évoquent des forçats et les poutrelles du plafond s'additionnent dans un unique cauchemar. C'est un système aussi mystérieux et aussi livré à l'abandon que le mélange anarchique des passants et des mendiants.

²⁴¹ *Rue de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, p. 56

²⁴² *Ibid.*, p. 56 et p. 57.

C'est toujours le même effroi qui s'empare de moi, quand je traverse le passage souterrain. Et pour me consoler, je songe parfois à des constructions meilleures, plus belles, dont les matériaux ne se composeraient pas seulement de fer et de briques, mais aussi, en un certain sens, d'hommes. Alors, les passants n'auraient pas besoin de tant se presser et la musique ne serait pas un appel à la pitié²⁴³.

Il est effroyable et choquant de prendre conscience que l'espace bâti que l'on habite n'inclut pas l'humain ; que l'humanité n'est pas présente dans l'espace qu'elle habite. Encore pire, il semble, par moment, qu'il s'y oppose : « les murs évoquent des forçats ». L'espace urbain moderne n'est pas encore bâti avec amour et plaisir, c'est-à-dire avec humanité. Au contraire, dans la représentation que fait Kracauer du passage souterrain, il apparaît comme le fruit d'une activité aliénante, il est bâti au travers de structures de domination. La séparation radicale entre la disposition de l'espace et les comportements des individus démontre l'absence de contenu humain dans le bâti. L'espace du passage souterrain ne retient aucun temps formé. L'existence humaine, déchirée en elle-même, manifeste un besoin crevant de dialectique auquel Kracauer cherche à répondre dans les miniatures. Dans celles-ci, Kracauer tente de penser ensemble la disposition spatiale et les comportements humains, au point où, parfois, des objets inanimés acquièrent des comportements sociaux.

2.3.3. Le nouvel élan : la réhabilitation d'objets oubliés ou ignorés

Comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, dans les miniatures, Kracauer se propose de revenir au monde matériel après avoir constaté son évidement; il veut redécouvrir des fragments de mémoire collective dans celui-ci. Tout comme Benjamin, Kracauer considère que l'action humaine est toujours une réutilisation du passé. Sans mémoire, pas d'action politique ni de révolution; sans mémoire, il n'y a que le vide. Dans les miniatures, Kracauer montre que la masse des habitants de la grande ville, en s'inscrivant inconsciemment dans des objets contingents et provisoires, se crée un passé sans le savoir. Les miniatures veulent dévoiler le rapport qui existe entre cette masse et les objets éphémères qui meublent le quotidien urbain moderne. Selon Kracauer, la réhabilitation des objets oubliés ou dévalorisés prend racine dans une critique du progrès, car c'est l'idéologie du progrès qui nous fait oublier l'importance des objets quotidiens éphémères. Du point de vue du progrès, la conservation de ces objets est complètement absurde, car ils seront inévitablement remplacés par de meilleurs tôt ou tard : le progrès et le temps dévoreur ne font qu'un. Pour prendre à rebours l'idéologie du progrès, Kracauer, comme je l'ai indiqué plus haut, utilise son contraire, soit le déclin. Il s'intéresse beaucoup à l'aura du déclin qui plane sur la grande ville. Il dévoile ce déclin dans différents objets, j'en retiendrai deux : les bretelles et les parapluies.

²⁴³ *Ibid.*, pp. 57-58.

« Les Bretelles : une étude historique » est une fabuleuse miniature qui dépeint la chute de l'autorité dans la modernité à partir du passage des bretelles vers les ceintures. Les bretelles, soutenant verticalement les pantalons, sont appelées à être remplacées par un support horizontal, soit la ceinture. La ceinture qui ne relie pas le bas et le haut montre que l'être humain s'est détaché de l'autorité des considérations spirituelles.

Depuis toujours le développement de la personnalité, au sens où l'entendent nos classiques, était lié à l'existence des bretelles. Elles seules produisaient cette harmonie de l'esprit et du corps, de l'idéal et de la vie qui est signe de la plus haute perfection. [...] Les pantalons étaient entraînés vers le haut, les idées conservaient un lien avec le sol. [...] La grande époque est finie depuis bien longtemps. À la place des bretelles, on porte aujourd'hui *des ceintures de sport* – et cette association de mots en dit déjà assez long. Où qu'on regarde, partout on voit des ceintures. [...] Si l'époque contemporaine déplore à bon droit le déclin de la personnalité : c'est le port horizontal des ceintures qui en est responsable, il faut lui attribuer l'état de décadence dans lequel se trouve le monde d'aujourd'hui²⁴⁴.

D'une façon ludique, Kracauer tente de redonner de l'importance aux objets quotidiens de la grande ville moderne, et surtout, une signification dans l'histoire sociale de l'humanité, c'est-à-dire un caractère symbolique. Dans « Les Bretelles : une étude historique », il montre que les petits objets matériels qui nous entourent jouent un rôle prépondérant dans la construction de la personnalité et de l'autorité. La crise de ces deux aspects de la vie humaine serait liée au changement incessant dans l'environnement matériel de la grande ville moderne.

Dans « Faux déclin des parapluies », Kracauer s'engage encore plus loin dans les rêves des habitants de la grande ville. Un de ceux-ci, utopique, est d'habiter un climat toujours parfait, toujours ensoleillé. Au bout du progrès, il y a le pays de Cocagne. Mais dans une telle perspective, les parapluies deviendraient superflus : « L'espèce est menacée de disparition [...] Une prophétie annonce qu'un jour apparaîtra une époque où règnera un éternel soleil; ensuite viendra la fin des temps²⁴⁵. » Tout comme les bretelles, les parapluies vivent avec l'angoisse constante de devenir superflus. « Mais les vrais responsables du sort de ces objets sont ceux qui les utilisent [...] Ils [les parapluies] perçoivent trop bien que tous ces mouvements qui leur sont hostiles ne sont que le signe d'un bouleversement social qui se dresse contre l'ordre établi par le ciel. » Encore une fois, comme très souvent dans les miniatures, c'est la nouvelle jeunesse sportive qui menace de transformer le monde à son image : « Afin de s'entraîner, elle s'expose avec jubilation à toutes sortes de précipitations ». Ce que les parapluies déplorent, c'est qu'une manière de sentir le monde dans sa plus grande finesse est en train de disparaître : « c'est seulement à l'abri des parapluies qu'on peut expérimenter et apprécier vraiment la différence délicate entre les bruits de la pluie à la campagne et

²⁴⁴ *Ibid.*, pp. 126-128. Cette miniature est retranscrite intégralement en annexe.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 130.

les gouttes d'eau du printemps²⁴⁶. » Comme on peut le constater, Kracauer fait une mise en scène de la perte en monde (du déclin) qui nous pousse à reconsidérer les choses et à donner une importance particulière aux détails matériels du quotidien. Il veut réhabiliter des objets oubliés et leur donner un sens nouveau, un sens qui ne peut provenir que de l'histoire humaine. En cela, il dévoile en eux des fragments de mémoire collective. Il trouve dans des détails des bribes d'histoires humaines. Kracauer cherche ainsi à donner un nouvel élan aux objets quotidiens ignorés. Il développe en quelque sorte ce que d'autres appelleront une politique de la vie quotidienne. Il dévoile les possibles et les périls contenus dans l'espace urbain moderne. Par exemple, il nous dit que c'est là où le déclin est le plus visible qu'émergera une critique radicale du mode de production capitaliste²⁴⁷.

2.3.4. L'espace narratif : hétérogénéité et improvisation

Linear spaces may be defined as those spaces in which form follows function. Narrative spaces are, instead, spaces like playground, places of displacement. [...] In other word, time is endowed with the possibilities of the unexpected, the possibilities of change [...] Good intentions, however, blind the planner to a truth that the novelist knows: you cannot begin something significant by creating immediate fullness. [...] To permit space to become thus encoded with time, the urbanist has to design weak border rather than strong walls.

- Richard Sennett, *Conscience of the Eye*²⁴⁸.

Une comparaison est en filigrane dans la plupart des miniatures soit celle entre les villes du Nord et les villes du Sud. Les villes du Sud incarnent des lieux chaleureux et hétérogènes qui favorisent l'improvisation tandis que les villes du Nord, Berlin en tête, représentent des lieux froids et homogénéisants. Les villes du Sud sont des lieux humains où transparaît la contingence des rencontres et des fractures qui meublent la vie humaine, tandis que les villes du Nord sont les lieux où les forces homogénéisantes du processus de production sont le plus visibles. Cette comparaison culmine dans une miniature intitulée « Bar dans le Sud ».

Les villes du Nord semblent rêver, celles de la Méditerranée tiennent un peu du rêve. Ce qui caractérise cet état, c'est qu'il aligne les images d'après des règles étrangères aux apparences habituelles. [...] La totalité est morcelée et un soupçon menace son unité. Les lieux de fractures ne sont nulle part aussi nombreux que dans les villes du Sud. Sous le glacis qui les revêt, les taches des bars produisent d'innombrables déplacements²⁴⁹.

Le type de conceptualisation de l'espace que propose Kracauer dans « Bar dans le Sud » rappelle énormément ce que Richard Sennett, à la suite de Edward Saïd, appelle l'espace narratif. Sennett

²⁴⁶ *Ibid.*, pp. 130-131.

²⁴⁷ Voir la section 3.2 où je traiterai de « À propos des bureaux de placements » et « Salles chauffées ».

²⁴⁸ R. Sennett, *Conscience of the Eye*, New York, W. W. Norton, 1990, pp. 194-196.

²⁴⁹ *Rue de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 75.

compare l'espace narratif à un terrain de jeux. Littéralement, l'espace narratif est celui qui contient des histoires ou des potentialités historiques ; en ce sens, c'est nécessairement un espace de mémoire. Dans le même sens que tout ce qui a été dit dans ce chapitre, Richard Sennett affirme que ce qui est déterminant c'est la présence du temps historique dans l'espace. L'espace narratif est un espace de rétention des temps formés de la vie humaine. Selon Sennett, les histoires humaines ont des contenus qui débordent toujours la fonctionnalité des espaces. En énonçant la fonction d'un espace, rien n'est dit des histoires qu'il contient, c'est-à-dire que rien n'est dit de son contenu proprement humain. Le fonctionnalisme, par exemple celui de Le Corbusier, est profondément anhistorique et ultimement, pour Sennett et Kracauer, inhumain. Le temps, dans l'espace narratif, ne fait pas que couler, il dure. Sennett affirme que le problème des urbanistes est qu'ils oublient l'importance de l'incomplétude. Quelque chose de significatif ne peut jamais être saisi dans sa totalité, pense Sennett, ce qui rappelle beaucoup ce que Kracauer affirme dans *History*.

Dans « Bar dans le Sud », Kracauer présente un lieu de fractures et de déplacement de sens typique : « À Nice, il y a un bar qui est le modèle du genre. » Il est un lieu où différents objets se rencontrent, plusieurs apparaissent désuets : « Il ne manque pas de choses à démolir²⁵⁰ » Ce qui est surprenant c'est justement que les choses à démolir durent, ce qui horripilerait sûrement Le Corbusier, lui qui appelle à jeter tout ce qui est superflu. Les clients du bar se saisissent de l'ameublement et en transgressent constamment la compréhension normale : « Les tables et les chaises sont dépourvues du caractère sédentaire qui leur est imposé dans les pièces d'habitation. Leur signification est méconnue des visiteurs qui les dérangent sans cesse. Comme les termes des mots croisés, ils se dressent les uns à côté des autres, à la fois semblables et isolés. » Ainsi, ce lieu n'est pas fait d'un tissu uniforme, au contraire il est hétérogène et favorise le changement, la réflexion, la distanciation et les déplacements de sens. Kracauer termine cette miniature par la phrase programmatique : « **La valeur des villes se mesure au nombre des lieux qu'elles réservent à l'improvisation**²⁵¹. » Il faut toutefois bien comprendre que l'improvisation se fait toujours à partir de ce qui est déjà-là. Dans un espace vide, où aucun temps formé n'est retenu, l'improvisation est impossible. Pour qu'il y ait improvisation, il doit y avoir des temps formés qui ont été retenus dans l'espace avec lesquels improviser. La vivacité de la mémoire collective se reflète dans la vivacité de l'activité humaine ; nouveauté, déplacement de sens et improvisation en sont la marque. Kracauer pense donc, à l'opposé des urbanistes, que l'instabilité contient plusieurs bienfaits. Elle favorise la

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 76.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 76 et *idem*.

vigilance, la spontanéité et l'action inusitée. Selon lui, la vie collective et l'improvisation sont interreliées. Une autre miniature expose clairement le penchant de Kracauer pour l'improvisation et l'hétérogénéité, mais surtout pour l'unification involontaire de la diversité. Elle s'intitule : « Vu par la fenêtre » et elle décrit ce que voit un observateur urbain qui tente de comprendre la grande ville moderne comme un espace narratif ; une mosaïque involontairement unifiée. Elle commence ainsi :

On peut distinguer deux sortes de villes : les unes formées de manière consciente, les autres qui ne résultent pas d'une intention déterminée. Les premières proviennent d'une volonté artistique qui se concrétise dans des places, des vues, des ensembles d'édifices et des effets de perspectives, que le Baedeker signale ordinairement d'une petite étoile. Les secondes au contraire apparaissent sans avoir été planifiées au préalable. Ce ne sont pas des compositions qui, telle la place parisienne de la Concorde, devraient leur existence à un projet architectural unitaire, mais des créations du hasard dont on ne peut rendre raison. Partout où se trouvent des masses de pierres et des tracés de rues, dont les éléments proviennent d'intérêts très divers, existe cette sorte de ville qui, en tant que telle, n'a jamais été l'objet d'un intérêt quelconque. Elle est aussi peu ouvragée que la nature et ressemble à un paysage, car elle persévère dans son être sans avoir besoin d'une conscience. Sans se soucier du visage qu'elle présente, elle se révèle au fil du temps²⁵².

Kracauer distingue donc deux types de villes (celle dont l'espace a été unifié volontairement et celle où cela s'est produit involontairement), distinction qui rappelle beaucoup celle entre les villes du Nord et les villes du Sud. La différence, c'est qu'ici Kracauer affirme que c'est une question de degré. Les types n'existent pas dans leur forme pure. Ils sont toujours mélangés. Tout l'objectif de Kracauer est de renverser le balancier; trop d'importance a été donnée à la disposition volontaire et planifiée de l'espace et pas assez à la déposition involontaire et spontanée. Il est aussi à noter que Kracauer, tout comme Benjamin et les surréalistes, accorde une grande place à l'inconscient comme source de nouveaux possibles. L'unification involontaire du divers est toujours en partie inconsciente et onirique. L'individu qui participe à la vie urbaine moderne est inconscient de la totalité, il la rêve. Et quand il s'arrête pour regarder le paysage urbain en général, il est hébété : « Devant ma fenêtre, la ville se condense en une image aussi magnifique que le spectacle de la nature²⁵³. » Kracauer pense que l'interaction humaine n'a pas besoin d'une image unifiée et totalisante pour bien fonctionner. Au contraire, pour connaître la grande ville moderne il faut l'appréhender comme quelque chose qui s'unifie involontairement et qui garde toujours un petit aspect onirique. Dans la grande ville, la rétention du temps formé s'effectue de manière poreuse, hétérogène et désordonnée.

Ce paysage c'est le désordre de Berlin. Involontairement, ses contrastes, sa dureté, son ouverture, sa diversité et son éclat trouvent leur expression dans cette métropole qui a grandi toute seule. La connaissance des villes est liée au déchiffrement de leurs images préférées comme dans un rêve²⁵⁴.

²⁵² *Rue de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, p. 59. Cette miniature est retranscrite intégralement en annexe. Il serait intéressant de comparer la distinction entre les deux types de villes que fait Kracauer et la distinction que fait Bergson entre les types de mémoire, une volontaire qui fige le passé et une involontaire dans laquelle le passé revient de façon spontanée.

²⁵³ *Ibid.*, p. 59.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

En résumé, pour Kracauer, il existe deux tendances antinomiques qui traversent la représentation et l'appréhension de l'espace urbain moderne. Cela revient à ce qu'il appelle les deux types de ville dans « Vu par la fenêtre » ou encore, à la différence entre les villes du Nord et les villes du Sud qui est présente dans plusieurs miniatures et notamment dans « Bar dans le Sud ». Kracauer présente ces deux tendances dans une dialectique insoluble, d'un côté la mémoire collective se dissout inéluctablement et de l'autre elle se reconstitue constamment, j'y reviendrai dans le prochain chapitre. Pour l'instant, afin de bien comprendre et synthétiser cette distinction entre ce que j'ai appelé, d'un côté, l'espace vide et, de l'autre, l'espace narratif (soit l'espace de mémoire), voici un tableau qui en récapitule les grandes lignes :

Espace vide	Espace narratif
Unification consciente et volontaire de la diversité du flot de la vie	Unification inconsciente et involontaire de la diversité du flot de la vie
Homogénéité et uniformité	Hétérogénéité et diversité
Réduction volontaire du désordre et des imprévus	Présence créative du désordre et des surprises
Espace quantitatif entièrement calculable	Espace qualitatif dont la connaissance se mêle avec le rêve
Contrôle du temps unique; une seule histoire abstraite et mythique	Mosaïque de temporalités; pluralité de petites histoires
Aucune rétention du temps formé; absence de souvenir particulier	Rétention du temps formé; présence d'une multiplicité de souvenirs particuliers
Fixation mythique du sens et des significations	Déplacement et renouvellement constant du sens et des significations
Circulation capitaliste et disciplinée	Circulation désordonnée et imprévisible
Toute activité est sérieuse et rentable	Plusieurs activités superflues et ludiques
La nécessité n'est qu'économique	La nécessité provient de la vie elle-même
Espace aseptisé, sans contradiction, confortable et prévisible	Espace d'improvisation et de lutte pouvant choquer ou effrayer
Absence de solidarité	Solidarité événementielle
Rien de particulièrement plaisant à regarder	Pluralité de choses à voir et plaisantes à regarder; la curiosité humaine est sollicitée
Unilatéralité de l'usage	Mixité des usages
Murs opaques	Frontières poreuses
Stabilité et uniformité des ambiances	Instabilité et changement d'ambiances
L'étrangeté est rejetée	Multiplicité de rencontres entre étrangers
L'ancien et le désuet sont inutiles	L'ancien et le désuet acquièrent constamment de nouvelles utilités
La souffrance et la mort restent cachées	La souffrance et l'effroi devant la mort sont visibles

2.3.5. L'impossibilité d'être architecte d'un espace narratif

En conclusion de ce chapitre, il est bon de se rappeler que Kracauer est en fait un architecte de formation qui resta toujours préoccupé par le problème de la maîtrise de l'espace. Il raconte son délaissement de l'architecture dans un roman autobiographique publié à la fin des années 20, *Ginster*. Il y dénonce l'ancrage de l'architecture dans l'idéologie capitaliste : l'objectif est de

rentabiliser la disposition de l'espace et non de construire des espaces narratifs. De toute façon, en tant que tel, il est impossible de construire volontairement un espace qui se caractérise par l'hétérogénéité et la contingence. L'espace narratif, c'est-à-dire l'espace de mémoire qui permet la rétention des temps vécus, se constitue au travers de rencontres hasardeuses. Il y a implicitement une critique radicale de l'architecture moderne et de l'urbanisme dans les « miniatures urbaines ». Ceux-ci, trop dépendants des forces du marché, sont incapables de prendre en considération concrètement l'existence historique de l'humanité et ainsi de servir les tâches de démythification et de réhabilitation que se donne Kracauer. Poussé à son paroxysme, le dilemme de Kracauer fut le suivant : être à la solde du marché ou vivre à la façon d'Ahasver le juif errant. Selon Kracauer, et cela est clair dans « Ahasver ou l'énigme du temps »²⁵⁵, l'être humain est condamné à l'errance. Il ne peut saisir entièrement ce qu'il doit faire. Kracauer fut, pour un temps, un journaliste flâneur dont le rôle social fut de prendre du recul par rapport aux habitus figés du quotidien urbain moderne. Son objectif fut de créer un espace de réflexion et de préparer le terrain pour une transformation des rapports sociaux. Il voulut produire une présentation dialectique de la grande ville à partir de ses expérimentations et ainsi redécouvrir l'habitat de l'individu moderne comme un espace narratif.

Dans ce chapitre j'ai montré que Kracauer, tout comme Maurice Halbwachs, conçoit la mémoire collective comme un rapport qui dure entre la disposition de l'espace et l'attitude d'un groupe social telle qu'elle résulte de celle-ci. Aussi, j'ai montré que, pour Kracauer, dans la grande ville, cette durée est déclinante. La rétention du vécu s'effectue alors aléatoirement, sous le mode de l'improvisation. Dans ses miniatures, Kracauer cherche à exposer cette rétention hasardeuse du vécu dans l'espace urbain moderne, cela, à l'aide d'une méthode dialectique qui met l'accent sur la partialité de la présentation de la réalité. Qui plus est, Kracauer critique le mode de production capitaliste et embrasse une posture marxisante qui, comme je l'ai dit, est extrêmement singulière et non-orthodoxe. La posture critique de Kracauer est axée sur la mise à distance des habitudes. Il veut favoriser la prise de conscience, le renouvellement des habitudes et les déplacements de sens dans le quotidien urbain. Dans le prochain chapitre, je vais exposer plus en détail la présentation de la grande ville dans les miniatures. J'essayerai de découvrir quels lieux Kracauer identifie comme étant particulièrement propices à l'improvisation et à la recomposition d'une mémoire collective. Aussi, je vais discuter plus explicitement de la manière dont il expérimente la grande ville. Selon lui, la flânerie est une activité dans laquelle le flâneur se laisse porter par les histoires que contient la grande ville ; elle favoriserait ainsi la remémoration et la prise de distance.

²⁵⁵ Voir la section 2.3.

3. Se remémorer la grande ville moderne

Jusqu'alors Berlin n'a peut-être pas été assez aimée, ainsi que l'a déploré, un jour, un grand ami de la ville, le maire Reicke. On sent encore, dans maints quartiers de Berlin, qu'ils n'ont pas été assez regardés, pour être vraiment visibles. Nous Berlinois devons « habiter » notre ville davantage. Ce n'est pas si facile de regarder et d'habiter une ville qui est toujours, par monts et par vaux, en train de devenir autre et ne se repose jamais dans son hier.

- Franz Hessel, *Promenades dans Berlin*²⁵⁶.

L'objectif de ce dernier chapitre est de revenir sur les promenades urbaines de Kracauer et de décrire la manière dont lui apparaît la grande ville moderne dans celles-ci. Que recherche-t-il et qu'est-ce qui attire son attention ? Je soutiendrai que les « miniatures urbaines » se veulent des exercices de remémoration favorisant une prise de distance critique par rapport au quotidien urbain. Elles constituent une espèce de cartographie « anamnétique » de la grande ville en ce qu'elles identifient des lieux particulièrement fertiles à la remémoration et qu'elles décrivent des phénomènes mémorables qui y prennent place. L'objectif des « miniatures urbaines » est de rendre visible la mémoire collective dans des fragments disposés en mosaïque et ainsi de comprendre le quotidien urbain moderne comme un espace narratif. Pour ce faire, Kracauer pratique l'expérimentation urbaine, c'est-à-dire la promenade et la flânerie. Comme l'affirme Franz Hessel, un compagnon de route de Kracauer et de Benjamin²⁵⁷, il faut regarder les choses afin de les rendre visibles. Ainsi, c'est en regardant et en expérimentant ce qui se passe dans la grande ville que Kracauer espère rendre visibles les fragments de mémoire collective qui s'y cachent (oubliés ou tout simplement ignorés). Dans la deuxième partie de ce chapitre, je mettrai plus précisément en lien la remémoration que promeuvent les miniatures avec la portée politique de celles-ci. J'analyserai brièvement la posture politique adoptée par Kracauer. Enfin, je discuterai des événements qui ont mis fin à l'aventure de feuilletoniste de Kracauer, soit la montée du nazisme et la prise du pouvoir par Hitler. Je ferai ainsi référence à la dernière miniature écrite par Kracauer tout juste après l'incendie du Reichstag, soit celle du 2 mars 1933, intitulée « Tout autour du Reichstag ».

²⁵⁶ F. Hessel, *Promenades dans Berlin*, Grenoble, PU Grenoble, 1989, p. 253.

²⁵⁷ Dans *Promenades dans Berlin* publié en 1929, Hessel synthétise ses idées sur la flânerie et raconte la vie de Berlin à partir de ses propres expérimentations. Ce livre a été chaudement accueilli par Benjamin, voir « Le retour du flâneur » en postface à l'édition française, pp. 255-259. Certains, comme Jean-Michel Palmier et Stéphane Hessel (voir la préface de *Promenades dans Berlin*), et Enzo Traverso (voir *Siegfried Kracauer itinéraire d'un intellectuel nomade, op. cit.*, pp. 99-101) accordent une importance décisive à Hessel dans l'évolution des idées sur la flânerie chez Kracauer et Benjamin. Ce dernier a sûrement eu une influence, mais il faut voir leurs interrelations comme des vases communicants. Les réflexions sur la flânerie étaient dans l'air du temps. Il est ainsi plus à propos de le considérer comme un compagnon de route.

3.1. Flâner : habiter le paysage urbain moderne

Dans le deuxième chapitre, j'ai décrit la position théorique dialectique anti-hégélienne de Kracauer : l'être humain est condamné à l'errance. Le théoricien doit toujours limiter ses conjectures. La totalité de l'histoire, tout comme l'intégralité des rapports sociaux, est insaisissable. Dans les miniatures, la grande ville moderne ne se dévoile que par fragments et la connaissance de celle-ci est toujours partielle; jamais elle n'apparaît dans sa totalité. Pour Kracauer, la grande ville est un ensemble hétérogène et irréductible. Le travail du sociologue est ainsi une activité marquée par l'incertitude et l'impondérable. Kracauer associe directement, dans les miniatures, l'analyse sociologique de la grande ville à la flânerie. En cela, il est tout à fait d'accord avec Franz Hessel qui, relatant ses promenades, affirme : « Il faut que je pratique une espèce de géographie locale, que je m'intéresse au passé et au futur de cette ville, cette ville qui est toujours en route, toujours en passe de devenir autre²⁵⁸. » Cette phrase résume assez bien l'intention des miniatures. Kracauer, tout comme Hessel, pense qu'il faut se consacrer aux « petites découvertes du hasard²⁵⁹ ». Il est important de noter que, par leur promotion de la flânerie et de l'expérimentation urbaine, Hessel et Kracauer, mais aussi Benjamin, enjoignent les habitants de la grande ville à « habiter » davantage leur ville. Selon eux, les citadins doivent davantage s'ouvrir à ce qui s'y passe et ainsi davantage s'insérer dans leur habitat. Les miniatures, en exposant la vie de la ville, en la rendant visible, permettent aux habitants d'y prendre place davantage. Pour Benjamin, habiter signifie laisser des traces. Les êtres humains habitent l'espace en ce qu'ils lui donnent forme, ils le transforment en des lieux significatifs. Habiter un lieu c'est, non seulement participer à sa construction, mais surtout en prendre soin²⁶⁰.

Cela étant dit, dans les miniatures, la grande ville moderne est présentée comme un paysage désordonné, hétérogène et involontairement unifié²⁶¹. Kracauer cherche un médium qui puisse laisser parler la ville et le monde de la rue son propre langage. Il veut dévoiler l'humanité contenue dans l'espace urbain moderne et non y surajouter un langage scientifique qui proviendrait d'une position

²⁵⁸ F. Hessel, *Promenades dans Berlin*, op. cit., p. 35

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 251.

²⁶⁰ Martin Heidegger dans une conférence prononcée en 1951 intitulé « Bâtir Habiter Penser », *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1990, offre une réflexion extrêmement pertinente sur la signification de « l'habiter ». Heidegger accorde une importance décisive à l'habiter. Selon lui, « habiter est la manière dont les mortels sont sur terre. », p. 175. Par contre, Heidegger ne partage pas du tout la même sensibilité politique que Kracauer. Aussi, Heidegger ne parle jamais de l'environnement urbain quand il fait référence à l'habiter. Il s'agit pour lui d'une métaphore pour l'habitation dans l'être. Malgré ces différences colossales, des parallèles intéressants peuvent être tracés entre concernant et Kracauer concernant « l'habiter ». Heidegger établit un lien entre habiter et bâtir. (« Nous ne parvenons, semble-t-il, à l'habitation que par le "bâtir" » p. 170) et il donne une définition de l'habiter à partir du bâtir : « Soigner et construire, tel est le "bâtir" au sens étroit », p. 179. Ainsi, pour Heidegger, *habiter c'est prendre soin et ménager les choses*.

²⁶¹ C.f. « Vu par la fenêtre », op. cit., et l'interprétation que j'en ai donné en 2.3.5.

de surplomb. La miniature est le fruit de ses expérimentations urbaines. Elle commence toujours par un regard porté sur la ville, c'est-à-dire par une expérience concrète. La grande ville moderne apparaît comme un tableau vivant (en train de se faire) qui se donne à voir. Olivier Agard fait remarquer l'omniprésence des figures du chantier et de la ruine pour décrire le paysage urbain moderne dans les miniatures²⁶². Ces figures condensent l'idée d'un paysage en train de se faire ou de se défaire (une sorte de *work in progress* permanent). Dans le même sens, Hessel demande aux Berlinoises : « Concédez à la ville un peu de votre amour du paysage ! »²⁶³ Les citadins doivent apprendre à aimer regarder la ville telle qu'elle est, dans toute sa contingence et son caractère transitoire; ils doivent apprendre à la laisser parler en eux. La flânerie favorise ce regard ouvert. La flânerie est, pour Hessel, Kracauer et Benjamin, une manière d'habiter le paysage urbain moderne, c'est-à-dire d'en prendre conscience et d'y participer. Hessel pense que les citadins devraient assumer « le rôle sympathique de l'ornement dans le tableau de la ville²⁶⁴ ». Kracauer ajouterait qu'ils doivent le faire en tant que masse active et hétérogène et non de manière passive et homogène.

Aussi, il semble exister un lien entre la flânerie, la petite prose et l'existence historique de la grande ville comme telle : Baudelaire, Benjamin, Hessel et Kracauer sont tous des flâneurs et des écrivains de petite prose. La grande ville moderne semble inspirer d'elle-même la flânerie et la petite prose à celui ou celle qui enquête sur sa réalité historique. Un ultime argument peut donc être apporté en faveur de la flânerie et de la petite prose comme manière d'éveiller la mémoire collective dans la grande ville : elles correspondent à la structure même de la vie quotidienne en ville, c'est-à-dire à sa réalité concrète. L'existence humaine dans la grande ville moderne est fragmentée et hétéroclite, tout comme le sont la flânerie et la petite prose. Pour Kracauer, la forme spécifique des représentations de la grande ville est celle de la mosaïque. Juxtaposition d'expérience et d'ambiances spécifiques, la promenade telle que pratiquée par Kracauer, par exemple dans « Souvenir d'une rue de Paris » dont je parlerai dans la section 3.1.2, tend vers cette forme de la mosaïque. La vie de la ville est comme un livre en train de s'écrire ; elle est une superposition d'histoires en train de se faire. Franz Hessel résume ainsi l'art de flâner : « Flâner est une sorte de lecture de la rue où les visages, les étalages, les vitrines, les terrasses de café, les tramways, les autos et les arbres deviennent de pures lettres, toutes

²⁶² O. Agard, « La mélancolie urbaine selon Siegfried Kracauer » dans *Le choc des métropoles*, dir. par S. Füzesséry et P. Simay, Paris, Éditions de l'éclat, 2008, p. 166.

²⁶³ F. Hessel, *Promenades dans Berlin*, op. cit., p. 251. Simmel dans « Philosophie du paysage », *Tragédie de la culture*, op. cit., pp. 231-245, affirme que le paysage se définit par une unité involontaire du divers de laquelle se dégage une *Stimmung* (« atmosphère » ou « état d'âme ») particulière. Or, Simmel semble restreindre l'appellation paysage au phénomène naturel, tandis que Hessel et Kracauer vont l'élargir au phénomène urbain.

²⁶⁴ F. Hessel, *Promenades dans Berlin*, op. cit., p. 253.

égales en droit, qui, ensemble, forment les mots, les phrases, les pages d'un livre toujours nouveau. Pour vraiment flâner, il ne faut avoir rien de trop précis à faire²⁶⁵. »

Qui plus est, l'oisiveté et l'ennui jouent un rôle primordial dans l'art de flâner. L'exploration urbaine rapportée dans les miniatures est en étroit lien avec l'ennui et l'attitude blasée dont parle Simmel dans « Métropoles et mentalité ». En fait, le flâneur tente de produire un renversement positif du blasement typique des habitants de grandes villes. Olivier Agard affirme à propos de l'ambivalence de Kracauer par rapport à l'expérience de la grande ville : « Elle est pour le flâneur kracauerien le lieu d'une dynamique positive²⁶⁶ ». Dans son essai « Ennui » de 1924, qui précède et prépare les miniatures, Kracauer analyse toute l'importance de l'ennui dans la culture urbaine moderne. Il appelle en quelque sorte les citadins à utiliser celui-ci à bon escient. Selon lui, l'ennui peut servir à réfléchir sur sa vie et son habitat ; il peut être un moment de distanciation critique. L'oisiveté et l'ennui permettent aux citadins de prendre le temps d'explorer le monde qui les entoure ; de prendre un pas de recul par rapport aux habitudes productivistes du capitalisme. Pour Kracauer, il est important de prendre le temps de laisser parler la grande ville telle qu'elle est²⁶⁷. Kracauer tente retourner l'ennui et l'attitude blasée typique de la vie dans les grandes villes en un appel à habiter²⁶⁸. Le flâneur kracauerien est ainsi celui qui utilise l'ennui pour mieux habiter la grande ville. Il transforme celui-ci en un temps d'exploration urbaine. Provenant du déracinement²⁶⁹, l'ennui dénote un certain sentiment d'étrangeté par rapport à la grande ville. Dans les miniatures, Kracauer utilise cette expérience de l'étrangeté afin de jeter un regard nouveau sur le monde.

3.1.1. L'étranger

Georg Simmel est le premier sociologue à avoir étudié la figure de l'étranger comme « une relation tout à fait positive²⁷⁰ ». Kracauer va beaucoup s'inspirer de la réflexion de celui-ci. Selon Simmel, la forme sociologique de l'étranger fait ressortir des caractères fondamentaux des interactions humaines

²⁶⁵ F. Hessel, *Promenades dans Berlin*, *op. cit.*, p. 141. La comparaison entre la flânerie et la lecture est très fréquente, elle est présente notamment chez Benjamin et Kracauer, mais aussi chez des gens comme Michel de Certeau et Rebecca Solnit. Cette dernière souligne que pour les flâneurs parisiens « la promenade devient lecture, comme si Paris était une immense anthologie de contes » R. Solnit, *L'art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002, p.258.

²⁶⁶ O. Agard, « La mélancolie urbaine... » *op. cit.*, p.168..

²⁶⁷ Hessel, dans « L'art de se promener », *Encouragements au plaisir*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, affirme : « La rue est une sorte de lecture. Lis-la. Abstiens-toi de juger. Retiens-toi de déclarer trop vite qu'elle est belle ou laide. Ces notions sont tout à fait insuffisantes. » p. 152.

²⁶⁸Le texte de Heidegger sur « l'habiter » se termine avec une discussion sur le rôle du déracinement. Selon lui, le déracinement « est le seul appel qui invite les mortels à habiter. », « Habiter, Bâtir, Penser », *op. cit.*, p. 193. Le déracinement est, pour Heidegger, un appel à soigner, à construire et à participer davantage dans le monde.

²⁶⁹ O. Agard affirme : « Cet ennui citadin est présenté par Kracauer au début des années 1920 comme l'effet du déracinement dans un monde désenchanté » « La mélancolie urbaine... », *op. cit.*, p. 151.

²⁷⁰ Simmel « Digressions sur l'étranger », *op. cit.*, p.54.

soit principalement la tension entre le proche et le lointain, et, dans une moindre mesure, la tension entre la différence et la similitude, et celle entre la généralité et la singularité.

Si l'errance est la libération par rapport à tout point donné dans l'espace et s'oppose conceptuellement au fait d'être fixé en ce point, la forme sociologique de l'étranger se présente comme l'unité de ces deux caractéristiques. Cependant, ce phénomène montre aussi que les relations spatiales ne sont que la condition, d'une part, et le symbole, d'autre part, des relations sociales. [...] Son appartenance au groupe, au contraire, fait que l'étranger est *en même temps* proche et distant [...] Bien que ses attaches avec le groupe ne soient pas de nature organique, l'étranger est cependant membre du groupe, et la cohésion du groupe est déterminée par le rapport particulier qu'il entretient avec cet élément²⁷¹.

Simmel affirme que la caractéristique spécifique de l'étranger est *la mobilité*. L'étranger n'est jamais fixé entièrement en un lieu et ne peut jamais être entièrement situé par autrui. Simmel souligne ainsi que « tant qu'il est, aux yeux de l'autre, "l'étranger", il n'a pas de racines²⁷². » L'étranger est ainsi un déraciné et est donc particulièrement sensible à l'appel à habiter. Aussi, l'étranger fait émerger les contradictions au sein de la conscience de la communauté humaine, car il remet en question son aspect inclusif et général. Pour Simmel, l'étrangeté est présente à différents degrés dans toutes les formes d'interactions sociales²⁷³.

Dans les miniatures, l'étrangeté est constitutive de l'expérience de la grande ville comme telle. Tout habitant d'un monde désenchanté comme la grande ville moderne vit en partie en étranger. On ne peut être totalement familier avec un monde hétéroclite qui ne se donne à voir que par fragments. Comme je l'ai évoqué précédemment, la grande ville moderne apparaît, dans les miniatures, comme un lieu de passage et de rencontre entre étrangers où rien ne prend racine de manière organique et traditionnelle. Ainsi, dans les miniatures, le narrateur qui rapporte ses expériences revêt très souvent les traits d'un étranger. En un certain sens, l'étranger est la figure par excellence du point de vue dialectique que défendent les miniatures, car il est à la fois errant et fixe (il erre dans un lieu fixe). Il combine le proche et le lointain. Il se tient sur des seuils. Mobile, il est un sujet toujours en tension. Il est aux limites de la communauté humaine, car il n'est ni complètement à l'intérieur ni complètement à l'extérieur du groupe et de l'espace qu'il habite. Pour Simmel, l'étranger n'est pas un voyageur occasionnel, mais plutôt un voyageur fixé quelque part. Il est un « voyageur potentiel » qui reste en place. Il vit dans une exterritorialité relative. Cela doit être rapporté à la posture philosophique plus générale de Kracauer, soit l'attente²⁷⁴. « Ceux qui attendent » dont parle Kracauer ressemblent beaucoup à des étrangers, c'est-à-dire à des « voyageurs

²⁷¹ *L'école de Chicago, op. cit.*, respectivement p. 53 et p. 59

²⁷² *Ibid.*, p. 55.

²⁷³ « On peut percevoir facilement dans la plus intime des relations une trace de cette étrangeté. » *Ibid.*, p. 57.

²⁷⁴ Voir la section 1.2.3.

potentiels ». Tout comme l'étranger, ils sont au seuil de la communauté humaine. Ils sont quelque part, mais jamais totalement immergés dans un lieu; ils sont toujours des errants. Ils mènent une existence contradictoire : en se tenant devant le vide spirituel de la modernité, ceux qui attendent habitent le monde en étranger. Ils se tiennent là où rien ne prend racine et écoutent l'appel à habiter que lance la grande ville moderne.

De plus, selon Simmel, l'étranger fait preuve d'une objectivité et d'une liberté particulière (en lien avec sa mobilité). Pour Simmel, l'étranger est moins susceptible de manifester des préjugés, car il n'est lié à « aucun engagement susceptible de le faire préjuger de ce qu'il perçoit »²⁷⁵. Selon Olivier Agard, Kracauer reconnaît, à la suite de Simmel, deux aspects très importants à la posture de l'étranger : un privilège épistémologique et une créativité culturelle particulièrement fertile. Agard avance que « Kracauer ne cesse d'explorer les implications cognitives et éthiques de cette position²⁷⁶. » J'ajouterais à ces deux points que la position de l'étranger est dialectique au sens évoqué en 2.1.3, c'est-à-dire qu'elle permet de briser l'image homogène de la continuité mythique. L'étranger vit sa vie quotidienne comme une aventure. Il est en opposition par rapport à la trame globale de la vie et sa continuité habituelle. Simmel affirme que, pour l'aventurier, « le hasard devient chez lui ce qui donne la continuité du sens²⁷⁷. » L'étranger, comme l'aventurier, vit au gré d'une mobilité constante et s'oppose à la fixation complète des habitudes.

Par ailleurs, dans « Le voyage et la danse », Kracauer soutient que le voyage doit être entrepris pour le contenu qui est à découvrir et à expérimenter plutôt que pour le divertissement et l'oubli des tracas quotidiens qu'il procure. Dans le même sens, l'expérience de l'étrangeté ne doit pas servir simplement à se distraire et se changer les idées, elle doit surtout servir une meilleure connaissance du monde²⁷⁸. Mais encore, on pourrait aussi prendre un autre vocabulaire et affirmer que la posture de l'étranger favorise une certaine phénoménologie de l'expérience urbaine. On dirait alors que la position de l'étranger permet de voir la ville comme au premier matin, qu'elle favorise la mise entre parenthèses du savoir acquis dans la quotidienneté. Franz Hessel décrit bien cet état d'esprit : « Je m'arrache à ces pensées – après tout, je suis étranger – pour être à nouveau happé²⁷⁹. »

²⁷⁵ G. Simmel, « Digressions sur l'étranger », op. cit., p.56.

²⁷⁶ O. Agard, op. cit., p. 162.

²⁷⁷ G. Simmel, « L'aventure » dans *Philosophie de la modernité* I, Paris, Payot, 1989, p. 310. Selon lui, « nous sommes les aventuriers de la terre. À tout instant, notre vie est traversée par les tensions qui constituent l'aventure. » *Ibid.*, p. 325.

²⁷⁸ L'étrangeté parcourt l'ensemble de l'œuvre de Kracauer. Elle ressemble beaucoup à l'antichambre dont parle Kracauer dans *History*. L'historien doit être capable de se tenir dans un entre-deux, ce que fait exactement l'étranger.

²⁷⁹ F. Hessel, *Promenades dans Berlin*, op. cit., p. 70. Hessel, qui connaît très bien Berlin pour y avoir habité longtemps, fait semblant d'être un touriste et participe à une visite guidée de la ville. Il veut en quelque sorte briser son rapport de quotidienneté avec la ville et favoriser un certain renouvellement de sa conception de celle-ci.

Le sujet des miniatures est ainsi un étranger qui se surprend des moindres détails qu'il rencontre lors de ses promenades urbaines. Or, pour Kracauer, Hessel et Benjamin, la meilleure ville pour flâner et se promener en étranger est Paris²⁸⁰. Elle est la ville par excellence où l'on peut se promener en étranger incessamment, car elle contient un lot de surprises inépuisable. La miniature la plus claire à ce sujet est « Souvenir d'une rue de Paris ». Cette dernière est particulièrement pertinente dans le cadre d'une réflexion sur la mémoire.

3.1.2. Se disposer au souvenir

S'égarer dans une ville comme on s'égare dans une forêt demande toute une éducation.

- Walter Benjamin²⁸¹.

Dans « Souvenir d'une rue de Paris », Kracauer affirme d'entrée de jeu que ce qui le conduit lors de ses promenades parisiennes est, non le hasard comme tel, mais l'ivresse. Il a une passion folle pour le monde des rues de Paris. Il ne peut cesser de s'y promener. En fait, quand il va à Paris, tout temps n'étant pas dépensé à se promener dans les rues lui apparaît mal utilisé. En flânant à Paris, il a l'impression d'avoir un but, mais l'a oublié :

Sur ces routes je menais une vie vagabonde et devais éveiller en chaque passant l'impression d'un flâneur sans but. Et pourtant, au sens strict, je n'étais pas sans but. Je croyais en avoir un, mais pour mon malheur, je l'avais oublié [...] Rempli du désir d'atteindre enfin le lieu où ce que j'avais oublié me reviendrait à l'esprit, je ne pouvais côtoyer la moindre rue sans m'y engager et tourner au coin aussitôt après²⁸².

Ce qui est important de comprendre ici, c'est que Kracauer se donne explicitement comme but le souvenir et, en suivant cet objectif, il a l'impression de pouvoir dépasser les limites du pur espace et de pénétrer dans le temps : « j'avais le net sentiment qu'en poursuivant mon but je ne me déplaçais pas seulement dans l'espace mais qu'assez souvent j'en dépassais les limites pour pénétrer dans le temps²⁸³. » Kracauer cherche en quelque sorte à savoir ce que l'espace urbain moderne mémorise, quel temps il retient. Il veut dévoiler les souvenirs qui y sont contenus. Comme l'a dit Benjamin sur Baudelaire, dans « Souvenir d'une rue de Paris », Kracauer est en train d'« herboriser sur le bitume²⁸⁴ », il recueille des spécimens pour une étude ultérieure. Pour Benjamin, le flâneur traite la

²⁸⁰ Hessel apprécie particulièrement vivre en étranger à Paris, voit *Romances parisiennes*, Paris, Éditions Maren Sell, 1990, p. 30 et pp. 99-100. On pourrait aussi penser que le précurseur de la réflexion sur l'expérience urbaine de l'étrangeté est Baudelaire qui commence *Les petits poèmes en prose*, *op. cit.*, par un poème intitulé « L'étranger ».

²⁸¹ *Sens unique. Enfance Berlinoise. Paysages Urbains*, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978, p. 31.

²⁸² « Souvenir d'une rue de Paris » dans *Rues de Berlin et d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 14.

²⁸³ *Ibid.*, p.14. Entendons ici le temps formé retenu dans l'espace.

²⁸⁴ W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, *op. cit.*, p. 59. Comme pour Baudelaire, Kracauer est en quête d'une poétique de l'espace urbain moderne. La promenade qui éveille à la mémoire collective est un voyage dans l'imaginaire collectif.

ville comme un labyrinthe. Il cherche l'intrication du vécu et de l'historique; il veut faire émerger l'historique dans le vécu : « La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. [...] L'espace lance des clins d'œil au flâneur : de quels événements ai-je bien pu être le théâtre ?²⁸⁵ » La promenade dans le monde des rues de Paris est, pour Kracauer et Benjamin, une enquête sur les traces du passé. Par cette ouverture au temps historique, elle s'oppose au temps rationalisé et vide du monde de la production capitaliste. Flâner et se disposer au souvenir permet donc d'expérimenter les limites du monde de la marchandise²⁸⁶. Flâner à la façon de Kracauer dans « Souvenir d'une rue de Paris » fait apparaître d'autres significations dans le paysage urbain que les habituelles significations marchandes. Or, pour ce faire, le flâneur doit assumer qu'il est suspect aux yeux de la foule occupée qui l'entoure²⁸⁷. Au contraire de tous ceux qui se déplacent suivant la position de départ de Le Corbusier dans *Urbanisme* (« L'homme marche droit parce qu'il a un but; il sait où il va. Il a décidé d'aller quelque part et il y marche droit²⁸⁸ »), Kracauer ne sait pas où il va ; il zigzague, s'arrête brusquement, change de direction ; il veut se rappeler. Mais encore, il ne cherche pas à se rappeler de manière purement volontaire ; il ne cherche pas un souvenir en particulier. Au contraire, il ne sait pas du tout ce qu'il cherche. Il se dispose ainsi à ce qu'émerge, involontairement, dans le présent, des fragments de mémoire. Le flâneur kracauerien s'ouvre à la mémoire involontaire. Traversée par de multiples possibilités de renouveau et de ressouvenir, par les ordures du passé et les constellations porteuses d'avenir, la réalité devient trouble. Kracauer conclut ainsi « Souvenir d'une rue de Paris » :

D'ailleurs, il y a encore beaucoup de rues dans tous les quartiers possibles et imaginables auxquelles me lient des souvenirs particuliers. Chacune d'elles a son propre parfum et sa propre histoire. Et cette histoire n'est pas passée, mais elle est toujours vivante, exactement comme si elle était arrivée aujourd'hui [...] dans Paris, c'est le présent qui est toujours éclairé du reflet du passé. Alors que l'on chemine encore à travers des rues bien vivantes, elles sont déjà aussi lointaines que des souvenirs, dans lesquels la réalité se mêle avec le rêve qui en est l'image ondoyante et où se croisent des ordures et des constellations²⁸⁹.

²⁸⁵ *Paris Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p.448., p. 434. et p. 437.

²⁸⁶ « L'oisiveté du flâneur est une protestation contre la division du travail » affirme Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 445. Selon lui, « la flânerie repose, entre autres, sur l'idée que le fruit de l'oisiveté est plus précieux que celui du travail. » *Ibid.*, p. 470. Traverso précise : « D'une part, il [le flâneur] est attiré par la fantasmagorie des objets et ne va pas à la recherche de marchandises à consommer, il regarde sans acheter en se soustrayant aux lois du marché; d'autre part, il échappe aussi à l'organisation capitaliste de son temps. Pour Benjamin, la flânerie est un art qui refuse les contraintes d'un découpage productif de la journée de travail. La liberté du flâneur s'oppose à la rationalité instrumentale du temps capitaliste, chronologique et calculable. La géométrie de l'horreur, décrite par Kracauer à travers l'image du passage souterrain à Charlottenbourg, correspond à la jungle infernale de la foule londonienne chez Poe, reprise par Benjamin dans ses écrits sur Baudelaire; le vagabond de Kracauer correspond au flâneur de Hessel et de Benjamin, étranger aux lois de la rationalisation du temps et de la vie, menant une guérilla esthétique contre l'ordre de la société bourgeoise. » *Siegfried Kracauer...*, *op. cit.*, pp. 100-101.

²⁸⁷ Hessel affirme que le flâneur est suspect pour le rythme normal de la vie. *Promenades dans Berlin* commence avec un chapitre intitulé « Le suspect », *op. cit.*, p. 31.

²⁸⁸ Cette phrase est la première du livre de Le Corbusier, *Urbanisme, op. cit.*, p. 5.

²⁸⁹ « Souvenir d'une rue de Paris », *op. cit.*, p. 19. Cette citation doit être rapportée à ce que Kracauer définit comme le « flot de la vie » dans *Theory of film*, concept dont il sera question au début de la section 3.1.4.

Dans le même ordre d'idées, Benjamin pense que l'ivresse du flâneur est anamnétique : « L'ivresse anamnétique qui accompagne le flâneur errant dans la ville, non seulement trouve son aliment dans ce qui est perceptible à la vue, mais s'empare du simple savoir, des données inertes, qui deviennent ainsi quelque chose de vécu, une expérience²⁹⁰. » Corollairement, l'ivresse qui conduit Kracauer dans « Souvenir d'une rue de Paris » est en étroite liaison avec sa propension au ressouvenir. Elle est ancrée dans la possibilité qu'a le passé d'émerger dans le présent (anamnétique). Kracauer espère découvrir un au-delà historique dans l'« ici et maintenant », c'est-à-dire dans l'expérience vécue. Il cherche à se souvenir et s'ouvrir à ce qui est incarné dans l'espace urbain, mais oublié ou escamoté. À tout moment, il a le sentiment d'avoir quelque chose à se rappeler. Dans « Souvenir d'une rue de Paris », l'espace n'est jamais pur et simple espace, il est toujours médium de la mémoire et de l'histoire : il est espace de rétention du temps formé.

Plus précisément, l'image qui frappe Kracauer dans « Souvenir d'une rue de Paris », celle qui est le nœud de son souvenir, est « un jeune homme assis sur une chaise au milieu d'une chambre » qu'il voit au travers des vitres d'un hôtel miteux. Kracauer s'est senti attiré par la rue qui contenait cet hôtel et ce jeune homme : « Je sentis des filets invisibles qui me retenaient. La rue dans laquelle je me trouvais ne me laissait pas partir²⁹¹. » Il est attiré et paralysé par cette image ; elle le hante littéralement. L'homme a l'air déchu, le visage dans les mains. « Un tableau vivant se mit en travers de mon chemin, comme s'il sanctionnait mon étourderie. Je vis : un jeune homme assis sur une chaise au milieu d'une chambre [...] Rien n'existe pour lui, il est assis sur sa petite chaise au milieu du vide. Il a peur, c'est la peur qui le paralyse à ce point²⁹². » Effrayé lui-même par cette image, Kracauer est interpellé par la solitude et le désespoir que semble éprouver ce jeune homme. Il y voit une attitude typique de l'individualité des grandes villes. Il y perçoit en partie la situation historique de l'humanité. Cette image imparfaite et angoissante produit un effet de distanciation dans la promenade de Kracauer. Il n'est plus sûr de ce qui lui arrive, qu'est-il en train de découvrir ? Que cherchait-il à voir après tout ? Cette image déstabilisante a ainsi un petit quelque chose de dialectique. Elle détruit la continuité habituelle des choses et crée une distanciation critique. Les souvenirs imbriqués dans l'espace créent un effet de distance dans l'« ici et maintenant » et brouillent les frontières du réel. Toutefois, cette miniature ne s'arrête pas là. Kracauer raconte qu'il est repassé une deuxième fois dans cette rue, devant ce même hôtel qui l'avait tant paralysé. Hanté, il

²⁹⁰ W. Benjamin, *Paris. Capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 435.

²⁹¹ « Souvenir d'une rue de Paris », op. cit., p. 15.

²⁹² *Ibid.*, pp. 16-17.

affirme « j'avais vagabondé dans le seul but de la retrouver [cette rue] ». Or, lors de cette deuxième expérimentation, une bande d'enfants surgit et s'engage dans la rue en question en même temps que lui. Cette présence transforme alors entièrement l'ambiance de la rue : « Au milieu de ce bruyant nuage d'enfants, la rue m'apparaissait pareille à n'importe quelle autre. » L'image n'est plus troublante, car l'ambiance n'est plus la même. La présence des enfants change complètement la donne et Kracauer n'est plus ni interpellé ni effrayé par l'image du jeune garçon qui pourtant est toujours là : « Le temps l'avait laissée intacte²⁹³ ».

En résumé, dans « Souvenir d'une rue de Paris », Kracauer cherche à vivre une expérience de remémoration. Il se dispose à se rappeler, il veut explicitement retrouver quelque chose d'oublié, mais il ne sait trop quoi. Il tombe par hasard sur un tableau vivant qui lui rappelle le désarroi et la solitude de l'homme moderne. Il prend ainsi conscience fragmentairement de la situation historique de l'humanité. De plus, Kracauer oppose la joie et l'insouciance de l'enfance à la solitude de l'homme moderne. Comme si celle-ci pouvait en être un remède. Dans la miniature en question, on peut voir à quel point la rencontre fortuite avec l'étranger (ou avec un paysage vivant) peut offrir une image du monde, c'est-à-dire une projection de l'état des rapports sociaux²⁹⁴. Pour Kracauer, il semble que seule l'expérimentation du monde de la rue et des lieux de passage peut ramener des images du passé dans le présent à partir de la mémoire involontaire.

Par ailleurs, selon Kracauer, les passages étaient des lieux de mise à distance du monde bourgeois particulièrement propice à la flânerie, à la distanciation critique et à la remémoration. Ces lieux faisaient naître un sentiment du temps différent de celui du quotidien bourgeois. Ils permettaient alors aux bourgeois de se disposer au souvenir parce qu'ils leur permettaient de prendre le temps d'observer les choses et la réalité socio-historique dans celles-ci. Voilà en majeure partie pourquoi Benjamin s'est autant intéressé à ceux-ci. Les passages étaient des refuges contre le rythme effréné de la circulation capitaliste. Benjamin affirme : « Vers 1840, il fut quelque temps bon ton de promener des tortues dans les passages. Le flâneur se plaisait à suivre le rythme de leur marche. S'il avait été suivi, le progrès aurait dû apprendre ce pas. En fait, ce n'est pas lui qui eut le dernier mot, mais Taylor, qui a imposé le slogan : "Guerre à la flânerie !" »²⁹⁵ » Durant l'entre-deux-guerres, ces

²⁹³ *Ibid.*, p. 18, les trois dernières citations.

²⁹⁴ La méthode employée par Kracauer est similaire à celle de Baudelaire dans « Le vieux Saltimbanque ». Dans ce petit poème en prose, la vision d'un « pauvre Saltimbanque, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme » dévoile à Baudelaire autre chose : « Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer ! » *Les petits poèmes en prose, op. cit.*, p. 52 et 53. Kracauer utilise aussi cette méthode dans « Figures berlinoises » *Rues de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, p. 160-168.

²⁹⁵ W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 83.

lieux s'effondrent et perdent leur signification. Tout est englouti dans la circulation capitaliste et dans le travail effréné qu'elle nécessite. La mise à distance du mode de vie bourgeois et la rétention des souvenirs et des moments éphémères sont alors de plus en plus difficiles, voire même impossibles. « Adieu au passage des Tilleuls » dénonce la destruction de ces espaces de distanciation critique.

Ainsi, le passage à travers le monde bourgeois exerçait une critique de celui-ci que tout vrai passant saisissait. (Lui, en vagabondant, se rencontrera un jour avec l'être humain de la société transformée.) Ce fait que le passage des Tilleuls désavouait une forme d'existence à laquelle il appartenait encore, lui conférait le pouvoir de **témoigner de l'éphémère**. [...] Maintenant, sous le nouveau toit de verre et dans la parure de marbre, le passage d'autrefois fait penser au vestibule d'un grand magasin. [...] Tous les objets sont frappés de mutisme. Ils se pressent, craintifs, les uns contre les autres, derrière l'architecture vide qui pour l'instant se comporte de façon tout à fait neutre et plus tard un jour engendrera qui sait quoi – peut-être le fascisme ou peut-être rien du tout. À quoi bon encore un passage dans une société qui elle-même qu'un passage ?²⁹⁶



Image 11. Passage des tilleuls, Berlin, 1930.

3.1.3. Lieux de passage : gare et port

L'amour de Kracauer pour les gares et les ports date de son enfance. Pour lui, les gares et les ports sont des espaces narratifs, tels que je les ai définis en 2.3.4. Ils sont des lieux où commencent et se terminent des milliers d'histoires mémorables. Ils sont les points de départ des tracés urbains, mais surtout des espaces de renouveau et de déplacements de sens.

²⁹⁶ S. Kracauer, *L'ornement de la masse*, op. cit., pp. 304-305.

Enfant déjà, j'aimais fréquenter les gares. Je restais durant des heures assis sur un banc, sans penser à rien, heureux, à observer les voyageurs qui arrivaient un par un et ressortaient en foule. [...] je me laissais sans résistance traîner et pousser par la foule humaine [...]

Mon amour pour les gares est resté inchangé. Comme les ports, ce sont des lieux où l'on ne demeure pas. Ici les gens ne s'attardent pas, ici ils ne se rencontrent que pour se séparer. Si partout ailleurs ils ont des attaches, à la gare, malgré leur bagage, ils sont libres de tout lien. Tout est possible, l'ancien est derrière et le nouveau est indéterminé. Pour un laps de temps, ils redeviennent des vagabonds; même si l'horaire régule strictement leurs errances. C'est pourquoi il est peu de plaisir comparable au séjour prolongé dans les gares. **Au milieu du désert quotidien, elles sont les oasis de l'improvisation**²⁹⁷.

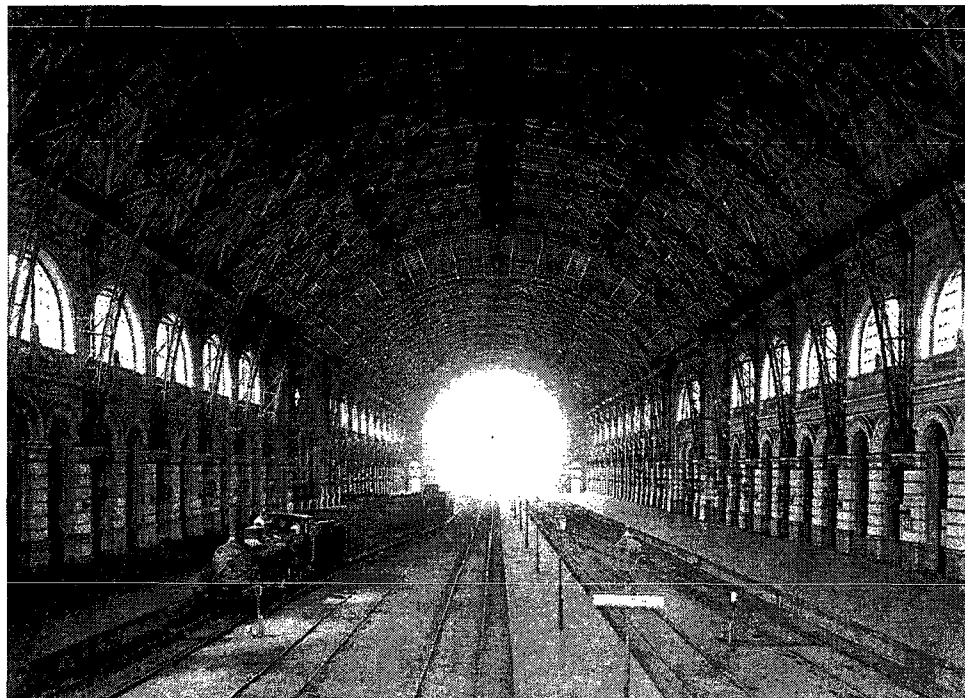


Image 12. Gare Lehrter Bahnhof, Berlin, 1879. La gare est une porte d'entrée de la grande ville.

Dans « Vu par la fenêtre », Kracauer présente le point de départ de l'image de la ville comme une gare : « Considérons maintenant l'image même de la ville dont le point de départ est cette petite place, c'est un espace extraordinairement vaste que remplit un réseau ferré grouillant de rails²⁹⁸. » Au temps de Kracauer, les gares et les ports étaient des lieux de passage nécessaires pour tous les étrangers arrivant dans une ville, mais aussi pour toutes les marchandises arrivant de l'extérieur²⁹⁹. Dans les miniatures, ces lieux sont présentés comme les portes d'entrée de la grande ville moderne. Wolfgang Schivelbush, dans *Histoire des voyages en train*, affirme que, grâce à la gare, « un passage continu vers l'espace urbain est créé. » Selon lui, l'arrêt à la gare tête de ligne « marque le

²⁹⁷ *Le voyage et la danse*, *op. cit.*, p. 84-85.

²⁹⁸ S. Kracauer, « Vu par la fenêtre », *op. cit.*, p. 60.

²⁹⁹ Le texte de Engels, « Les grandes villes », *op. cit.*, p.59, commence par une description du port de Londres. Ce dernier s'extasie devant l'immensité de ce lieu aux possibilités infinies.

changement qualitatif de l'espace³⁰⁰ ». Entrer dans la grande ville c'est entrer dans quelque chose de radicalement différent du reste du monde. L'espace apparaît différemment et l'étranger est happé par la nouveauté, par la vastitude de l'environnement et par l'éventail des possibilités de directions qui lui sont offertes. Il est frappé par l'immensité des accumulations d'objets, accumulations qu'il ne comprend souvent que très peu. Que contiennent tous ces bateaux et ces wagons ? Impossible de savoir. L'habitant de la grande ville est condamné à une perpétuelle errance relative. Le paysage lui apparaît à la fois ruine et chantier, hétéroclite et inachevé.

De plus, c'est bien connu, les quartiers environnants les gares et les ports, à cause de leur aspect industriel et ouvrier, sont très souvent considérés comme sales et désordonnés et, ainsi, dignes de peu d'intérêt. Or, dans les miniatures, c'est tout le contraire. Kracauer croit qu'il est important de montrer cette faune proprement humaine. En fait, Kracauer se sent attiré par le monde industriel et prolétaire qui avoisine les gares et les ports. Voici ce qu'il dit du quartier du port de Marseille :

La tristesse des murs nus des entrepôts est apparence ; leur façade serait visible au prince du conte. Dans les creux spongieux du quartier du port grouille la faune humaine ; dans les flaques, pur est le ciel. Les palais vétustes sont transformés en bordels, survivants à toute galerie des ancêtres. La foule populaire où disparaissent les peuples est charriée par les allées et les rues commerçantes. Elles délimitent les secteurs où se partage l'afflux. L'éternelle masse des petits métiers vous hurle dans les replis de l'oreille³⁰¹.



Image 13. Gare Goerlitzer Bahnhof, Berlin, 1928.

³⁰⁰ W. Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le promeneur, 1990, respectivement p. 176 et p. 179.

³⁰¹ S. Kracauer, « Deux surfaces » dans *L'ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 28.

L'amour des gares et des ports est aussi clairement exprimé dans le roman *Génet* que Kracauer publia de manière anonyme en 1928 : « Genêt aimait le port, à cause de l'impression d'inconfort que lui donnaient les fabriques, et le trafic utilitaire sur l'eau que paraient seulement les canots de régates. Rien n'avait racine ici³⁰² ». Clairement, dans les gares et les ports, Kracauer peut se faire étranger et se déprendre de ses préjugés. Il se laisse porter par la contingence des interactions humaines. Sa volonté propre s'efface devant les rencontres aléatoires et il se laisse emporter par les mouvements de la foule. Les gares et les ports sont des lieux qui gardent toujours un aspect de désordre et de surprise³⁰³. Pour Kracauer, ces lieux conservent quelque chose d'onirique et d'insaisissable. Dans « Vu par la fenêtre », Kracauer compare un lieu de passage à l'anneau de Gygès : les gens le traversent sans lui faire attention, sans lever les yeux sur ses détails³⁰⁴. Une grande partie de la réalité des lieux de passage reste toujours cachée tout simplement parce qu'elle n'est pas regardée. Benjamin affirme que le flâneur est attiré par ces lieux construits pour la masse et qui sont les derniers relents d'un espace public où se rencontrent des personnes étrangères l'une à l'autre :

Les gares, les halls d'expositions, les grands magasins (d'après Giedion) ont tous pour objet un besoin collectif. Le flâneur se sent attiré par ces constructions, « décriées et quotidiennes » comme dit Giedion, qui prévoient déjà l'apparition de grandes masses sur la scène de l'histoire.³⁰⁵

Les gares et les ports représentent ainsi l'architecture de la masse en train de se faire. Ils sont toujours en mouvement, incomplets, inachevés et partiellement contingents. Ils contiennent une masse d'étrangers en train de se fabriquer un monde (un futur et un passé). Dans les gares et les ports, le sentiment du temps devient crucial. Ces lieux sont propices à la rupture et à la reconstruction historique : des histoires se terminent et d'autres commencent. On s'y remémore d'où l'on provient pour mieux s'expliquer où l'on s'en va. Ils sont ainsi des nœuds mémoriels de

³⁰² S. Kracauer, *Génet*, Paris, Gallimard, 1933, p. 26. Avant Kracauer, Baudelaire a écrit : « Un port est un séjour charmant pour une âme fatiguée des luttes de la vie. L'ampleur du ciel, l'architecture mobile des nuages, les colorations changeantes de la mer, le scintillement des phares, sont un prisme merveilleusement propre à amuser les yeux sans jamais les lasser. Les formes élancées des navires, au gréement compliqué, auxquels la houle imprime des oscillations harmonieuses, servent à entretenir dans l'âme le goût du rythme et de la beauté. Et puis, surtout, il y a une sorte de plaisir mystérieux et aristocratique, pour celui qui n'a plus ni curiosité ni ambition, à contempler, couché dans le belvédère ou accoudé sur le môle, tous ces mouvements de ceux qui partent et ceux qui reviennent, de ceux qui ont encore la force de vouloir le désir de voyager ou de s'enrichir. » « Le port », *Les petits poèmes en prose, op. cit.*, p. 128.

³⁰³ Kracauer s'oppose aux urbanistes modernes qui font la guerre au désordre. Ceux-ci veulent annihiler le désordre et aseptiser l'espace tandis que Kracauer cherche plutôt à pacifier le désordre et en tirer des aspects positifs. La position de Kracauer quant à l'usage positif du désordre est comparable à celle de Richard Sennett dans *The Uses of Disorder*, New York, W. W. Norton, 1970. Ce dernier, tout comme Kracauer met de l'avant l'idée que le désordre permettrait à l'individu de se déprendre de soi, de s'ouvrir à autrui et ainsi permettrait les rencontres aléatoires et l'activité politique. Dans le même sens, Hessel affirme : « Fonds-toi dans la foule. Mêlé-toi pendant un certain temps à des cortèges, à des attroupements. [...] Ce qu'il y a d'unique, de charmant dans la promenade, c'est qu'elle te libère de ta vie privée plus ou moins désolante. » « L'art de se promener », *op. cit.*, p. 152 et 150.

³⁰⁴ S. Kracauer, « Vu par la fenêtre », *op. cit.*, p.60

³⁰⁵ W. Benjamin, *Paris Capitale du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 472.

l'expérience de la grande ville, c'est-à-dire qu'ils sont des plaques tournantes de la mémoire collective urbaine. Les gares et les ports sont les frontières des grandes villes; ils sont aux limites de l'imaginaire urbain moderne³⁰⁶. Lieux de déplacements de sens et de renouvellement des rapports sociaux, ils sont très souvent utilisés à titre de métaphore par Kracauer dans les miniatures pour représenter l'espace narratif, comme c'est le cas dans « Vu par la fenêtre ».

3.1.4. Le monde de la rue

Une fois arrivé dans la ville et après avoir quitté la gare ou le port, l'étranger ne sort pas réellement des lieux de passages, car pour Kracauer, ce qui prédomine dans la grande ville moderne, c'est le monde de la rue³⁰⁷. Caractérisée par la mobilité constante et l'aléatoire, la rue est le lieu par excellence où s'écoule le flot de la vie, où s'écoulent, sans fin, différentes ambiances. Kracauer clarifie sa conception du « flot de la vie » dans *Theory of film* qui est le dernier livre qu'il publia de son vivant³⁰⁸. La vie humaine se caractérise, selon Kracauer, par une infinité de possibilités de rencontres et de connexions; c'est pourquoi il met autant l'accent sur l'improvisation et la spontanéité comme étant une marque de vivacité humaine. Pour Kracauer, les interrelations possibles entre les différents éléments du flot de la vie sont inépuisables et c'est cette infinité qui est à la base à la fois de la vie humaine elle-même et du film ou de la *caméra-réalité*. Selon lui, ces possibilités sont d'abord et avant tout contenues dans la réalité matérielle, c'est pourquoi son livre sur le film porte le sous-titre : *la rédemption de la réalité physique*.

Le concept de « flot de la vie », alors, couvre le courant des situations matérielles et des événements avec tout ce qu'ils signifient en terme d'émotions, de valeurs et de pensées. Cela implique que le flot de la vie est de manière prédominante un continuum matériel plutôt que mental, bien que, par définition, il s'étende à la dimension mentale. [...] **La rue dans le sens large du mot n'est pas seulement une arène de brèves impressions et d'opportunités de rencontres, mais une place où le flot de la vie est destiné à s'affirmer de lui-même.** Encore, on devra principalement penser la rue urbaine grâce à sa toujours-mobile foule anonyme³⁰⁹.

Kracauer ajoute ensuite, en faisant référence aux écrits de Benjamin sur Baudelaire : « Le flot envoûte le flâneur ou encore le crée. Le flâneur est intoxiqué par la vie dans la rue – vie qui dissout éternellement les motifs qu'elle est en train de former. » Le monde de la rue a donc, pour Kracauer,

³⁰⁶ Dans les deux films de type mosaïque urbaine très importants pour Kracauer que sont *L'homme à la caméra* de Vertov produit en 1929 et *Berlin Symphonie d'une grande ville* de Ruttmann produit en 1927, l'action commence avec une vue sur le chemin de fer. La grande ville se réveille en quelque sorte avec l'arrivée d'un train.

³⁰⁷ Il ne faut pas oublier que Kracauer compare la grande ville moderne elle-même à un lieu de passage dans « Adieu au passage des Tilleuls », *op. cit.* Voir la fin de la section 3.1.1..

³⁰⁸ Il conceptualise le « flot de la vie » et le monde de la rue comme deux choses en étroit lien. En fait, toute la première partie du livre culmine dans une discussion assez fameuse sur le « flot de la vie » et le monde de la rue.

³⁰⁹ *Theory of film*, New York, Oxford UP, 1965, pp. 71-72. Toutes les citations de ce livre sont des traductions libres.

une structure kaléidoscopique qui attire inlassablement le flâneur. La vie de la rue « reste un flot changeant qui amène des incertitudes effrayantes et des attrayantes excitations³¹⁰ ». Dans les miniatures, le monde de la rue représente l'explosion perpétuelle des possibles et l'ouverture inlassable des horizons. Il est le lieu par excellence où s'écoule le flot de la vie, mais aussi, il est un espace narratif disséminé dans toute la ville. Il est un lieu de rencontre pour différentes temporalités, c'est-à-dire différentes histoires. Pour Kracauer, dans la grande ville, la rétention du temps dans l'espace y est multiforme. L'espace urbain est poreux et contient beaucoup d'espaces libres qui laissent place à l'improvisation. Dans le monde de la rue, selon Kracauer, les possibilités de déplacements de sens et de rencontres aléatoires sont multiples. La mémoire involontaire y a une grande place. En fait, il semble que, pour Kracauer, le flot de la vie qui s'affirme de lui-même et la mémoire involontaire sont entremêlés, l'un n'allant pas sans l'autre.



Image 14. Friedrichstraße, Berlin, 1930.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 72. et p. 73. Par ailleurs, dans « Locomotive sur la Friedrichstrasse », Kracauer parle d'un étranger qui regarderait la rue à partir d'une locomotive. Personne ne fait attention à la locomotive, mais de celle-ci on peut contempler le monde de la rue : « Ici on ne traverse pas une gare de transit, mais on demeure au milieu de la vie. Tel un hôte étranger, l'homme là-haut regarde la rue comme s'il l'apercevait par une fente. [...] L'homme a l'impression qu'il porte un anneau de Gygès et que celle qui est la rue par excellence déferle sur lui et s'éloigne en même temps. » », *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., pp. 49-50.

Par ailleurs et brièvement, je dirais qu'à l'origine de la rue moderne se trouve le boulevard aristocratique. Ce dernier devait séparer la ville du faubourg et, aussi, encadrer et servir la sérialisation des promenades nobiliaires³¹¹. Mais surtout, et cela est très important pour Kracauer et ses miniatures, le boulevard devait permettre une dialectique de la visibilité. Le boulevard sert à voir et à être vu. De même, selon Kracauer, dans la rue, la vie humaine se donne à voir. Le boulevard permet d'être à la fois spectateur et spectacle; il permet d'aller d'un monde à l'autre et de traverser plusieurs ambiances. Dans sa biographie sociale de Jacques Offenbach, Kracauer montre que le boulevard gagne en importance dans la vie sociale européenne en même temps qu'une certaine frivolité de l'existence³¹². Au 19^e siècle, le boulevard devient de plus en plus un lieu où se manifeste la frivolité de l'existence bourgeoise. Mais ils sont aussi des lieux où se condense la vie collective. Avec l'émergence de la grande ville moderne, la vie collective se passe de plus en plus dans les boulevards et les rues. Benjamin affirme : « Les rues sont les appartements du collectif³¹³ ».

En outre, pour Kracauer, les boulevards semblent faire naître des types de gens spécifiques. De son temps, le boulevard est clairement devenu un lieu où les célébrités se pavanent et affichent leurs photos. Kracauer expose cette dynamique dans « Le Kurfürstendamm comme Allée de la victoire ». Dans cette miniature, il expose la situation actuelle du boulevard : une allée pour les portraits de star. Il affirme que c'est comme si le boulevard engendrait la jeunesse à la mode qui l'habite au-dessus de laquelle règnent les célébrités qui « les regardent de haut³¹⁴ ». Kracauer dénonce l'uniformisation et l'obsession pour l'image des stars qui prennent place dans le boulevard. Ironique, Kracauer déclare que les habitants des boulevards ressemblent à des produits de qualité : « Par ces beaux jours d'été, ils verdissent sous les arbres, flânent en remontant et en redescendant comme des voitures de luxe, et emplissent les terrasses des cafés. Jeunes gens qui se ressemblent à s'y tromper, comme les jeunes filles sur les photographies, mais qui, malgré leur aspect uniforme, donnent l'impression de produits fabriqués de bonne qualité³¹⁵. »

Qui plus est, le principal problème du boulevard est qu'il est seulement de manière exceptionnelle, un lieu d'improvisation concrète ou un espace narratif. Kracauer décrit ce phénomène dans « Magie des foires de Noël »³¹⁶. Dans le temps des fêtes, certaines rues changent d'apparence et acquièrent de nouvelles ambiances. Elles ressemblent alors à des fêtes foraines

³¹¹ C.f. D. Vaillancourt, « Genèse du boulevard : regards, spectacle et pouvoir à Paris » dans *Le spectacle politique dans la rue*, éd. par Wagner et Mavrikakis, Montréal, Lux, 2005, pp. 187-197.

³¹² S. Kracauer, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire* (1937), Paris, Le Promeneur, Gallimard, 1994.

³¹³ *Paris Capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 441.

³¹⁴ *Le voyage et la danse*, op. cit., p. 123.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 123.

³¹⁶ *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., pp. 44-47.

improvisées; elles sont temporairement les lieux d'une accumulation incompréhensible d'objets frivoles. Or, cet esprit festif favorisant l'improvisation et la création d'espaces narratifs n'étant pas là pour durer, ces objets sont d'autant plus sensibles aux humeurs individuelles des citoyens. La moindre évocation du retour à la normale (et au temps rationalisé du travail) suffit à faire frémir les fêtards et à changer leur avis sur leur pertinence. La poubelle est toujours proche. Aussi, ce qui est à la mode une année ne le sera plus l'année suivante. Pour Kracauer, la seule chose qui est récurrente dans ces moments est la misère humaine. C'est elle qui est derrière toutes les babioles superflues qui se transigent durant le temps des fêtes, celles-ci font figures de compensation. La vie mutilée est la réalité derrière le masque du divertissement, elle reste toujours à l'arrière-scène. Pour Kracauer, ce n'est que lorsque celle-ci sera enrayée que les foires de Noël seront véritablement joyeuses. Dès lors, elles ne manifesteront plus une évasion momentanée, mais un sentiment de plaisir durable. Alors, elles auront véritablement transformé le boulevard en espace narratif durable.

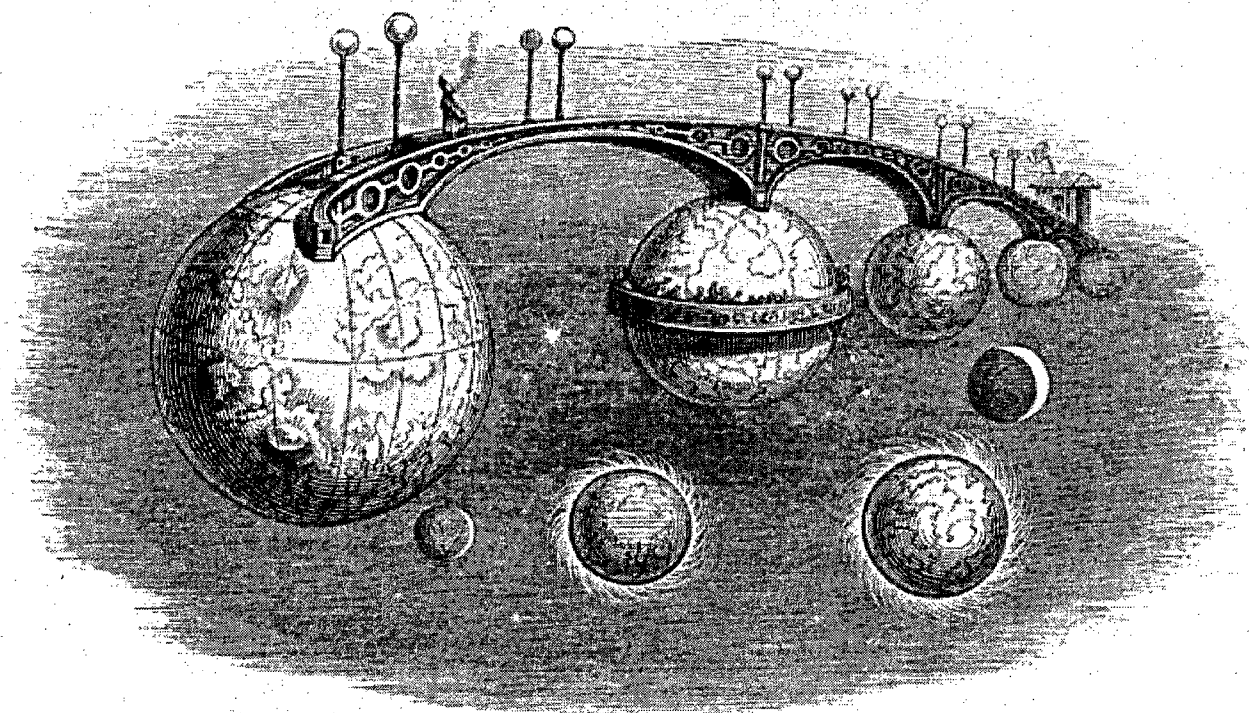


Image 15. Caricature de Grandville, 1844. « L'intronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l'entoure, voilà le sujet secret de l'art de Grandville » Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle*, op. cit., p. 51. Cette caricature représente en quelque sorte la fantasmagorie du boulevard qui mène d'un monde à l'autre.

Il existe ainsi une profonde ambivalence dans les miniatures par rapport au boulevard et monde de la rue en général³¹⁷. Celui-ci est à la fois le lieu où s'efface et se reconstruit la mémoire; un lieu d'uniformisation et d'improvisation. Il est, d'un côté, ruine (destruction des schèmes

³¹⁷ Tout comme par rapport à la culture de masse, au cinéma, au voyage et à l'ennui. En fait, nous pourrions dire par rapport à la modernité en général.

traditionnels de la mémoire) et, de l'autre, chantier (reconfiguration plus ou moins involontaire et aléatoire de la mémoire). Dans « Une rue sans mémoire », Kracauer expose l'aspect particulièrement amnésique du boulevard, dans ce cas-là le Kurfürstendamm. Il affirme, comme je l'ai mentionné plus haut, que « le changement constant efface le souvenir ». Or, dans un boulevard, tous les objets bougent tout le temps. Kracauer déclare que, dans le Kurfürstendamm, les objets « ont une tendance naturelle à changer de lieu ». Le peu d'établissements et d'objets qui tendent à durer « disparaissent dans la foule des autres qui vont et viennent comme la population d'un port³¹⁸. » On pourrait alors penser que Kracauer décrit une destruction irréversible de la mémoire³¹⁹. Pourtant, dans « Une rue sans mémoire », Kracauer n'est pas seulement en train de décrire la destruction de la mémoire, il est aussi en train de se rappeler de petits événements qu'il a vécus. Le lieu qu'il décrit n'est donc pas complètement vide. Il affirme que pour évoquer un souvenir il faut « la reproduction d'un événement déterminé³²⁰. » Selon lui, pour servir le souvenir, les événements doivent renvoyer les uns aux autres. Pour se rappeler de la fermeture d'un de ses salons de thé préférés, Kracauer a dû expérimenter la fermeture d'un autre établissement, un café. Prenant cela en considération, le danger (de destruction de la mémoire) n'est pas tant dans le changement et la mobilité en tant que tels, mais plutôt dans l'incapacité des nouveaux événements à renvoyer à autre chose qu'à eux-mêmes. Un lieu de passage (ou le monde de la rue comme tel) peut être un lieu de mémoire si les événements qui y prennent place contiennent des liens entre eux et renvoient à autre chose qu'eux-mêmes, aussi aléatoires soient-ils. Pour entrer dans la mémoire, l'événement doit dépasser sa simple instantanéité. L'atomisation radicale du flot de la vie équivaut à sa destruction. Le flot de la vie existe car ses éléments sont reliés entre eux et renvoient l'un à l'autre de manière plus ou moins aléatoire.

Un des remèdes contre l'amnésie et l'évidement de la mémoire, que l'on remarque dans les miniatures, est la participation concrète à la vie collective. Par exemple, le flâneur cherche à participer à la vie de la rue, il veut se rappeler ce qui s'y passe. Pour Kracauer, la mémoire dans la grande ville moderne n'est pas totalement détruite bien qu'elle soit devenue de plus en plus désordonnée, involontaire et hétérogène. Dans « Cris dans la rue », Kracauer oppose les cris des rues des quartiers aisés de l'ouest de Berlin à ceux de quartier plus pauvres comme Neukölln et Wedding. Il oppose ainsi les deux tendances du monde de la rue, évidement et recomposition constante. Pour Kracauer, les rues de l'ouest de Berlin sont caractérisées par le vide tandis que ceux de Neukölln et

³¹⁸ *Ibid.*, p. 27, p. 26 et p. 25.

³¹⁹ Surtout qu'il affirme : « D'ordinaire le passé demeure attaché aux lieux où il logeait quand il était vivant, sur le Kurfürstendamm il s'échappe sans laisser de trace » *Ibid.*, p. 27-28.

³²⁰ *Ibid.*, p. 27.

Wedding sont plus vivaces. Un peu comme le passage souterrain, les rues de l'ouest de Berlin, malgré leur propreté exemplaire et leur conception convenable, produisent parfois une « peur panique » chez Kracauer. En interprétant « Cris dans la rue », on serait porté à penser que cela est dû à l'aspect improbable des regroupements collectifs dans de tels lieux : « Le climat dans lequel naissent des actions communes leur fait entièrement défaut, et les gens n'y sont pas solidaires. Ici on n'espère rien les uns des autres. D'un caractère incertain, ces avenues se déroulent vides et sans contenu... » La mémoire collective ne fait que s'y décomposer, sans jamais se recomposer. Comme ces rues ne sont pas habituées à l'action collective, imaginer un événement qui attire l'attention de la communauté dans celles-ci implique d'imaginer quelque chose de grave et d'apeurant, d'où la « peur panique ». Kracauer sent qu'il se cache partout dans ces rues « un explosif qui peut causer une déflagration instantanée³²¹. » Tout comme dans « Adieu au passage des Tilleuls », il a l'impression que seul le fascisme peut émerger d'un tel vide³²²; les cris dans les rues de l'ouest de Berlin lui rappellent un esclandre qui éclata dû à une troupe national-socialiste en uniforme qui fit un brouhaha. Pour Kracauer, un scandale insoutenable se cache derrière le vide de la grande ville.

À l'opposé, Kracauer perçoit davantage de contenu concret et objectif dans les cris des rues de Neukölln et Wedding. Selon lui, ces quartiers plus pauvres sont davantage habitués aux échauffourées politiques : « Les manifestations de travailleurs constituent pour ces artères un spectacle fréquent³²³. » Très souvent, les gens se portent à leurs fenêtres pour contempler les masses rassemblées dans la rue. Le flot de la vie est davantage visible dans les rues de Neukölln et Wedding tout simplement car il est davantage regardé. Pour Kracauer, l'humanité qui s'y donne à voir et à entendre est davantage politique, car elle est davantage rassembleuse. C'est dire qu'elle est davantage habituée à l'action et la vie collective³²⁴. Encore une fois, Kracauer oppose l'aseptisation et la stabilisation volontaire des rapports sociaux au rôle positif du désordre et des rencontres fragmentaires et aléatoires. Les classes aisées de l'ouest de Berlin, recroquevillées dans leur sphère privée, sont incapables d'action politique. Elles n'habitent pas le monde de la rue et le laissent vide, ce qui est tout le contraire dans les quartiers plus pauvres.

En résumé, les miniatures en général montrent que, dans la grande ville moderne, le monde de la rue et les lieux de passage canalisent le flot de la vie, d'un côté pour l'atomiser, l'uniformiser et

³²¹ *Ibid.*, p. 34 et p. 33.

³²² Dans les miniatures, Kracauer offre une vision prémonitrice : l'évident du monde de la rue laisse place au fascisme qui ne peut émerger que d'une violente explosion. Le fascisme est en quelque sorte un retour violent du contingent et de l'irrationnel, mais surtout du mythe et de la barbarie, dans un lieu qui semblait pourtant les avoir bannis entièrement.

³²³ *Ibid.*, p. 34.

³²⁴ Au contraire, dans l'ouest de Berlin, l'action politique se présente toujours sous le mode de la frayeur violente.

l'évider et, de l'autre, pour le garder vivant, c'est-à-dire en éternelle recomposition. Aussi, pour Kracauer, il semble que la recomposition ne peut survenir que d'une certaine conscience du déclin. Il faut prendre conscience du déclin pour ensuite agir en fonction d'une reconfiguration. Dans les miniatures, Kracauer montre clairement que les petites gens sont davantage capables de pratiquer la reconfiguration constante de leur mémoire. Davantage conscients du déclin, ils apparaissent comme étant ceux qui habitent le plus concrètement la grande ville et le monde de la rue.

3.1.5. Les petites gens et la vie de quartier

Dans les rues des vingt villes dont se compose Paris prospère la flore des petites gens. Tandis que les classes supérieures disparaissent derrière les murs des immeubles et des autos, les gens modestes, eux, poussent n'importe où, sauf dans les habitations [...] Le pavé leur sert d'humus et la voie publique est leur chez-soi. Cette population a beau comprendre des ouvriers, des artisans et des contrôleurs, elle n'entre pas dans les statistiques. Le peuple s'est créé le paysage urbain dans lequel il peut vivre : un tissu indissoluble de cellules, à peine touché par les perspectives architecturales créées par les rois et la grande bourgeoisie éclairée. [...] Il vit avec des choses qui se défendent contre leur transformation en objets abstraits.

- Siegfried Kracauer, « Le peuple des rues de Paris »³²⁵.

Dans « Souvenir d'une rue de Paris », Kracauer fait cet aveu initial : « Je préférerais les parties les plus pauvres de la ville [...] Toutes ces rues sont prêtes à un nouvel élan³²⁶. » Contrairement au centre aseptisé et contrôlé où tout semble bien rodé, dans les quartiers plus pauvres, l'avenir est ouvert aux surprises. Les quartiers plus pauvres sont ainsi des lieux d'improvisation. Kracauer affirme : « L'image que les petites gens se font d'eux-mêmes est une mosaïque improvisée. Elle laisse beaucoup d'espaces libres. » Constamment mobile, l'existence des petites gens n'a d'autres lieux que le monde de la rue. Les petites gens laissent le flot de la vie s'affirmer de lui-même et ne s'attardent pas à l'apparence : « Les petites gens ne sont pas férus de décoration des surfaces. Ils arrivent avec leurs carrioles et s'installent comme bon leur semble³²⁷. » Les petites gens s'emparent littéralement du monde de la rue et y réalisent une multitude de désirs, souvent enfantins, qui habituellement restent refoulés, enfouis derrière la parure bourgeoise bien pensante :

Les petites gens se déplacent donc, aussi souvent qu'ils peuvent, sur les grands boulevards et s'y construisent hâtivement des baraques battues par les vents où ils installent leurs échoppes [...] on peut y acheter ce que personne ne peut acquérir, faute d'y penser. Ici peuvent s'épanouir les vœux qui s'insinuent lors du temps perdu de la promenade, les vœux des années lointaines de l'enfance, les vœux

³²⁵ *Rues de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, p. 139.

³²⁶ S. Kracauer, « Souvenir d'une rue de Paris », *op. cit.*, p. 15.

³²⁷ « Le peuple des rues de Paris » dans *Rues de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, p. 140 et p. 143.

troubles issus des différentes parties du corps, les vœux qui sont autant de bulles de savon fugitives – tout le bric-à-brac des excitations inassouvies qui, d'ordinaire, s'égarer entre le jour et la nuit³²⁸.

Pour Kracauer, la vie des petites gens se présente toujours sous le signe du déclin : « Les petites gens, dont l'évolution n'est pas différente dans les villes de la Méditerranée, ne se développent pas en suivant une belle progression, ils ne cessent de décliner³²⁹. » En constant danger de démolition, leur vie est en jeu. Ils sont ainsi davantage conscients de leur mortalité et de leur finitude³³⁰. Ils ont conscience de la fragilité de l'être humain. Ils ont la sensibilité à fleur de peau et voient toute l'importance d'agir dans le monde et sur le monde. En ayant conscience du déclin, selon Kracauer, les petites gens dépassent l'éternelle reproduction des instants vides propre au centre capitaliste des grandes villes. Leur vie possède davantage de contenu proprement humain, ils manifestent davantage le besoin de la chaleur humaine³³¹. Aussi, les petites gens sont plus sensibles à l'appel à habiter. Ils sont davantage conscients d'être déracinés. Ils comprennent rapidement qu'ils devront agir sur le monde pour le rendre habitable, le confort ne leur est pas donné de soi, contrairement aux employés et aux petits-bourgeois³³². Kracauer affirme : « Entre les achats, ils jouissent du spectacle de la décomposition continue des ensembles dont ils font partie. Il les retient sur les marges de la vie³³³. »

Qui plus est, tout comme dans le « Bar dans le sud », les quartiers pauvres dont raffole Kracauer contiennent « plusieurs choses à démolir³³⁴ ». Les « choses à démolir » durent davantage parmi les petites gens. Ceux-ci vivent parmi les rebuts de l'histoire. Or, entre leurs mains, ces marchandises désuètes acquièrent de nouvelles caractéristiques, elles redeviennent valeur d'usage et ne sont plus simplement considérées pour leur valeur d'échange (abstraite). En fait, la valeur d'usage devient multiple, elle explose littéralement. Les petites gens sont constamment en train de recycler les objets qui les entourent. Ils sont perpétuellement en train de se fabriquer un monde avec le donné matériel contingent. Ils sont dans l'improvisation constante. Parmi les petites gens, quiconque peut, à l'aide de quelques babioles, se faire inventeur :

³²⁸ *Ibid.*, p. 142.

³²⁹ *Ibid.*, p. 140.

³³⁰ À l'opposé, comme je l'ai expliqué dans la section 1.1.2., « les bourgeois vivent dans des lieux où personne n'est mort », W. Benjamin, « Le conteur » *op. cit.*, p. 130. Loin de la mort, les classes plus aisées sont sûres d'elles-mêmes et ne perçoivent pas de danger devant elles.

³³¹ Kracauer affirme : « La nécessité amène les choses dans le cercle de la chaleur humaine », « Analyse d'un plan de ville », *op. cit.*, p. 31.

³³² L'embourgeoisement (ou le devenir employé des ouvriers) permet à ceux-ci de s'acheter un monde déjà tout fait (pré-fabriqué). Cela ne veut pas dire qu'ils deviennent propriétaires des moyens de production, au contraire, cela manifeste plutôt un accroissement de l'aliénation car l'action humaine concrète devient de plus en plus superflue.

³³³ « Analyse d'un plan de ville », *op. cit.*, p. 30

³³⁴ « Bar dans le sud », *op. cit.*, p. 76.

Les drôles de produits que l'on trouve là ne sont pas traités selon de rigides principes commerciaux. Leur prix est lié à la chance de l'acheteur, laquelle ne se manifeste jamais dans les magasins habituels [...] Le passant se heurte sans le savoir à toutes les possibilités qu'on lui offre. Il peut se construire une nouvelle machine avec des bouchons et des pièces de rechange, peut-être est-il inventeur. [...] Sans aucun frein la marchandise jaillit dans la rue au milieu de la société qui n'a pas voulu l'emporter³³⁵.

Par ailleurs, on pourrait tracer de nombreux parallèles entre l'analyse favorable que fait Kracauer des petites gens et celle que fait Jane Jacobs, probablement une des plus grandes critiques de l'urbanisme au 20^e siècle, de la vie de quartier³³⁶. Les deux accordent beaucoup d'importance à la présence humaine dans la rue. Contre l'urbanisme moderne, Jacobs soutient que la sécurité urbaine ne provient pas du contrôle et de l'aseptisation de la vie dans la rue mais plutôt de la mixité et l'hétérogénéité des usages. Selon elle, le monde de la rue doit être regardé et habité pour être sécuritaire (et non surveillé et contrôlé). La vie de quartier doit être foisonnante. Elle compare la vie de la rue à un *ballet*, c'est-à-dire à un spectacle de danse digne d'être regardé. Si les gens l'habitent, la regardent et en prennent soin, la rue est nécessairement plus sécuritaire, car les criminels ne sentent point la licence qui provient de la solitude et de l'isolement (licence qui n'est pas enrayée par le contrôle et la surveillance non participative). Pour Jacobs et Kracauer, la rue qui laisse s'affirmer le flot de la vie de lui-même devient digne d'être regardée, ce qui la rend davantage sécuritaire et habitable. Et, pourrions-nous dire, davantage propice à la recomposition de la mémoire collective.

Dans les quartiers plus pauvres, l'improvisation n'est pas un luxe, mais une nécessité qui peut devenir productrice d'histoires humaines et de souvenirs. L'avenir n'apparaît pas autant planifié que dans les quartiers aisés. Les événements qui s'y produisent renvoient à d'autres événements, car il y a des histoires en train de s'écrire. L'avenir est ouvert. Pour les petites gens, tout est à faire et chaque fragment du passé peut être réutilisé. Les quartiers plus pauvres sont ainsi davantage ouverts à la mémoire involontaire et à la réutilisation des rebuts de l'histoire. Loin des grandes réalisations de la technique, ils partagent une mémoire collective plus vivante. Ils fabriquent leur monde eux-mêmes et en ont conscience. Dès lors, les éléments du flot de la vie sont reliés entre eux de manière plus vivace et plus humaine. La vie de quartier à laquelle participent les petites gens rend le flot de la vie davantage visible et, par le fait même, davantage mémorable³³⁷.

³³⁵ « Le peuple des rues de Paris », *op. cit.*, pp. 142-143. Michel Ragon pousse au bout cette logique et fait l'apologie des bidonvilles pour les mêmes raisons que Kracauer apprécie les petites gens. Selon Ragon, dans ceux-ci, l'espace est réutilisé constamment à des nouvelles fins. Les bidonvilles sont pour Ragon, des lieux d'improvisation. La position de Ragon est évidemment beaucoup plus radicale et anarchiste que celle de Kracauer. C.f. M. Ragon, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie*, Paris, Albin Michel, 1977.

³³⁶ C.f. *The Death and Life of Great American Cities*, *op. cit.*

³³⁷ Aussi, participer à la vie de quartier implique d'assumer une certaine contingence historique. On pourrait dire que la vie de quartier permet la transmission de souvenirs au travers de la contingence du flot de la vie. Des événements

Or, tout cela ne veut pas dire que les petites gens ne rêvent pas, eux aussi, à une existence de confort et de divertissement. Au contraire, Kracauer termine sa description des petites gens dans « Le peuple des rues de Paris » avec le départ de ceux-ci, à la fin de la journée, vers des lieux de distraction. Eux aussi, manifestent une quête onirique d'évasion et d'euphorie artificielle, quête qui est typique de toute existence menée dans la grande ville moderne. « Ils n'attendent pas longtemps. Les échoppes et les hangars, c'est trop de terre ferme et les espaces ouverts sont attirants. Ils filent vers l'abîme. D'innombrables carrousels vous emportent dans toutes les directions ». Personne ne pourrait dire où les petites gens désirent réellement aller finir leur journée : « Pourtant le but doit être séduisant car ils délaissent les lieux habités avec une sorte de panique et s'acheminent vers lui avec tous les moyens de communication disponibles³³⁸. » Dans les miniatures, personne n'échappe à l'attraction des lieux de divertissement qui portent les citoyens vers le monde des images de rêves.

3.1.6. Les lieux de divertissement : miroir de l'insatisfaction chronique

Le lieu de divertissement par excellence de la grande ville moderne est, pour Kracauer, la salle de cinéma. Dans ses feuilletons, Kracauer accorde une importante place à la critique de film³³⁹. Il a en quelque sorte été un initiateur du genre en plus d'être un grand théoricien du cinéma en général. Dès 1927, Kracauer déclare, en ouverture d'une série de feuilletons intitulée « Les petites vendeuses vont au cinéma » : « Les films sont les miroirs de la société existante. »³⁴⁰ Le rapport de Kracauer au médium cinématographique a été la principale porte d'entrée pour la réception générale de son œuvre après sa mort. De fait, les deux derniers livres qu'il a publiés aux États-Unis après son exil de l'Europe portent sur le film : *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand* et *Theory of film*. Dans la présente thèse, j'ai voulu davantage me pencher sur les feuilletons et plus précisément sur les « miniatures urbaines », c'est pourquoi j'ai volontairement laissé de côté les écrits tardifs de Kracauer portant sur le cinéma³⁴¹. Toutefois, sans aucunement épuiser ce sujet très

miniatures font date et passent à l'histoire, même s'ils ne sont significatifs que pour un petit groupe de personnes. Cette transmission est involontaire et désordonnée, mais c'est une transmission quand même et, peut-être, est-ce même la seule forme de transmission possible à l'ère des grandes villes. C'est à tout le moins ce que laissent croire les miniatures.

³³⁸ « Le peuple des rues de Paris », *op. cit.*, p. 143.

³³⁹ Dans une note de bas de page, Despoix précise que « la proportion de critiques de film par rapport à l'ensemble de sa production journalistique évolue approximativement comme suit : 10% en 1923, un quart en 1924, deux-tiers en 1928-29, plus de 40% pendant la période berlinoise entre 1930 et 1933. » « Feuilleton et cinéma », *op. cit.*, pp. 176-177.

³⁴⁰ *L'ornement de la masse*, *op. cit.*, p. 255.

³⁴¹ Par ailleurs, selon Philippe Despoix, il existe un lien étroit entre le cinéma et la miniature comme genre. Le type d'écriture que pratique Kracauer aurait été fortement influencé par son amour du cinéma. Despoix perçoit des similitudes dans le style des miniatures et l'esthétique cinématographique. La miniature, tout comme le cinéma, procède par collage et montage d'images et représente une réalité kaléidoscopique. En ce sens, pour Despoix, les « miniatures urbaines »

complexe, j'aimerais parler quelque peu de la conception que Kracauer défend des lieux de divertissement et notamment du cinéma, dans les feuillets portant sur ceux-ci et publiés dans *Le voyage et la danse* et *L'ornement de la masse*.

J'ai déjà glissé mot de la position de Kracauer par rapport à l'industrie culturelle de masse quand j'ai parlé du texte « L'ornement de la masse » dans la section 2.2.2. J'ai alors mentionné que Kracauer ne rejette pas en bloc la culture de masse, car elle révèle pour lui une certaine vérité historique. C'est la même position qu'il défend à l'égard du cinéma. Il en fait une critique partielle, mais reconnaît tout autant son potentiel d'éveil des masses. Tout d'abord, Kracauer reprend en partie la critique pascalienne du divertissement³⁴². Selon celle-ci, le divertissement serait une évasion devant les questions essentielles de la vie humaine et manifesterait une incapacité de rester chez soi avec plaisir en plus d'impliquer un certain mensonge envers soi-même. Pascal affirmait, dans une formule maintenant célèbre : « Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser³⁴³. » Dans le même ordre d'idées, Kracauer pense que le divertissement entrepris pour lui-même n'a aucun contenu sinon la fuite devant la misère et la platitude du quotidien³⁴⁴. Le danger est clairement que celui-ci ne devienne une fuite momentanée, un oubli de l'insatisfaction chronique du citoyen, de sa misère et de son aliénation. Il devient alors un frein à la problématisation et au dépassement de cette misère. Or, Kracauer pense que le cinéma peut, à l'opposé, éveiller le citoyen de la grande ville à la réalité historique qui est la sienne. Kracauer manifeste, encore une fois, une grande ambivalence. Dans « Culte de la distraction », Kracauer montre que le cinéma offre la possibilité de réfléchir sur le quotidien de la grande ville. Il permet de prendre conscience de ce qui est à faire, mais surtout, de représenter l'écoulement du flot de la vie dans la grande ville à ceux-là même qui y participent, soit la masse des habitants. En cela, il est le médium artistique le plus actuel, celui ayant la plus grande portée de « conscientisation » des masses.

En un sens profond, le public berlinois agit conformément à la vérité quand il boude de plus en plus ces événements artistiques [le grand art d'hier], lesquels par-dessus le marché s'en tiennent pour de bonnes raisons au stade de la simple prétention, et quand il donne la préférence à l'éclat superficiel des stars, des films, des revues et pièces à grand spectacle. Ici, dans l'extériorité pure, il se trouve lui-même, la succession, éclatée en morceaux, des splendides impressions sensorielles, met à jour sa propre réalité. Si

seraient une espèce d'écriture cinématographique. Aussi, l'intention serait similaire soit de représenter le flot de la vie de la grande ville moderne. C.f. Despoix, « La miniature urbaine comme genre » *op. cit.* et « Feuilleton et cinéma », *op. cit.*

³⁴² O. Agard mentionne que, chez Kracauer, « a critique crypto-théologique, quasi pascalienne, du divertissement s'accompagne d'une critique sociale » « La mélancolie urbaine... », *op. cit.*, p. 157

³⁴³ B. Pascal, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977, p. 117. Cette fonction du divertissement est reliée à ce que j'ai dit dans la section 1.1.3. sur le lien entre la destruction de la mémoire collective et le refus de la mort dans la société bourgeoise.

³⁴⁴ Hessel affirme sur le cinéma : « C'est un succédané de vie pour des millions de gens qui veulent oublier la monotonie de leur vie quotidienne. » *Promenades dans Berlin*, *op. cit.*, p. 177.

elle lui était cachée, il ne pourrait pas la saisir et la modifier; qu'elle se manifeste dans le divertissement a une signification *morale*.

Certes, seulement lorsque la distraction n'est pas à elle-même son propre but. Le fait justement que les représentations qui relèvent de sa sphère constituent un agglomérat d'éléments extérieurs, tout comme le monde de la masse des grandes villes; le fait qu'elles sont dépourvues de tout contexte factuel véritable – à part le ciment de la sentimentalité qui recouvre le manque que pour mieux le rendre visible – ; le fait qu'elles transmettent précisément et sans détour le désordre de la société à ces milliers d'yeux et d'oreilles – c'est cela justement qui les a rendues capables de susciter et de maintenir cette tension qui doit précéder le nécessaire renversement. Dans les rues de Berlin, il n'est pas rare que l'on soit assailli quelques instants par la pensée qu'un jour, sans crier gare, tout va éclater. Les plaisirs vers lesquels se presse le public devraient eux aussi avoir cet effet-là³⁴⁵.

Le cinéma peut représenter le quotidien urbain moderne car il est fragmenté, inorganique, et artificiel tout comme il l'est lui-même³⁴⁶. En fait, pour Kracauer, le cinéma peut et doit représenter le déclin et le désordre au cœur de la grande ville moderne. Idéalement, il peut même créer un choc, une rupture dans le cours habituel du temps³⁴⁷. Selon Kracauer, la signification et le contenu qui doivent être tirés des productions cinématographiques est davantage de l'ordre des vérités socio-historiques que des vérités esthétiques. En ce sens, le spectateur doit davantage se demander si le film représente bien la réalité socio-historique que si ce qu'il représente est beau. Or, le cinéma est très souvent dépendant de l'industrie capitaliste au point où sa portée critique devient quasiment nulle ou, autrement dit, une mission impossible. Financé par des entrepreneurs capitalistes, il peut difficilement devenir un lieu de prise de conscience réelle de la réalité socio-historique³⁴⁸. Pour Kracauer, c'est la tâche du critique de cinéma, et donc la sienne, de dévoiler l'ancrage idéologique des productions cinématographiques : « Bref, un critique de cinéma au niveau de sa tâche n'est pensable que comme critique de la société. Sa mission : dévoiler les représentations et idéologies sociales cachées dans les films standard et, à travers ce dévoilement, rompre l'influence des films partout où cela est nécessaire³⁴⁹. » Le problème est que la quantité de films recelant un véritable

³⁴⁵ « Culte de la distraction », *op. cit.*, pp. 289-290.

³⁴⁶ Dans « Monde du calicot », *L'ornement de la masse, op. cit.*, Kracauer rapporte sa visite de la cité du cinéma de l'Ufa à Neubabelsberg. Il affirme que « le monde est d'abord découpé en morceaux » et déhistoricisé, avant d'être reconstitué en une réalité fictive par le réalisateur, à qui revient « la tâche difficile de façonner le matériel d'images, répandu en un aussi joli désordre que dans la vie même, pour en faire cette unité dont la vie est redevable à l'art. » p. 247 et 254.

³⁴⁷ Mathilde Girard mentionne : « Dans « Culte de la distraction », Kracauer semble guetter l'instant propice; cet instant où la foule des usines, conduite d'un seul trait par la même activité, des usines aux salles de cinéma, pourrait par miracle, par un coup de grâce, se soustraire à la continuité, inverser le cours des choses sur un mode révolutionnaire, carnavalesque. » « Benjamin, Adorno, Kracauer : le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la *masse* » dans *Le choc des métropoles, op. cit.*, p. 226.

³⁴⁸ « Mais jamais il ne se laissera entraîner à des représentations s'attaquant le moins du monde au fondement de la société; sinon il minerait sa propre existence en tant qu'entrepreneur capitaliste. » « Les petites vendeuses vont au cinéma », *op. cit.*, p. 255.

³⁴⁹ « La tâche du critique de cinéma » dans *Le voyage et la danse, op. cit.*, p. 139.

contenu socio-historique reste, selon Kracauer, infime. La portée critique du cinéma en générale est ainsi, en dernière instance, fortement aporétique³⁵⁰.

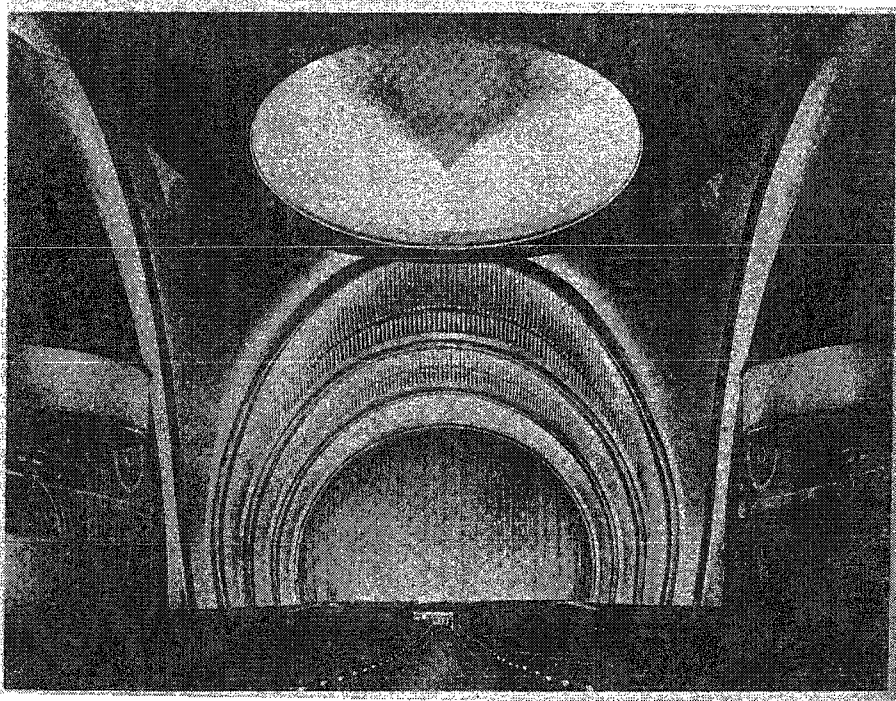


Image 16. Cinéma Titania Palace, Berlin, 1928. Le cinéma peut permettre à la masse de se regarder elle-même et ainsi de se réveiller.

En somme, pour Kracauer, la ville ne doit pas être bâtie en fonction des lieux de divertissement, c'est-à-dire en fonction de l'industrie culturelle. C'est plutôt ceux-ci qui doivent permettre, en étant des espaces de distanciation critique et de conscientisation, de mieux bâtir la ville. Ils doivent permettre au citoyen de prendre conscience de son déracinement et ainsi lui permettre d'entendre l'appel à habiter³⁵¹. Kracauer reste ambivalent par rapport à la portée critique du cinéma et des lieux de divertissement en général. Ils manifestent une réelle insatisfaction chronique qui gît dans le quotidien urbain moderne, mais tout le problème est de savoir à quel point ils peuvent réellement servir l'éveil et le dépassement de la misère plutôt que l'oubli et la fuite...

³⁵⁰ Mathilde Girard remarque que « ses conséquences politiques sur la masse sont soumises au hasard, à l'aléatoire. » « Benjamin, Adorno, Kracauer... », *op. cit.*, p. 237.

³⁵¹ Dans un autre ordre d'idées, Kracauer parle aussi des lieux de divertissement en périphérie de la grande ville moderne par exemple, la moyenne montagne où les petits bourgeois vont faire de la randonnée pédestre et l'hippodrome. Sans m'étendre sur ces deux miniatures que sont « Moyenne montagne » et « Course de trot à Mariendorf », j'aimerais seulement mentionner une remarque extrêmement pertinente que fait Kracauer à propos de ces lieux. Ironique, Kracauer les visite en étranger et, dans les deux cas, l'impression qui lui vient à l'esprit en arrivant c'est celle d'une rencontre de véhicules : « À l'arrivée se pressent trams, bus, automobiles; on dirait qu'ils tiennent un congrès de voitures. », « Course de trot à Mariendorf », *Le voyage et la danse, op. cit.*, p. 92. Kracauer déplore l'omniprésence des voitures et anticipe que celles-ci deviendront bientôt un objet de prédilections des citoyens : « Le principal ornement de la moyenne montagne ce sont les voitures, qui ne peuvent vivre sans terrain, mais peu importe lequel. Tout particulièrement les petites voitures. Elles sont faites pour les petites gens. Bientôt c'est toute la classe moyenne qui se déplacera dans ces véhicules, ils ne coûtent presque rien. », « Moyenne montagne », *Rues de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, p. 134

3.1.7. Les lieux de production : l'avant et l'arrière-scène du capitalisme

Dans les pavillons situés aux arrières de la vie sociale, les entrailles humaines pendent dehors comme du linge.

- Siegfried Kracauer, « À propos des bureaux de placement ».

Celui qui fréquente les bureaux de placement aperçoit des déchets qui sont rarement exhibés lors des visites guidées à travers l'économie.

- Siegfried Kracauer, *Les Employés*³⁵².

Dans les miniatures, l'analyse des lieux de production n'occupe pas une place centrale, ce qui démontre la non-orthodoxie du marxisme de Kracauer. Mise à part quelques vagues références, Kracauer ne fait à peu près pas mention des usines et des lieux de production industrielle comme tels³⁵³. Il s'intéresse davantage au nouveau secteur du travail qu'est la bureaucratie et à ce qu'il qualifie d'arrière-scène du capitalisme soit les lieux pour chômeurs et gens pauvres. Paradoxalement, dans les lieux de production dont parle Kracauer, rien ne semble être produit au sens propre³⁵⁴. Schématiquement, dans les miniatures, la grande ville moderne se divise en avant et arrière-scène du capitalisme. Il y a l'image homogène qu'elle projette d'elle-même, dans laquelle tout est beau et où tout le monde peut atteindre ses objectifs. La grande ville, en surface, c'est celle de l'*American dream* et des *Tiller girls*. Or, à contre-jour, Kracauer met en lumière une réalité socio-historique qui comporte des structures d'exploitation et d'aliénation dans lesquelles les fils de bonne famille sont définitivement avantagés sur les enfants des quartiers pauvres. Le confort et la belle vie ne sont pas pour tout le monde. Au contraire, « chaque classe de la société se voit attribuer un espace³⁵⁵. » En un certain sens, voir la grande ville comme un lieu de production permet de la comprendre comme un tout : tous les habitants de la grande ville moderne sont, de près ou de loin, en contact avec le processus de production. Or, ce tout est fragmenté et traversé par de multiples contradictions, ce que Kracauer tente d'exposer. À l'avant-scène du capitalisme, il y a des employés au « teint moralement rose », des gens en cravate avec une hygiène soignée, mais surtout, dociles et fidèles envers l'entreprise. Tout apparaît bien poli, tout apparaît affairé et bien rodé. Tout le monde peut prétendument atteindre les sommets, il suffit de redoubler d'efforts... Beaux mensonges, pense

³⁵² *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 86 et *Les Employés* p. 97.

³⁵³ Par opposition à Hessel qui s'extasie devant la précision qui règne dans les usines : « Berlin a aussi sa beauté particulière [...] C'est dans les temples de la machine qu'il faut la voir, dans les cathédrales de la précision » *Promenades dans Berlin*, op. cit., p. 41. De fait, Hessel n'a pas le penchant marxiste dont font preuve Benjamin et Kracauer.

³⁵⁴ Comme je l'ai expliqué dans le premier chapitre, les travailleurs de plus en plus coupés des fruits de leurs activités deviennent une masse anonyme. Le rôle spécifique des individus dans le processus de production est alors de plus en plus obscur. En ce sens, les lieux de production ne sont plus des lieux de mémoire collective, car ils ne sont plus reliés à la vie concrète. Ils en sont séparés. Les lieux de production ne procurent plus le sentiment de faire partie d'une collectivité.

³⁵⁵ « À propos des bureaux de placement », *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 78.

Kracauer. Il règne, dans la grande entreprise, ce que plusieurs qualifient comme « la mafia des gens d'en haut³⁵⁶ ». Selon lui, le désir de distinction des employés est vain. Au contraire, ils sont de plus en plus prolétarisés.³⁵⁷ De l'autre, côté, à l'arrière-scène, souvent pas très loin, se cachent la misère humaine et la vie mutilée. Il y a d'un côté les sans-abri spirituels et de l'autre les sans-abri réels. Pour Kracauer, l'un ne va pas sans l'autre. Il veut rendre visibles les deux, décortiquer les deux, voir comment ce qui est à l'avant-scène est aussi une vie mutilée, il suffit de gratter un peu pour que le lustre disparaisse. Il veut montrer la détresse qui affecte l'humanité des grandes villes³⁵⁸. Pour Kracauer, les bureaux de placement pour chômeurs sont l'arrière-scène du capitalisme, le pendant du bureau du patron qui paraît toujours affairé. Dans le bureau de placement, « l'attente devient une fin en-soi ». Kracauer affirme : « Ici la production est encore une idole et il n'y a rien au-dessus d'elle. » Le bureau de placement « donne l'impression d'un grenier relégué dans les arrières, impression tout à fait justifiée. Les chômeurs, eux aussi, attendent à l'arrière de la production actuelle. Ils en sont éliminés comme des déchets, ils en sont des restes incompréhensibles. L'espace qui leur est attribué sous la pression des circonstances ne peut guère avoir d'autre aspect qu'un cabinet de débarras³⁵⁹. »

3.2. La portée politique des « miniatures urbaines »

Les flâneurs ne font pas de révolutions, ils se bornent tout au plus à en créer les prémisses spirituelles.

- Enzo Traverso³⁶⁰.

Dans le préambule de *Les Employés*, Kracauer affirme : « En tout cas, si cette recherche a un sens, c'est bien aussi de susciter une discussion publique³⁶¹. » Dans les miniatures, même si cela est moins évident, Kracauer veut aussi susciter le débat public. Aussi, dans les miniatures, la critique sociale n'est pas dans l'effort de conceptualisation ou de théorisation, elle s'éprouve plutôt dans la présentation prosaïque de la réalité socio-historique. Kracauer essaie de trouver un genre littéraire qui permette la narration de l'expérience kaléidoscopique de la grande ville. Pour agir politiquement, l'être humain doit être capable de raconter ce qui lui arrive, voilà pourquoi c'est si important de

³⁵⁶ *Les Employés*, *op. cit.*, p. 68.

³⁵⁷ Pour Kracauer, « l'aggravation de leur situation matérielle a renforcé chez les employés leur sens des réalités. » *Les Employés*, *op. cit.*, p. 30.

³⁵⁸ Comme l'affirmait Engels, pour bien comprendre l'histoire de la grande ville moderne, il faut aller voir quelle partie de l'humanité a été sacrifiée dans son processus de production C.f. F. Engels, « Les grandes villes », *op. cit.*, pp. 59-117. Baudelaire, d'un autre côté, montre dans « Les yeux des pauvres », *Les petits poèmes en prose*, *op. cit.*, pp. 86-88, comment l'individu aisé peut avoir honte de son opulence devant les yeux béats et désireux des pauvres et comment, une fois qu'il s'est laissé emprendre de ce sentiment, il se sépare du reste de la classe des gens aisés à laquelle il appartient.

³⁵⁹ « À propos des bureaux de placement », *op. cit.*, respectivement p. 83, p. 81 et p. 80.

³⁶⁰ E. Traverso, *Seigfried Kracauer...*, *op. cit.*, p. 101.

³⁶¹ S. Kracauer, *Les employés*, *op. cit.*, p. 21.

trouver un genre littéraire qui convienne à la grande ville. En donnant une voix à l'existence humaine dans celle-ci, Kracauer espère nous permettre de la transformer et de la rendre plus habitable. En outre, l'un des traits donnant aux miniatures une grande actualité est leur capacité à faire de la manière d'imaginer et d'appréhender l'espace un enjeu politique. Imaginer l'espace qui nous entoure implique toujours une préconception des rapports sociaux. L'image que les êtres humains se donnent de leur habitat et d'eux-mêmes est construite socialement et historiquement, par la mémoire collective. Une manière spécifique d'appréhender l'espace³⁶² correspond toujours à une formation spécifique des rapports sociaux, cela est le propre de la mémoire collective. Les miniatures tentent d'intervenir dans la manière par laquelle les masses perçoivent le monde et appréhendent l'espace. Elles dévoilent la présence de fragments de mémoires collectives et elles montrent toute l'importance des petits détails et des rapports de quotidienneté. Paradoxalement, elles accordent une importance particulière à des futilités. De plus, les miniatures s'opposent à l'idée très répandue qu'il faut détruire la grande ville et la reconstruire selon un plan bien défini. Dans « Vu par la fenêtre », Kracauer invite les citoyens à aimer la grande ville telle qu'elle est par elle-même, désordonnée et onirique. Il désire recréer ce qu'Arendt appelle l'amour du monde. Comme cette dernière, il pense que l'action politique doit trouver son origine dans l'amour du monde en plus de favoriser celui-ci. Il invite les citoyens à prendre soin de leur ville. Kracauer veut conjurer le dégoût initial qu'a stimulé la foule urbaine³⁶³. Il veut rendre visibles la beauté, la grandeur et la misère des rapports de quotidienneté, mais aussi les périls qui guettent la vie humaine au travers de ceux-ci. Les miniatures travaillent à rendre la grande ville plus habitable en instituant une nouvelle poétique de l'espace. Pour cela, il faut reconnaître la spécificité des lieux et être capable de raconter ce qui s'y passe. Pour Kracauer, rendre le monde plus habitable, plus aimable et plus visible sont trois choses interdépendantes.

Par ailleurs, le marxisme de Kracauer est original et très peu orthodoxe. Par exemple, quelle classe est le moteur de l'histoire pour Kracauer ? Ce n'est pas clair et peut-être aurait-il même trouvé la forme de cette question un peu biaisée. Malgré tout, nous pouvons constater que le prolétariat industriel a assez peu de place dans les feuilletons de Kracauer. Il oscille davantage entre la description d'une nouvelle classe moyenne et d'un sous-prolétariat marginalisé; soit l'avant et l'arrière-scène du capitalisme. Pour Kracauer, il semble que ce soit ces deux classes qui animent le développement de l'histoire dans la grande ville moderne.

³⁶² C'est-à-dire la manière dont sont accordés à l'espace des fonctions sociales, un contenu mémoriel et culturel et une beauté particulière. Voir la section 2.1. et ce que j'ai dit concernant Maurice Halbwachs.

³⁶³ Voir 1.1. et notamment ce que j'ai dit concernant Engels.

Aussi, les miniatures de Kracauer s'inscrivent dans un contexte politique extrêmement particulier, soit celui de la République de Weimar. Certains, dont Alain Deneault, ont affirmé que, durant celle-ci, s'est produite une hyperinflation du sens³⁶⁴. La République de Weimar fut un lieu de détresse et d'enchantement dans lequel le sens donné aux choses a littéralement éclaté. Les feuillets de Kracauer manifestent avec une acuité particulière ce phénomène : dans ceux-ci à peu près n'importe quel objet du quotidien urbain moderne peut être pris pour imaginer le déclin de la société. L'autre aspect très important de la République de Weimar est l'apparition des masses dans la sphère publique. À cette époque, la politique de masse est apparue comme quelque chose d'inévitable. Pour Kracauer, la politique ne peut être l'imposition d'une volonté extérieure aux masses. Kracauer s'oppose à l'homogénéisation volontaire des masses et à leur animation artificielle. Au contraire, dans les miniatures, il veut faire apparaître les masses dans le théâtre de l'histoire telle qu'elles sont par elles-mêmes, soient désordonnées et imprévisibles. Il veut donner une voix au public anonyme des grandes villes afin qu'il puisse se construire un monde par lui-même. En un certain sens, les miniatures sont une tentative d'éducation politique des masses. Kracauer veut les réveiller à la réalité socio-historique qui est la leur. Il veut leur transmettre une manière de raconter leur vie afin de leur permettre d'agir politiquement. Explicitement dans *Les Employés* et implicitement dans les miniatures, Kracauer veut politiser la nouvelle classe moyenne. Pour combattre l'apathie des masses, Kracauer croit qu'il faut transformer les conditions de production et non réintroduire un discours mythique, que se soit sur la nation, le peuple ou la classe économique : « À supposer même que les masses d'employés de la génération d'après-guerre soient aussi apathiques qu'on le dit, une des causes et non la moindre, en est qu'ils doivent la plupart travailler dans des conditions qui les rendent apathiques³⁶⁵. »

Pour Kracauer, la classe moyenne doit s'éveiller au contenu mémoriel de l'espace qui l'entoure, sinon elle risque de se laisser aller dans le vide et, peut-être, dramatiquement, de se laisser emporter par le fascisme. Kracauer est extrêmement sensible à l'alternative entre social-démocratie et fascisme : la classe moyenne va-t-elle continuer à voter social-démocrate ou va-t-elle se tourner vers le national-socialisme ? Le fascisme profite de l'évidement de l'espace pour y réintroduire des mythes et imposer un espèce de volontarisme barbare. Au contraire, Kracauer défend une conception de la vie humaine dans laquelle l'improvisation, le désordre et l'involontaire sont essentiels à la réalisation de la liberté. Selon lui, le flot de la vie et la liberté humaine sont liés à la mémoire

³⁶⁴ C.f. *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, dir. par M. Béland et M. Dutrisac, Québec, PUL, 2009 et plus particulièrement « Une Denkbildung déchaînée sous la république de Weimar » par A. Deneault, pp. 18-27.

³⁶⁵ *Les Employés*, op. cit., p. 69.

involontaire. L'espace proprement humain est celui qui contient des possibilités de déplacements et de renouvellement de sens. Il est poreux. L'espace narratif favorise la circulation du sens (et non des marchandises) et maintient des interstices entre les hommes, dans lesquelles la liberté peut s'exprimer, dans lesquelles les êtres humains improvisent. Pour Kracauer, il doit y avoir correspondance entre le flot de la vie et la disposition de l'espace pour que la mémoire collective soit vivace. Il s'oppose à la fixation mythique de l'espace, ce qui est le propre de la monumentalité nazie.

Dans le même sens, Kracauer s'oppose aussi à la destruction souvent préconisée par l'urbanisme et fondamentale au monumentalisme nazi. Selon lui, la transformation des rapports sociaux ne passe pas par la destruction de l'espace, mais plutôt par sa réinterprétation ou sa réappropriation. Il prône, en quelque sorte, le recyclage. Il faut détruire les mythes qui nous empêchent d'utiliser pleinement l'espace plutôt que de détruire l'espace lui-même. Kracauer oppose à la destruction planifiée prônée par l'urbanisme et les nazis, le réveil aux effets imprévisibles que contient la réutilisation des rebus de l'histoire. Pour Kracauer, cette idée de la destruction pour mieux reconstruire est engluée dans les fantasmagories du monde de la machine et est très loin de la vie concrète des citoyens. Selon lui, la transformation des rapports sociaux ne peut provenir que de la connaissance de la vie concrète. Il faut s'imprégner de la vie des gens et cela ne peut se faire à partir d'une position de surplomb. Celle-ci annihile toute possibilité de remémoration et retombe systématiquement dans le mythe. Pour Benjamin, l'expérimentation des espaces historiques a la structure du réveil, réveil qui fait tomber le voile des illusions mythiques ou idéologiques³⁶⁶. Vivre une remémoration historique et y participer concrètement implique une déstabilisation, un sentiment d'inconfort et d'effroi qui mène à l'action. De même, dans la grande ville, les souvenirs reviennent dans le présent souvent lors de rencontres hasardeuses et surprenantes. À la lumière des miniatures, on peut affirmer que la mémoire urbaine a un caractère profondément involontaire, partiel et contingent. La mémoire collective, celle à laquelle les êtres humains participent concrètement, ne peut se réduire à des événements figés et muséifiés dans des espaces volontairement disposés pour la remémoration et qui sont étrangers au vécu laborieux. Selon Benjamin et Kracauer, les êtres humains partagent des pratiques et des souvenirs, mais surtout des luttes et des périls. Dévoiler ce qui dure dans nos représentations de l'espace peut être effroyable, car ce qui dure peut être catastrophique³⁶⁷. Dans les miniatures, Kracauer réaffirme constamment qu'il est important d'être conscient du déclin

³⁶⁶ C.f. « Réflexions théoriques sur la connaissance », dans *Paris Capitale du XIX^e siècle*, *op. cit.*, et voir section 2.1.3. Le rôle de l'historien matérialiste est de décortiquer le rêve de la transformation de la société qui gît dans les masses afin de le détourner au service du réveil historique. Benjamin affirme : « Il faut enchâsser dans le Paris réel, le Paris ville de rêve. » *Ibid.*, p. 428. Selon lui, il faut se saisir des rêves de la société et montrer la réalité qu'ils manifestent.

³⁶⁷ « Il y a une tradition qui est catastrophe » Benjamin, « Réflexions théoriques sur la connaissance », *op. cit.*, p. 491.

qui guette les êtres humains, incessamment. Ultimement, pour Benjamin et Kracauer, un ressouvenir collectif implique une reconfiguration des rapports sociaux, il est le réveil d'un « savoir non encore conscient du passé », une prise de conscience de l'état historique du monde et des dangers qui guettent l'humanité. L'histoire humaine est constamment en train de s'écrire et chaque ressouvenir collectif est un nouveau coup de crayon; c'est un réveil qui saisit toute la société. Pour Kracauer, la véritable transformation des rapports sociaux prend son point de départ dans ce qui est déjà là. Elle est une réinterprétation du contenu historique de l'espace. Kracauer accorde une importance particulière à la distanciation critique. Par exemple, la classe moyenne peut se distancier de ses habitudes en voyant comment vivent les classes plus pauvres. Elle peut ainsi prendre conscience que son embourgeoisement ne mène à rien sinon à davantage d'aliénation.

3.2.1. La justice de masse : l'explosion de l'arrière-scène du capitalisme

Mais c'est seulement avec la masse elle-même que peut s'élever une justice vraiment juste.

- Siegfried Kracauer, « À propos des bureaux de placement »³⁶⁸.

Dans sa grande bonté, la nature traite tous les hommes de la même façon en dépit de l'inégalité de leurs revenus, et lorsque les températures baissent, les pauvres doivent geler comme les autres.

- Siegfried Kracauer, « Salles chauffées »³⁶⁹.

Pour Kracauer, l'anxiété dans la foule urbaine cache un scandale. Une réalité, laide, reste cachée. Quelque chose est prêt à exploser. Pour que la justice se réalise, la vie mutilée qui se cache dans la grande ville doit apparaître au grand jour. Dans les miniatures, la réalisation de la justice et la narration de l'expérience mutilée sont interreliées. L'être humain doit être capable de situer la misère et l'aliénation afin d'y remédier. Kracauer oppose la possibilité que la misère humaine prenne conscience d'elle-même au divertissement qui endort. L'être humain doit arrêter de simplement se divertir et il doit prendre conscience de ce qui ne va pas dans sa vie. Pour Kracauer, dans la situation actuelle, la justice réelle ne peut provenir que de la masse. Or, une partie de celle-ci est toujours rejetée à l'arrière-scène de la vie sociale. La masse est toujours triée et n'apparaît jamais pour ce qu'elle est réellement. Kracauer veut replacer les restes rejetés à l'avant-scène de l'histoire. C'est pourquoi il va enquêter sur la réalité sociale dans des lieux comme des bureaux de placement pour chômeurs et des salles chauffées pour gens pauvres. Dans de tels lieux, Kracauer constate que

³⁶⁸ Dans, *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 85.

³⁶⁹ *Ibid.* p. 88.

l'égalité naturelle entre les êtres humains se retourne toujours contre les gens rejetés, contre les gens pauvres et les marginaux. Dans la grande ville, il y a des êtres qui sont complètement déçus, c'est-à-dire qui n'ont rien et qui ne sont pas pris en compte sinon seulement en tant que rejetés. Elle peut ainsi être le lieu de la perte de la dignité humaine.

Traiter les événements élémentaires de la vie avec énergie, c'est dans l'ordre des choses et cela correspond tout à fait au règne de la justice primitive. Mais de même que l'attente dans le bureau de placement ne trouve pas d'issue, sinon à travers les caprices aveugles de la production, l'existence élémentaire ici n'est ni intégrée ni aimée. Elle a les yeux perdus au loin, sans être accueillie par la conscience ni recevoir sa place³⁷⁰.

Dans « Salles chauffées », Kracauer laisse entendre que n'importe quel habitant de la grande ville moderne peut, un jour, venir s'échouer dans une salle chauffée pour gens pauvres. Les gens dans la salle qu'il visite sont d'origines diverses : « Il y a même un docteur parmi nous, souligne le chef de salle, non sans une nuance de fierté et de regret à la fois³⁷¹ ». N'importe qui peut être pauvre et isolé dans la grande ville. Il n'y a pas de profil unique pour la déchéance ; elle attaque par mille voies détournées dont on ne saurait, la plupart des fois, reconstituer le parcours. De plus, dans ce feuilleton, Kracauer oppose la misère des gens de la salle chauffée à celle d'un foyer de jour pour handicapés vivant sur des assurances : « S'il règne dans l'Ackerstrasse [dans la salle chauffée] une pauvreté qui n'a plus rien à perdre et peut donc garder l'espoir de se révolter, ici c'est une pauvreté qui a définitivement sombré et ne peut plus rien gagner. La première était capable de rébellion, la seconde doit apprendre le renoncement³⁷². » Au moins, ceux qui sont complètement rejetés n'ont rien à perdre. Contrairement aux employés et à ceux dont leur survie assurée par le système de production (par exemple par des régimes d'assurances), ils n'ont pas le sentiment d'être pris en compte et sont ainsi plus prompts à la révolte. En touchant les bas fonds de l'existence, il peuvent faire réémerger un sentiment d'humanité et de collectivité. S'ils entendent et écoutent l'appel de la dignité, l'appel à habiter et à transformer le monde, l'avenir leur est ouvert. Kracauer met beaucoup d'espoir dans les gens pauvres. Dans les miniatures, il laisse entendre que ceux-ci sont davantage sensibles à la chaleur humaine et qu'ils se laissent toucher plus facilement par les choses. Ils comprennent mieux les besoins humains concrets. Par exemple, entre les mains des gens pauvres, dans la salle chauffée, les objets qui s'échangent perdent leur caractère abstrait de marchandises et redeviennent des valeurs d'usage spécifiques et irremplaçables : « Dans le monde de cette salle, elles cessent d'être de simples marchandises, deviennent des biens irremplaçables et rien ne saurait toucher davantage que cette

³⁷⁰ « À propos des bureaux de placement », *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 86.

³⁷¹ « Salles chauffées », *Rues de Berlin et d'ailleurs*, op. cit., p. 90

³⁷² *Ibid.*, p. 92.

aura qui entoure la pauvreté. » La pauvreté est un appel à revenir aux racines de l'humanité. Pour Kracauer, les gens pauvres sont le miroir brisé dans lequel la société peut prendre conscience d'elle-même et de ses contradictions. « Qui aimerait se mirer dans sa propre misère ?³⁷³ », se demande-t-il.

Ce qui est clair, quand apparaît l'arrière-scène du capitalisme, ou tout simplement l'absurdité de l'aliénation quotidienne dans laquelle vit la classe moyenne, c'est que la situation ne peut plus durer. Quelque chose doit se produire, quelque chose de mémorable et de politique. Or, selon Kracauer, le bout de l'histoire n'existera jamais, pas plus que la justice dernière. Le choc à venir dans lequel exploseront tous les mauvais souvenirs pour se transformer en succès restera toujours à venir. Il n'y a pas de rédemption définitive possible pour Kracauer. Pourtant, cela ne veut pas dire que la grande ville n'a pas besoin d'être désensorcelée et qu'elle n'appelle pas à être transformée. Au contraire, une multitude de petits chocs, de petits événements y prennent place constamment. Dans les miniatures, la réalisation de la justice est une lutte de tous les jours. La masse des êtres humains qu'elle doit inclure est incommensurable et l'action qu'elle nécessite est de tous les instants. En écrivant ses miniatures, Kracauer isole de petits instants lors desquels la masse s'exprime et dans lesquels des fragments de mémoire collective peuvent être sauvés. Ainsi, il espère préparer la réalisation de la justice de masse, de la justice pour tous, dont le spectre ne cesse de s'élargir.

3.3. « Tout autour du Reichstag » : la funeste dernière miniature

*Du vide émergera le fascisme ou rien du tout...*³⁷⁴

Lors des autodafés de livres organisés solennellement par le régime le 10 mai 1933, *Les Employés* figurent parmi les ouvrages détruits symboliquement à Königsberg, Leipzig, Munich et Nuremberg³⁷⁵.

La situation avait assez duré. La circulation du sens avait assez duré; il fallait détruire tous les espaces poreux afin de réintroduire l'unité mythique du peuple supérieur dans la masse des habitants de la grande ville. Triste destin que celui de la République de Weimar. Comme dans *Le 18 Brumaire*, devant l'alternative entre despotisme et anarchie, la bourgeoisie « se prononça naturellement pour le despotisme³⁷⁶. » La montée du nazisme et plus particulièrement l'incendie du Reichstag du 27 au 28 février 1933, marqua la fin de l'aventure de feuilletoniste de Kracauer, et ainsi, des « miniatures urbaines ». Juif et ayant manifesté des affinités avec le marxisme, Kracauer perdit rapidement son poste au *Frankfurter Zeitung* et dû s'exiler d'abord à Paris, puis à New York en avril 1941. Après

³⁷³ *Ibid.*, p. 89 et p. 90.

³⁷⁴ Allusion à la conclusion de « Adieu au passage de Tilleuls », *op. cit.* p. 305.

³⁷⁵ Nia Perivolaropoulou, préface de *Les employés*, *op. cit.*, p. 16.

³⁷⁶ K. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Paris, Mille et une nuit, 1997, p. 182.

son départ de Berlin en 1933, il vivra le reste de sa vie dans des chambres d'hôtel. Plus jamais, il ne retrouvera un espace d'expression aussi fertile que celui qu'il avait acquis en tant que feuilletoniste.



Image 17. Incendie du Reichstag, 1933.

Après la lecture des miniatures, on peut affirmer que l'émergence du fascisme est en partie une conséquence de l'incapacité de retrouver une mémoire collective dans la grande ville moderne. Il naît de l'évidement de l'espace. Le fascisme prône la destruction de l'espace urbain et la projection d'un contenu mythique par-dessus celle-ci. Il instrumentalise le désir de transformation de la société des masses à des fins qui sont complètement extérieures à leurs vécus quotidiens concrets. Le fascisme ne veut pas faire parler la masse, il cherche sa mobilisation silencieuse et disciplinée selon une volonté unique. Dans sa toute dernière miniature « Tout autour du Reichtag », publiée sous un pseudonyme le 3 mars 1933, Kracauer raconte le moment où il a vu la masse des citoyens de Berlin se grouper autour des cendres du Reichstag. Ce qui le frappe le plus c'est que la foule est muette, elle est comme mystifiée devant un abîme. Elle n'a rien à en dire. Le choc ne provient pas de la masse elle-même. Elle ne participe pas concrètement à ce qui est en train de se passer. Le fascisme ne réclame pas sa participation concrète, mais seulement sa mobilisation abstraite.

Ce qui semble étrange en eux, c'est le silence persistant. S'il surprend à ce point, c'est parce qu'en général tout malheur public éveille justement le besoin de communication dans les masses. Des êtres ne se connaissant pas se joignent les uns les autres, forment des groupes et discutent à perte de vue de l'événement. Cet incendie, à l'inverse, rend la foule muette. Sans un mot, les passants vont leur chemin ou

bien regarde fixement le Reichstag, sur lequel il n'y a rien à découvrir. [...] Les regards traversent ce symbole et replongent dans l'abîme ouvert par sa destruction³⁷⁷.

Miguel Abensour, dans *De la compacité : Architecture et régimes totalitaires*, étudie l'architecture nazie et reprend une argumentation que l'on peut facilement voir en germe dans les feuillets de Kracauer. La thèse centrale d'Abensour, rappelant beaucoup ce que disait Kracauer, est que l'espace totalitaire est un « espace de mobilisation dépolitisante³⁷⁸ ». Pour Abensour, qui s'inspire aussi d'Arendt, l'architecture totalitaire veut écraser les hommes entre eux. Elle veut rendre la masse compacte et détruire l'espace qui sépare les êtres humains, espace qui est proprement celui de la liberté selon Arendt. L'objectif de l'architecture totalitaire est de créer une masse unique et homogène; de faire un, de construire un corps unique et absolu. Cela est tout le contraire des miniatures qui, fondées sur l'idée de mosaïque, veulent montrer la diversité irréductible des temporalités contenues dans la grande ville moderne. Kracauer veut briser l'uniformisation et l'homogénéisation en suscitant le débat. Kracauer veut rendre visible la multiplicité des formes de vie dans la grande ville tandis que le fascisme, à l'opposé, se donne explicitement pour tâche de réduire cet ensemble de faisceaux en une volonté unique, en un temps unique³⁷⁹. Loin de remplir concrètement le vide de l'existence des grandes villes, le fascisme est un retour violent d'un espace du mythe qui exclut l'humanité (entendue comme diversité, pluralité ou multiplicité). Le fascisme refuse la différence et annihile toute étrangeté. L'espace n'est plus du tout là pour accueillir l'étranger (ou pour être un lieu de rencontrer entre étrangers), c'est la fin de l'hospitalité. L'espace totalitaire est le lieu d'une humanité unique et mythique, c'est-à-dire sans contenu historique concret et particulier. Il va sans dire que, dans l'espace totalitaire, la flânerie ne peut être pratiquée. L'espace de l'architecture nazie est, selon Abensour, « un espace sacré, de surcroît magique qui par différentes formes d'animation des masses, a pour but avoué d'abolir toute résistance, tout esprit critique de la part des spectateurs. » Il est fondé sur une « nouvelle image du corps qui rend compte de la duplication de l'espace : espace glorieux où l'architecture contribue à réincorporer le social, espace résiduel où l'on rejette les "parasites", les "déchets" qu'il convient d'éliminer, car susceptibles de

³⁷⁷ « Tout autour du Reichstag », *Le voyage et la danse*, op. cit., p. 148. Cette miniature est retranscrite intégralement en annexe. On est loin du bruit et du foisonnement des foules de petites de gens de Paris que Kracauer aime tant.

³⁷⁸ *De la compacité : Architecture et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p. 59. Abensour réfère aussi explicitement à « L'ornement de la masse » : « À l'évidence, cette "mobilisation de l'allégresse" - la future place A. Hitler aurait contenu un million d'hommes- va de pair avec une démobilisation des acteurs politiques. Siegfried Kracauer n'avait-il pas écrit, dès 1927, dans *L'ornement de masse* : "La production et la consommation irréfléchie de figures ornementales détournent les énergies de toute modification de l'ordre établie." ? » *Ibid.*, p. 42.

³⁷⁹ Le fascisme pense qu'il peut venir à bout de la grande ville comme ruine et chantier. À l'opposé, pour Kracauer, le chantier est condamné à rester ouvert. De là toute sa beauté et sa grandeur, le travail s'effectue sans un plan prédéterminé et s'unifie, aléatoirement, de manière involontaire.

porter atteinte à l'intégrité du corps.³⁸⁰ » La conception de l'arrière-scène du processus de production se radicalise donc aussi. L'humanité dégradée, déchue, a droit à un sort encore plus immonde. Le fascisme ne veut aucunement remédier au problème de l'arrière-scène du processus de production, au contraire, il veut le conserver caché pour y réaliser des plans encore plus perfides.

Aussi, selon Elias Canetti, chez Hitler, la durée et la destruction sont liées, ce qui est le propre du caractère paranoïaque. Canetti affirme : « Plaisir à édifier et destruction, chez Hitler, sont présents et actifs avec acuité.³⁸¹ » Or, la durée et la destruction sont aussi extrêmement présentes dans les miniatures. Mais tout l'objectif de Kracauer est justement de contrer la paranoïa des masses et non pas de la stimuler. Il tente de montrer à celles-ci qu'elles ne doivent pas pousser la destruction du monde à sa fin pour durer. Cela est une conception mythique et paranoïaque de la durée. Au contraire, dans les objets provisoires ou en train de se détruire, il y a une multitude d'aspects de l'humanité qui dure. En fait, c'est la seule durée possible pour le monde humain et son histoire, c'est-à-dire une durée fragile et périssable. La durée éternelle n'existe pas, elle n'est qu'un fantasme paranoïaque. Les objets de la mémoire sont des objets provisoires et non pas éternels. Dans les miniatures, Kracauer montre que la masse des habitants de la grande ville s'inscrit davantage dans de petits objets éphémères que dans de grandes réalisations supposément éternelles. Il montre que la rétention du temps se produit dans de petits détails, dans de petites choses singulières et périssables. Pour Kracauer *la rétention du temps vécu dans la grande ville moderne est multiforme, incomplète et poreuse, ou n'est pas*. On peut retrouver une affirmation similaire chez Abensour « Et à la compacité, forclusion de tout espace intercalaire et du même coup de tout espace politique d'invention de la liberté, s'opposerait le poreux ou la porosité qui, grâce à un tissu lacunaire ouvrirait un ou des espaces de liberté ou plutôt des espaces où se célébreraient les noces de la liberté et du jeu. »³⁸². Cela est exactement ce que défend Kracauer, une masse désagrégée et poreuse, éparpillée et hétérogène; mais, malgré tout, vivace, belle et digne d'être regardée pleinement.

Pour servir la recomposition de la mémoire, les événements doivent renvoyer à d'autres événements, ils doivent être reliés entre eux. Or, l'incendie du Reichstag ne renvoie à rien, elle ne rappelle rien. Elle laisse muet. Toutefois, peut-être, un jour, nous rappellera-t-elle quelque chose.

Sans cesse de nouvelles troupes scolaires se mêlent aux adultes. Ils flairent l'excitation et se réjouissent innocemment de la sensation. Quand ils seront grands, l'histoire leur apprendra quel sens devait avoir en réalité l'incendie du Reichstag.³⁸³

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 56 et p. 65.

³⁸¹ E. Canetti, « Hitler d'après Speer, *op. cit.*, p. 209.

³⁸² Abensour, *op. cit.*, p. 60

³⁸³ S. Kracauer, « Tout autour du Reichstag », *op. cit.*, p. 149.

Conclusion

Comment la vie quotidienne pourrait-elle changer un jour si ceux-là mêmes ne lui accordent pas d'attention, qui avaient vocation à la faire bouger ?

- Siegfried Kracauer, *Les Employés*³⁸⁴.

De sorte que, sur la durée, l'essentiel de mes efforts, pour incohérents qu'ils paraissent, s'ordonne selon une même direction – ils ont servi et servent encore un seul propos : réhabiliter des visées et des modes d'existence qui n'ont pas encore reçu de nom et restent de ce fait ignorés ou mal compris.

- Siegfried Kracauer, *L'histoire des avant-dernières choses*³⁸⁵.

Le problème auquel j'ai tenté de répondre dans la présente thèse était le suivant : *qu'est-ce que les « miniatures urbaines » de Siegfried Kracauer dévoilent comme mémoire collective dans la grande ville moderne ? Ou, en quoi celles-ci forment-elles une réponse au problème de la mémoire collective dans la grande ville ?* En examinant cette problématique, J'ai tout d'abord découvert que, dans la grande ville moderne, il se produit une mutation de la production. Cette dernière est de moins en moins tangible et de plus en plus axée sur les services et le divertissement. Dans un tel processus de production, tout citoyen tend à devenir un employé et à faire partie de cette masse qui apparaît de plus en plus uniforme et dans laquelle la hiérarchie et l'autorité deviennent de plus en plus absurdes et aléatoires. Ou, encore, de façon tout aussi incompréhensible, il est rejeté dans un sous-prolétariat marginalisé. Il est ainsi toujours partiellement déraciné. Pour Kracauer, la véritable humanité ne peut s'affirmer qu'en transformant le processus de production. Malgré cela, illusoirement, les employés recherchent la distinction sans confronter le processus de production. Dans le détail de la vie quotidienne, ils cherchent à se différencier les uns des autres. Chacun veut un chez-soi bien à lui et sur lequel il a le plein contrôle. Le principal enseignement des feuilletons de Kracauer est probablement que la vie sociale de la foule urbaine se dévoile dans les petits détails de la vie quotidienne, c'est-à-dire que leur mémoire collective se constitue à partir d'événements miniatures. L'espace d'inscription mémorielle des habitants de la grande ville est fait de petits objets provisoires.

Il faut se défaire de l'idée chimérique que ce sont les grands événements qui déterminent les hommes pour l'essentiel. Ce sont au contraire les catastrophes minuscules dont se compose la vie quotidienne qui influencent plus profondément et plus durablement, et leur destin est suspendu sans nul doute à la série de ces événements miniatures³⁸⁶.

³⁸⁴ *Op. cit.*, p. 161.

³⁸⁵ *Op. cit.*, pp. 56-57.

³⁸⁶ S. Kracauer, *Les Employés*, *op. cit.*, p. 88.

De plus, les « miniatures urbaines » présentent la masse des citadins comme une collectivité anonyme qui s'inscrit dans l'espace de manière aléatoire, hétérogène et désordonnée. Selon Kracauer, la grande ville est un espace de mobilité constante, un immense lieu de passage, traversé par deux tendances fortes soit la destruction des schèmes traditionnels de la mémoire et la reconstitution provisoire, mais constante de celle-ci. La mise en circulation capitaliste des objets les évide de leur contenu et les uniformisent. La *ratio* capitaliste ne prend en considération que ce qui est calculable (les caractéristiques abstraites) et entre en collision avec son matériau concret soit le flot de la vie humaine qui est hétéroclite et désordonné. La vie urbaine moderne, qui tend à l'individualisation et l'atomisation extrême, se rapproche de l'inexistence et du vide. Sans au-delà de sens ou de signification historique, la vie humaine devient une succession d'instantanés plats et intransmissibles. Les miniatures parlent abondamment du vide au centre des grandes villes, mais elles s'attardent aussi à montrer les enclaves de sens et de vie sociale que contiennent celles-ci. C'est dans ces enclaves que peut se renouveler la vie quotidienne. La grande ville contient un appel à habiter et la possibilité d'un réaménagement constant de la mémoire collective. Dans les miniatures, elle apparaît comme un tourbillon d'ordures et de constellations; elle est à la fois ruine et chantier. Selon Kracauer, afin de participer activement à la reconstitution de la mémoire collective dans la grande ville, il faut être conscient du déclin qui plane sur celle-ci, conscience qui émerge très souvent de moments d'effroi. Recomposition et déclin sont les deux faces d'une même médaille. Les miniatures montrent que la mémoire collective se reconstitue à partir de moments d'improvisation qui freinent la destruction du monde et détournent les objets de leur circulation capitaliste. Pour Kracauer, il est important d'être capable de prendre du recul par rapport aux habitudes figées du quotidien urbain. C'est pourquoi il accorde autant d'importance à la remémoration et à la représentation de celui-ci. En le présentant dans des miniatures, Kracauer espère créer un effet de distanciation qui favorise une prise de conscience de ses contradictions.

La principale contradiction qu'il montre est la persistance de la misère et de l'aliénation dans la ville aseptisée des employés, une ville supposément universellement accueillante. C'est ce que j'ai appelé la contradiction entre l'avant et l'arrière-scène du capitalisme. La grande ville moderne cache une multiplicité d'existences misérables. Selon Kracauer, les mesures inhumaines caractéristiques du monde de l'entreprise « sont la conséquence du système économique régnant caractérisé par l'abstraction et dont les raisons ne veulent rien savoir de la dialectique réelle avec les personnes occupées dans l'entreprise³⁸⁷. » Pour faire avancer l'humanité, Kracauer croit qu'il faut ouvrir les

³⁸⁷ Kracauer, *Les Employés*, op. cit., p. 62.

yeux sur les réalités inhumaines voilées par l'idéologie capitaliste. C'est sur celles-ci qu'il faut agir afin de transformer et améliorer les conditions de vie générales de l'humanité. C'est pourquoi il va enquêter dans des lieux comme les bureaux de placement pour chômeurs et les salles chauffées pour gens pauvres. Dans la présente thèse, j'ai tenté de montrer que l'être humain doit avoir conscience de vivre dans le temps pour agir politiquement et être responsable de ses actions. Or, dans la grande ville, le sens historique s'effrite. Les êtres humains ont de plus en plus de difficulté à se projeter dans le temps. L'espace semble de moins en moins retenir le temps de la vie et de plus en plus servir la circulation capitaliste. Voilà pourquoi il est si important de découvrir les nouvelles temporalités propres des habitants des grandes villes. Pour Kracauer, la politique se fait dans la rue plutôt que dans des bureaux. Non pas que l'activité bureaucratique soit nuisible en tant que telle, c'est plutôt qu'elle doit être nourrie par des observations directes. Paradoxalement, dans la gargantuesque grande ville, l'action quotidienne semble plus efficace que les grands systèmes. Kracauer en a contre les dirigeants capitalistes qui veulent discipliner la circulation du flot de la vie de l'extérieur à l'aide de règles marchandes, mais aussi contre les syndicats et les marxistes qui ne prennent pas suffisamment en considération les rapports de quotidienneté. Pour Kracauer, le travail de l'intellectuel critique dans la grande ville est de montrer « l'horreur discrète de la vie normale³⁸⁸. »

Qui plus est, Kracauer est extrêmement sensible à la montée du fascisme. Selon lui, celui-ci naît des espaces laissés vides par la technique moderne et la circulation capitaliste. Durant la République de Weimar, le souvenir de la Grande Guerre était particulièrement vif. La jeunesse berlinoise, n'ayant pas d'objets précis pour canaliser ses énergies et ne trouvant rien de mémorable dans son existence quotidienne, cherchait à vivre toujours plus de sensations fortes. Exaltant le culte du corps guerrier, le fascisme s'est présenté comme une solution pour cette jeunesse en perdition. Il a tenté d'organiser pleinement l'existence de cette génération désabusée selon une volonté unique et ainsi lui redonner un contenu mémorable. Or, en délaissant la réalité socio-historique concrète et en ne critiquant pas de front le processus production, il n'a pu qu'affirmer des illusions mythiques et tomber dans la destruction sans limites. Pour Kracauer, et cela est très clair, *du vide ne peut émerger que le fascisme ou de nouveaux mythes*. La vie collective concrète ne naît pas du vide; au contraire, elle émerge de manière spontanée et contingente à partir de ce qui dure dans les choses. Kracauer s'oppose ainsi aussi à l'urbanisme moderne qui affirme haut et fort qu'il faut « bâtir à l'air libre ». Il pense plutôt que l'être humain bâtit toujours son habitat à partir de ce qui est déjà-là, c'est-à-dire à partir de l'espace qui l'entoure et de ce que celui-ci contient. L'être humain vit parmi les rebus de

³⁸⁸ *Les Employés, op. cit.*, p. 160

l'histoire, c'est-à-dire parmi des choses qui pourraient être démolies, mais qui sont conservées par ce qu'elles sont significatives ou réutilisables. Pour Kracauer, le temps de la vie humaine ne s'inscrit pas dans l'espace en le détruisant; au contraire, l'inscription temporelle concrète agit contre l'autodissolution de l'espace. Naturellement, l'espace est emporté par un temps chronologique qui emporte tout sur son passage et pour lequel la différence qualitative n'existe pas. La photographie existe justement parce que l'être humain a l'impression que, s'il ne fait rien, tout lui échappe. C'est l'activité humaine qui transforme l'espace en un réceptacle pour souvenirs qui retient une partie du temps de la vie. La vie humaine est traversée par divers moments mémorables qui s'inscrivent dans l'espace et peuvent ainsi être retenus contre leur écoulement naturel. Or, ces moments sont très souvent imprévisibles, marqués par la spontanéité et l'improvisation. Pour Kracauer, leur présence ne peut être pleinement ordonnée. Au contraire, selon lui, les moments mémorables reviennent dans le présent de manière aléatoire et involontaire. L'espace de mémoire est, pour Kracauer, un espace narratif, c'est-à-dire un espace poreux et hétérogène qui favorise les déplacements de sens et la création du nouveau avec l'ancien. Selon lui, et cela est au fondement de son point de vue dialectique, il y a une antinomie au cœur du temps : bien que rien ne soit perdu pour l'histoire, la totalité de celle-ci est insaisissable, ainsi, seuls des fragments peuvent être sauvés. Corollairement, la représentation de l'espace est toujours fragmentaire. Ainsi, l'image de la grande ville moderne ne se dévoile que dans une mosaïque d'observations directes ou de cas exemplaires de la réalité.

Selon Kracauer, l'être humain moderne est obsédé par la disposition de l'espace et le problème de la « maîtrise de l'espace ». Il veut avoir le contrôle sur son habitat. Or, ce faisant il tend à réduire celui-ci à une matière inerte et ne voit pas à quel point l'espace est un contenant pour les différentes histoires auxquels il prend part. Les miniatures traitent l'espace urbain comme un espace narratif plutôt que comme un espace inerte. Pour Kracauer, l'hétérogénéité du flot de la vie doit se refléter dans la disposition de l'espace. Tout comme Jane Jacobs, Kracauer est contre la séparation fonctionnelle des espaces et pour la mixité des usages. Le monde fonctionnalisé et aseptisé des employés est un pays des machines contenant des tours à bureaux, des véhicules, des centres commerciaux, des espaces de divertissements et des tours d'habitation. Très souvent, dû à un dégoût de la foule hétérogène des grandes villes, les urbanistes ont voulu bannir les imprévus et l'improvisation. À l'opposé, loin de la destruction prônée par les urbanistes, Kracauer a voulu se tenir devant le vide et la laideur du monde, mais, malgré tout, être capable de l'aimer et d'en prendre soin. Il voulait montrer la nécessité de prendre soin de la grande ville; de l'aimer, tout en étant conscient de sa laideur. Sa posture était celle de l'attente. L'antinomie entre les deux types de villes dont il

parle dans « Vu par la fenêtre » ne peut être résolue. La grande ville contient toujours des espaces vides et des espaces narratifs³⁸⁹. Le vide qui angoisse le citoyen ne peut être complètement conjuré. Au contraire, tout porte à croire qu'il va toujours exister. Kracauer ne croit pas que la plénitude spirituelle ou narrative soit possible. Le vide ne doit ni être pris en horreur ni être présupposé comme inéluctable. Modéré, Kracauer pense que l'habitant des grandes villes doit apprendre à vivre avec le vide, tel qu'il le rencontre au quotidien. Il doit apprendre à le meubler, ce à quoi s'attarde directement le feuilletoniste. Selon Kracauer, fondamentalement, l'être humain ignore quelle organisation valable présidera un jour à la mise en place des restes du monde. Il affirme qu'il faut casser l'illusion de la continuité et de la naturalité en leur opposant le provisoire et le jeu. Dans les miniatures, la grande ville apparaît comme un être vivant qui grandit par lui-même. Pour Kracauer, il faut arrêter d'essayer d'imposer une volonté bien ordonnée à la foule urbaine. Il faut la laisser devenir ce qu'elle est par elle-même. Kracauer oppose le rêve, le jeu et l'improvisation au mythe des machines uniformisantes. Le travail de la raison humaine n'est jamais terminé. Pour Kracauer, il faut encore et davantage réfléchir sur notre manière de vivre en ville.

Par ailleurs, dans les miniatures, Kracauer met la table pour les débats autour de l'urbanisme moderne qui animeront les années soixante, notamment grâce à des gens comme Jane Jacobs, Michel Ragon, Henri Lefebvre, Michel de Certeau, William H. Whyte, Richard Sennett, etc. Kracauer non seulement anticipe la critique de l'urbanisme qui va se généraliser durant cette période, mais il invente surtout un nouveau genre littéraire en phase avec la vie sociale en ville. Dans la présente thèse, j'ai qualifié cette invention d'une nouvelle forme de pratique de la philosophie axée sur la démythification et la réhabilitation. Selon moi, une telle pratique a manqué à la critique de l'urbanisme après la Seconde Guerre. Les théoriciens critiques ont surtout dénoncé le manque d'ancrage de l'urbanisme dans les rapports de quotidienneté concrets, sans réellement proposer de manière pour remédier à cette pathologie. Leurs écrits ont très souvent pris la forme de traités sociologiques, incapables de rejoindre directement la masse des habitants de la grande ville. Au contraire, les miniatures de Kracauer s'adressaient directement à la masse des citoyens. Elles rapportaient au jour le jour la vie de la grande ville afin que les habitants puissent davantage se la remémorer et prendre conscience de ce qui est à changer dans celle-ci. Pour Kracauer, les transformations de la ville doivent provenir d'en bas et non d'en haut. Or, pour cela, il faut représenter les événements miniatures qui sont les éléments les plus concrets de la vie humaine dans la grande ville. Selon Kracauer, c'est d'eux que proviendront les transformations concrètes des

³⁸⁹ Sur la différence entre l'espace vide et l'espace narratif, voir le tableau à la fin de la section 2.3.4.

rapports sociaux, sinon, ils se figeront et sombreront dans le vide ou le fascisme. Le danger est donc énorme. Pour ma part, je crois que la pratique philosophique de Kracauer peut être une source d'inspiration extrêmement fertile pour l'analyse de la vie sociale dans la ville contemporaine et pour la pratique philosophique dans celle-ci. La pensée de Kracauer peut nous amener à endiguer le problème de la mémoire collective dans la grande ville car elle a défriché le chemin. Les « miniatures urbaines » montrent comment les rapports de quotidienneté dans la ville contemporaine peuvent être rapportés et donc, ultimement, mieux réfléchis et plus humains. Elles exposent quelle forme peut avoir une intervention philosophique dans la grande ville moderne, c'est-à-dire comment l'intellectuel peut s'adresser à la masse des habitants de la grande ville, mais surtout, lui offrir un espace de parole et de mémoire. C'est à nous, maintenant, de nous mettre à l'œuvre.

Bibliographie

1. Les œuvres des Kracauer

KRACAUER, Siegfried, *Le roman policier (1922-1925)*, trad. G. et R. Rochlitz, Paris, Payot et Rivages, 2001.

KRACAUER, Siegfried, *Genêt*, trad. C. Malraux, Paris, Gallimard, 1933.

KRACAUER, Siegfried, *Les Employés (1929)*, trad. C. Orsini, Paris, Avinus, 2000.

KRACAUER, Siegfried, *Le voyage et la danse. Figures de ville et vues de film (1925-1933)*, trad. S. Cornille, Saint-Denis, PUV, 1996.

KRACAUER, Siegfried, *Rues de Berlin et d'ailleurs (1925-1933)*, trad. J.-F. Boutout, Paris, Le Promeneur, Gallimard, 1995.

KRACAUER, Siegfried, *The Mass Ornament (1922-1931)*, trad. T. Y. Levin, Cambridge, Harvard UP, 1995.

KRACAUER, Siegfried, *L'ornement de la masse (1922-1931)*, trad. S. Cornille, Paris, La Découverte, 2008

KRACAUER, Siegfried, *Jacques Offenbach ou le secret du Second Empire (1937)* trad. L. Astruc, Paris, Le Promeneur, Gallimard, 1994.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of film*, New York, Oxford UP, 1965.

KRACAUER, Siegfried, *History. The Last Things Before the Last*, New York, Oxford UP, 1969.

KRACAUER, Siegfried, *L'histoire des avant-dernières choses*, trad. C. Orsini, Paris, Stock, 2006.

1.1. Liste des 85 articles de Kracauer datant d'avant son exil et disponibles en langue française

Abréviation : Le voyage et la danse (VD), Rues de Berlin et d'ailleurs (RBA) et L'ornement de la masse (OM)

Les textes publiés dans le Frankfurter Zeitung classés chronologiquement selon leur genre (81)

▪ Les « miniatures urbaines » (41)

La Vue interdite 2/04/1925 (RBA)

Le garçon et le taureau 29/09/1926 (RBA, OM)

Moyenne montagne 1926 (RBA)

Le piano 23/02/1926 (RBA)

Faux déclin des parapluies 7/04/1926 (RBA)

Les chauffeurs saluent 20/08/1926 (VD)

Deux Surfaces 26/09/1926 (RBA, OM)

Bar dans le Sud 8/10/1926 (RBA)

Trois pierrots qui flânent 14/10/1926 (RBA, OM)
 Les Bretelles : étude historique 30/10/1926 (RBA)
 Publicité lumineuse 15/01/1927 (VD)
 Le Peuple des rues de Paris 12/04/1927 (RBA)
 Ma Machine à écrire 1/05/1927 (RBA)
 Analyse d'un plan de ville 1928 (RBA, OM)
 Montagnes russes 14/07/1928 (RBA)
 Le chemin de fer 30/03/1930 (VD)
 Carte postale 26/05/1930 (RBA)
 À propos des Bureaux de placement 17/06/1930 (RBA)
 Solution Pacifique 24/06/1930 (RBA)
 Mots de la rue 7/07/1930 (VD)
 Course de trot à Mariendorf 11/07/1930 (VD)
 Cris dans la rue 19/07/1930 (RBA)
 Fantôme dans un lieu de divertissement 30/10/1930 (RBA)
 Souvenir d'une rue de Paris 9/11/1930 (RBA)
 Le pianiste 2/12/1930 (RBA)
 Adieu au passage des Tilleuls 21/12/1930 (RBA, OM)
 Salles chauffées 18/01/1931 (RBA)
 Rencontre avec des figures en détresse 17/02/1931 (RBA)
 Le Kurfürstendamm comme Allée de la victoire 23/05/1931 (VD)
 Figures berlinoises 10/07/1931 (RBA)
 Vu par la fenêtre 8/11/1931 (RBA)
 Chance et destin 10/10/1931 (RBA)
 Le passage souterrain 11/03/1932 (RBA)
 Cinéma dans la Münzstrasse 2/04/1932 (RBA)
 Apparitions urbaines 6/08/1932 (RBA)
 Acrobat-Bô 25/10/1932 (RBA, OM)
 Berlin photographié 15/12/1932 (VD)
 Une Rue sans mémoire 16/12/1932 (RBA)
 Magie des foires de Noël 24/12/1932 (RBA)
 Une Locomotive sur la Friedrichstrass 28/01/1933 (RBA)
 Tout autour du Reichstag 2/03/1933 (VD)

▪ **Les essais programmatiques (5)**

Ceux qui attendent 12/03/1922 (OM)
 Le voyage et la danse 15/03/1925 (VD, OM)
 L'ornement de la masse 9 et 10/06/1927 (VD, OM)
 La photographie 28/10/1927 (VD, OM)
 Les livres à succès et leur public 2/06/1931 (VD, OM)

▪ **Les critiques de film (14)**

Monde du calicot 28/01/26 (VD, OM)
 Culte de la distraction 04/03/1926 (VD, OM)
 Les lampes de Jupiter restent allumées 16/05/1926 (VD)
 Gold Rush 6/11/1926 (VD)
 Les petites vendeuses vont au cinéma 1927 (OM)
 On va y arriver 27/11/1927 (VD)
 La fin de Saint-Pétersbourg 30/03/1928 (VD)
 Film sonore 12/10/1928 (VD)
 Cinéma 1928 30/11 et 01/12/1928 (OM)
 L'homme à la caméra 15/05/1929 (VD)

Westfront 1918 27/05/1930 (VD)
Sous les toits de Paris 16/08/1930 (VD)
La tâche du critique de cinéma 23/05/1932 (VD, OM)
Solution réaliste 16/09/1932 (VD)

▪ **Les monographies philosophiques (6)**

Catholicisme et relativisme 19/11/1921 (OM)
La crise de la science 22/03/1923 (OM)
Les écrits de Walter Benjamin 15/07/1928 (OM)
La Bible en Allemand 27 et 28/04/1931 (OM)
Franz Kafka 3 et 9/09/1931 (VD, OM)
Révolte des couches moyennes 10 et 11/12/1931 (OM)

▪ **N'entrant pas dans le classement (15)**

Ennui 16/11/1924 (OM)
Rochers ensorcelés à Positano 20/10/1925 (RBA)
La photographie de portrait 1/02/1933 (VD)

Les Employés : une série de 12 articles dans le *FZ* entre le 8/12/1929 et le 8/01/1930

Textes publiés ailleurs que dans le FZ (4) :

Le hall d'hôtel, tiré de *Le roman policier*, non-daté (OM)
Georg Simmel 1920 (OM)
Le groupe porteur de l'idée 1922 (OM)
Les actualités cinématographiques 1931 (VD)

2. Autres

ABENSOUR, Miguel, *De la compacité : Architecture et régimes totalitaires*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

ADORNO, Théodore W., « Un étrange réaliste : Siegfried Kracauer » (1964) dans *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 263-284.

ADORNO, Théodore W., « Le surréalisme : une étude rétrospective » dans *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 65-70.

ADORNO, Théodore W., « L'anse, le pichet et la première rencontre » dans *Notes sur la littérature*, trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 385-396.

AGARD, Olivier, « La mélancolie urbaine selon Siegfried Kracauer » dans *Le choc des métropoles*, dir. par S. Füzessey et P. Simay, Paris, Éditions de l'éclat, 2008 pp. 149-173.

ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris* (1926), Paris, Gallimard, 1953.

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, 1983.

ARENDT, Hannah, « Le concept d'histoire » dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 58-120.

- BAUDELAIRE, Charles, « Le peintre de la vie moderne » (1863) dans *Curiosités esthétiques. L'Art romantique*, Paris, Garnier, 1962, p.453-502.
- BAUDELAIRE, Charles, *Petits Poèmes en prose* (1869), Paris, Gallimard, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *Oeuvres* (1914-1940) en 3 vol., trad. M. de Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, Walter, *Sens unique. Enfance Berlinoise. Paysages Urbains* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles, 1978.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire* (1938-1939), trad. J. Lacoste, Paris, Payot et Rivages, 2002.
- BENJAMIN, Walter, *Paris Capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Cerf, 2006.
- BENJAMIN, Walter, « Un outsider attire l'attention », dans S. KRACAUER : *Les Employés*, trad. C. Orsini, Paris, Avinus, 2000, p. 173-182
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1978.
- BRETON, André, *Manifestes du surréalisme* (1924), Paris, Jean-Jacques Pauvert, Gallimard, 1967.
- BRETON, André, *Nadja* (1928), Paris, Gallimard, 1964.
- CAILLOIS, Roger, « Paris, mythe moderne » (1937) dans *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1938, p.153-175.
- CANETTI, Elias, « Hitler, d'après Speer » dans *La conscience des mots*, Paris, Albin Michel, 1984, pp. 208-242.
- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, Paris, Union générale d'Éditions, 1980.
- LE CORBUBIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 1995.
- LE CORBUBIER, *Urbanisme* (1925), Paris, Flammarion, 1994.
- LE CORBUBIER, *Manière de penser l'urbanisme* (1945), Paris, Gonthier, 1966.
- DENEULT, Alain, « Une Denkbildung déchaînée sous la république de Weimar » dans *Weimar ou l'hyperinflation du sens*, dir. par M. Béland et M. Dutrisac, Québec, PUL, 2009, pp. 18-27.
- DESPOIX, Philippe, « Siegfried Kracauer, une esthétique du médium » dans *Éthiques du désenchantement*, Paris, L'Harmattan, 1995, p.169-212.

- DESPOIX, Philippe, « La miniature urbaine comme genre » dans Despoix, P. et Schöttler, P. (dir.), *Culture de masse et modernité. Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001, pp. 162-177.
- ENGELS, Friedrich, « Les grandes villes » dans *Situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Paris, Éd. Sociales, 1975, pp. 59-117.
- FRISBY, David, *Fragments of Modernity*, Cambridge, MIT Press, 1986.
- GIRARD, Mathilde, « Benjamin, Adorno, Kracauer : le cinéma, écueil ou étincelle révolutionnaire de la masse » dans *Le choc des métropoles*, dir. par S. Füzesséry et P. Simay, Paris, Éditions de l'éclat, 2008.
- GREFMEYER, Yves et JOSEPH, Isaac (dir.), *L'École de Chicago*, Paris, Aubier Montaigne, 1984.
- JACOBS, Jane, *The death and life of the great American cities*, Random House, New York, 1961.
- JANZ, Rolf-Peter, « Expérience mythique et expérience historique au XIX^e siècle », dans *Benjamin et Paris*, éd. par H. Wismann, Paris, Cerf, 1986.
- JONAS, Stéphane, « La Métropole européenne dans la sociologie des pères fondateurs allemands » dans J. Rémy (dir.): *Georg Simmel : Ville et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 20.
- JAY, Martin, « The Extraterritorial Life of Siegfried Kracauer » (1976), dans *Permanents Exiles*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 152-197.
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- HEIDEGGER, Martin, « Bâtir Habiter Penser » dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1990.
- HESSEL, Franz, *Promenades dans Berlin* (1929), trad. J.-M. Beloeil, Grenoble, PU Grenoble, 1989.
- HESSEL, Franz, *Romances parisiennes*, Paris, Éditions Maren Sell, 1990.
- HESSEL, Franz, « L'art de se promener » dans *Encouragements au plaisir*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, pp. 147-154.
- HORKHEIMER, M. et ADORNO, T., *La dialectique de la raison*, trad. É. Kaufholz, Paris, Gallimard, 2002
- HOWARD, Ebenezer, *Garden-city of To-Morrow* (1898), Faber and Faber, London, 1965.
- KANT, Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, GF, 2001.
- LAFONTAINE, Céline, *La société postmortelle*, Paris, Seuil, 2008
- LEVEBVRE, Henri, *Le droit à la ville suivi de Espace et politique* (1968 et 1972), Paris, Anthropos, 1974.

- LOHOUROU DIGBEU-BADLOR, Jacques, *Siegfried Kracauer et les grands débats intellectuels de son temps*, Allemagne, Akademischer Verlag Stuttgart, 2005.
- LÖWY, Michael, « Walter Benjamin critique du progrès : à la recherche de l'expérience perdue », dans *Benjamin et Paris* éd. par H. Wismann, Paris, Cerf, 1986.
- MARX, Karl, *Le 18 Brumaire de Louis Napoléon Bonaparte*, Paris, Mille et une nuit, 1997.
- MERRIFIELD, Andy, *Metromarxism*, New York, Routledge, 2002.
- PASCAL, *Pensées*, Paris, Gallimard, 1977.
- PERIVOLAROPOULOU, Nia et DESPOIX, Philippe (dir.), *Culture de masse et modernité. Kracauer sociologue, critique, écrivain*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 2001.
- PEZZELLA, Mario, « Image mythique et image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk », *Benjamin et Paris*, éd. par H. Wismann, Paris, Cerf, 1986.
- POE, Edgar Allan, « L'homme des foules » (1840) dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. C. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1974, p.98-110.
- POE, Edgar, Allan, « Philosophie de l'ameublement » (1840) dans *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. C. Baudelaire, Paris, Gallimard, 1978, p.240-259.
- RAGON, Michel, *L'Architecte, le Prince et la Démocratie*, Paris, Albin Michel, 1977.
- RAULIN, Anne, *Anthropologie urbaine*, Paris, Armand Collin, 2003.
- RÉMY, Jean (dir.), *Georg Simmel : Ville et modernité*, Paris, L'Harmattan, 1995.
- REEH, Henrik, *Ornaments of the Metropolis. Siegfried Kracauer and the modern urban culture*, trad. J. Irons, Cambridge, MIT, 2004.
- SCHIVELBUSCH Wolfgang, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le promeneur, 1990
- SENNETT, Richard, *The Uses of Disorder*, New York, W. W. Norton, 1970.
- SENNETT, Richard, *The Conscience of the Eye*, New York, W.W. Norton, 1990.
- SIMMEL, Georg, « La mode » (1895), trad. S. Cornille et P. Ivernel dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1990 p.89- 127.
- SIMMEL, Georg, « Métropoles et mentalité » (1903), trad. P. Fristch et I. Joseph, *L'école de Chicago*, Aubier Montaigne, Paris 1984, p.61-77.
- SIMMEL, Georg, « Digressions sur l'étranger » (1908), trad. P. Fristch et I. Joseph, dans *L'école de Chicago*, Aubier Montaigne, Paris 1984, p.53-59.

- SIMMEL, Georg, « Pont et porte » (1909), trad. S. Cornille et P. Ivernel dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1990 p.161-168.
- SIMMEL, Georg, « L'anse » (1911), trad. S. Cornille et P. Ivernel dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1990 p. 219-229.
- SIMMEL, Georg, « Philosophie du paysage » (1913), trad. S. Cornille et P. Ivernel dans *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1990 p.231-245
- SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, trad. J.-L. Veillard-Baron, Paris, Payot, 1989, seulement 2^e et 3^e partie « La Ville » et « L'individualisme moderne », p.233-325.
- SOLNIT, Rebecca, *L'art de marcher*, trad. O. Bonis, Paris, Actes Sud, 2002.
- TONNIES, Ferdinand, *Communauté et société*, trad. J. Leif, Paris, Retz-C.E.P.L., 1977
- TRAVERSO, Enzo, *Siegfried Kracauer itinéraire d'un intellectuel nomade* (1994), Paris, La Découverte, 2006.
- VAILLANCOURT, D., « Genèse du boulevard : regards, spectacle et pouvoir à Paris » dans *Le spectacle politique dans la rue*, éd. Wagner et Mavrikakis, Montréal, Lux, 2005, pp. 187-197.
- WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. J.-P. Grossein, Paris, Gallimard, 2003.
- WEBER, Max, *Le savant et le politique*, trad. J. Freund, Paris, Plon 10/18, 1963,
- WEBER, Max, *La ville*, trad. P. Fritsch, Aubier Montaigne, Paris, 1982.

ANNEXE

Trois « miniatures urbaines » écrites par Kracauer

Les Bretelles³⁹⁰ (Étude historique)

Depuis toujours le développement de la personnalité, au sens où l'entendent nos classiques, était lié à l'existence des bretelles. Elles seules produisaient cette harmonie de l'esprit et du corps, de l'idéal et de la vie qui est le signe de la plus haute perfection. Si elles étaient fixées, le naturel recevait son dû, sans que l'âme ne perde le sien. Les pantalons étaient entraînés vers le haut, les idées conservaient un lien avec le sol.

Les bretelles s'adonnaient avec abnégation à la tâche qui leur était dévolue. Jamais elles ne pesaient sur les épaules, ni n'acquiesçaient aux désirs inexprimables qu'elles cherchaient à repousser dans les profondeurs. Tout en se reconnaissant un caractère constant, elles s'adaptaient aux circonstances en s'allongeant ou en se raccourcissant. Elles attribuaient une importance décisive à la dimension intérieure de la relation qu'elles avaient établie. C'est pourquoi elles se dissimulaient aux yeux du monde et agissaient dans une réclusion mystique sous la protection des gilets. Parce qu'elles croyaient que, dans la formation de la personnalité, les choses dépendent avant tout de l'engagement personnel, elles parvenaient à la conviction que la force de traction qu'elles exerçaient était plus importante que les éléments qui la subissaient. Elles auraient bien voulu flotter et tirer dans le vide. Être en tissu leur causait de la peine; même les bretelles en soie, bien qu'elles fussent filées avec la plus grande finesse. Elles auraient aimé par-dessus tout avoir la transparence du verre.

En dépit de la sévérité de leurs opinions, les bretelles évitaient une attitude trop rigide. Connaissant le caractère pressant des besoins inférieurs, elles savaient s'écarter en cas de nécessité. Dans les affaires amoureuses, elles se laissaient glisser jusqu'à terre pour mieux manifester leurs sentiments. Dans ce genre d'occasions, elles avaient coutume de s'enrouler entièrement sur elles-mêmes. À vrai dire des exemplaires particulièrement haut placés tenaient à expérimenter des sensations tout en restant habillés.

Fatiguées de rester tendues toute la journée, le soir les bretelles allaient se coucher. Elles jouissaient de nombreux rêves durant leur sommeil. Un jour, des bretelles durent traîner une paire de culottes géantes sur une prairie alpestre en escaladant la montagne. Comme elles poursuivaient leur ascension tout en haletant, l'image se transforma brusquement. Pour leur plus grand plaisir, c'étaient elles maintenant qui reposaient sur la prairie et c'étaient les pantalons qui les entraînaient sur le sommet. D'autres bretelles qui faisaient le même rêve réussirent à se redresser sans aide extérieure et à s'enfuir à toute allure sans subir de déformation. Elles louèrent la sagesse de la nature qui les fait bénéficier, elles et leurs pareilles, d'une forme fourchue.

L'histoire ne laisse pas d'évoquer des bretelles qui connurent une certaine célébrité. On cite le cas d'une paire devenue un brillant exemple grâce à sa conduite. Elle était attachée à un philosophe, dont le système mettait au centre la personnalité morale, considérée comme une entité close sur elle-même. L'enseignement du penseur imprégna si profondément les bretelles qu'elles n'abandonnèrent jamais l'unité de l'être qu'il prônait, bien qu'elles dussent supporter les efforts les plus ingrats au service du savant qui, la tête tournée vers le ciel, enveloppé dans sa longue

³⁹⁰ *Rues de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, pp. 126-129.

houppelande, allait se promener chaque jour, des heures durant, dans le centre de la petite ville universitaire. L'étoffe dont se composaient les bretelles s'usa, mais celles-ci tinrent bon. Elles tenaient seulement par les fils de caoutchouc, ayant conscience de leur responsabilité; et elles durèrent jusqu'au bout. On peut les voir au musée national de Tilsit.

L'amour de la vérité interdit de cacher qu'il y a eu quelques bretelles dégénérées. Elles s'exhibaient dans des lieux publics sans veste ni gilet, garnies de broderies à fleurs, dont la présence autorisait à conclure à un manque sensible de sérieux. On en rencontre encore quelques-unes dans les fêtes alpestres.

La grande époque est finie depuis bien longtemps. À la place des bretelles, on porte aujourd'hui *des ceintures de sport* – et cette association de mots en dit déjà assez long. Où qu'on regarde, partout on voit des ceintures. Elles ont une boucle brillante sur le devant qu'elles déplorent sans hésiter. Si l'époque contemporaine déplore à bon droit le déclin de la personnalité : c'est le port horizontal des ceintures qui en est responsable, il faut lui attribuer l'état de décadence dans lequel se trouve le monde d'aujourd'hui. Pour éviter une chose pareille, les ceintures auraient dû s'étirer de bas en haut. Au lieu, d'attirer les pantalons vers la véritable vie de l'esprit, elles laissent libre cours à la fantaisie de ces derniers. Si du moins elles entouraient les épaules au lieu des pantalons ! Pourtant elles n'ont pas la moindre propension à s'élever au-dessus de leur niveau.

Voici une histoire vraie, révélatrice de la façon de penser de ces horizontales passionnées de sport. Dans un groupe, il y a peu, on avait une querelle de fond sur la manière de traiter les pantalons. De vénérables bretelles soulignaient qu'on devait avant tout faire attention à l'élévation morale de ses protégés. Ce point de vue était contesté par une ceinture à peine majeure. Seul importait, disait-elle, le fait que les pantalons tombent bien sur les hanches et puissent vivre pleinement leur vie. À quoi aboutit une telle conception, c'est prouvé par les pantalons progressistes, et notamment américains, qui dans leur quête d'indépendance commencent aussi depuis peu à s'affranchir des ceintures elles-mêmes. Il n'y a plus aucune limite à la déliquescence générale.

Seul un petit nombre de bretelles a réchappé à ces désordres. Une paire qui a choisi la carrière politique à même réussi grâce à sa souplesse à atteindre une taille considérable. Elle sait l'art de n'être fixée d'aucun côté tout en suscitant l'impression qu'elle maintient le pantalon. En réalité, elle l'a couplé à une ceinture. Mises à part de telles exceptions, la situation des bretelles qui survivent est mauvaise. La majorité végète sur les épaules de petits fonctionnaires. Pour conserver les vieilles traditions en un temps qui a changé, elles se sont rassemblées en communauté théâtrale.

Vu par la fenêtre³⁹¹

On peut distinguer deux sortes de villes : les unes formées de manière consciente, les autres qui ne résultent pas d'une intention déterminée. Les premières proviennent d'une volonté artistique qui se concrétise dans des places, des vues, des ensembles d'édifices et des effets de perspectives, que le Baedeker signale ordinairement d'une petite étoile. Les secondes au contraire apparaissent sans avoir été planifiées au préalable. Ce ne sont pas des compositions qui, telle la place parisienne de la Concorde, devraient leur existence à un projet architectural unitaire, mais des créations du hasard dont on ne peut rendre raison. Partout où se trouvent des masses de pierres et des tracés de rues, dont les éléments proviennent d'intérêts très divers, existe cette sorte de ville qui, en tant que telle, n'a jamais été l'objet d'un intérêt quelconque. Elle est aussi peu ouvragée que la nature et ressemble à un paysage, car elle persévère dans son être sans avoir besoin d'une conscience. Sans se soucier du visage qu'elle présente, elle se révèle au fil du temps.

Devant ma fenêtre, la ville se condense en une image aussi magnifique que le spectacle de la nature. Pourtant, avant de me tourner vers elle, je ne dois pas oublier le point de vue d'où elle s'épanouit. Il domine une place irrégulière qui possède une merveilleuse propriété. Elle peut se rendre invisible, elle a un anneau de Gygès. Située au milieu d'un quartier d'habitation d'une grande ville, et carrefour de plusieurs rues assez larges, la petite place se dérobe tellement à l'attention publique que presque personne ne connaît son nom. Ce talent fabuleux a peut-être son origine dans le fait qu'elle sera avant tout de lieu de passage. Des milliers de gens la traversent chaque jour en omnibus ou en tram, mais précisément parce qu'ils la traversent sans jamais lever les yeux, ils négligent d'y faire attention. Aussi jouit-elle du bonheur incomparable de pouvoir vivre avec un certain incognito dans ce tohu-bohu, et bien qu'elle s'ouvre de tous côtés, tout se passe pourtant comme si elle était entourée d'épais brouillards.

Considérons maintenant l'image même de la ville dont le point de départ serait cette petite place, c'est un espace extraordinairement vaste que remplit un réseau ferré grouillant de rails. Ils arrivent de la direction de la gare de Charlottenburg en passant derrière une gigantesque muraille d'immeubles de rapport, avancent de front, par groupes, et disparaissent enfin derrière des maisons de taille moyenne. C'est un essaim de brillantes lignes parallèles, situées suffisamment bas par rapport à ma fenêtre pour pouvoir être embrassé du regard dans toute son étendue. Avec ses nombreux poteaux de signalisation et ses garages, la surface donne l'impression d'une maquette dont un garçon invisible, agenouillé quelque part, se servirait pour faire des expériences. Au cours de son jeu, il fait monter et descendre à une vitesse folle les voitures de métro aux belles couleurs bariolées, il poursuit, de-ci, de-là quelques locomotives et envoie de lourds trains express vers des villes célèbres comme Varsovie et Paris, qui se dressent juste au coin suivant. Les rails étincellent, les signaux s'élèvent et s'abaissent alternativement, et les nuages de fumée persistent longtemps à l'arrière. Le garçon se penche avec bonheur sur son œuvre, dont la perfection est encore surpassée grâce à une route souterraine qui fait entendre un léger murmure. Il a dû être difficile de la faire passer si précieusement sous le niveau général du chemin de fer. Mais cela en valait la peine car d'innombrables voitures, dont la vitesse semble dépasser celles des films en accéléré, passent maintenant le tunnel sans aucune difficulté. Les trains qui circulent au-dessus, et un étage plus bas la chaîne formée par les voitures : pas un instant, l'écoulement ne s'interrompt, et pourtant il ne trouve

³⁹¹ *Rue de Berlin et d'ailleurs, op. cit.*, pp. 59-61.

jamais le repos de la surface métallique. Celle-ci est limitée à l'arrière-plan par une bande étroite et claire de maisons, pareille à une lisière de forêt bordant les prés qui s'enfuient dans le lointain. C'est à peine si l'on peut distinguer les fenêtres et les balcons, tant cette bande est déjà éloignée. Elle est dominée par la tour de la radio qui forme un trait vertical, finement tracé à la règle à travers un morceau de ciel.

Le soir toute la ville est illuminée. Les rails, les poteaux et les maisons ont disparu – un unique champ de lumières brille dans l'obscurité, un de ceux qui, la nuit, prodiguent consolation au voyageur en lui promettant que l'arrivée est proche. Les lumières sont réparties au-dessus de l'espace, elles attendent immobiles ou semblent se balancer sur des fils, et juste devant moi, à portée de main, brille une aveuglante couleur orange, qui permet à un grand garage d'étendre au loin sa renommée. Au milieu de cette cohue privée de profondeur s'élève un arbre scintillant, la tour de la radio dont le sommet émet un cône de lumière. Tournoyant sans arrêt, ce feu balaie la nuit et, quand souffle la tempête, il survole la haute mer dont les vagues baignent le champ de voies ferrées.

Ce paysage c'est le désordre de Berlin. Involontairement, ses contrastes, sa dureté, son ouverture, sa diversité et son éclat trouvent leur expression dans cette métropole qui a grandi toute seule. La connaissance des villes est liée au déchiffrement de leurs images préférées comme dans un rêve.

Tout autour du Reichstag³⁹²

Tout le secteur entourant le monument du Reichstag est aujourd'hui barré par des policiers et l'on est obligé de faire un grand détour si l'on veut apercevoir le bâtiment. Un bout de Unter des Linden, la nouvelle Wilhem-Strasse, le Schiffbauerdamm jusqu'au théâtre Lessing, puis la Roonstrasse et le côté ouest de la Siegesallee, retour à la porte de Brandebourg : tel est l'itinéraire accessible le plus proche. Au milieu, solitaire, le Reichstag. Des quatre côtés, on a la même vue sur sa coupole qui se dresse maintenant assez tristement dans le ciel. Elle a l'air échevelée. Ses surfaces vitrées ont brûlé en grande partie, et partout on aperçoit des trous noirs béants à travers le squelette clair de ses côtés. Il porte sa splendide lanterne d'or, demeurée intacte, et qui ressemble désormais à un triomphateur abandonné par sa suite. Elle étincelle encore fièrement dans le ciel d'hiver, mais le socle sur lequel elle se dresse est endommagé. Les colonnes brillent comme toujours et les cavaliers de bronze du toit ont aussi échappé aux flammes.

Une interminable procession humaine s'étire autour du bâtiment isolé. Employés, bourgeois, ouvriers, chômeurs, soldats de la Reichswehr, jeunesse scolaire – ils veulent tous voir les traces de l'incendie, qui était plus qu'un incendie ordinaire. Ils descendent des trams et des autobus pour suivre le parcours de la visite. Ce qui semble étrange en eux, c'est le silence persistant. S'il surprend à ce point, c'est parce qu'en général tout malheur public éveille justement le besoin de communication dans les masses. Des êtres ne se connaissant pas se joignent les uns les autres, forment des groupes et discutent à perte de vue de l'événement. Cet incendie, à l'inverse, rend la foule muette. Sans un mot, les passants vont leur chemin ou bien regardent fixement le Reichstag, sur lequel il n'y a rien à découvrir. Tout au plus perçoit-on par moments quelques chuchotements. Mais ils interrompent rarement la contemplation de cette construction dévastée, qui retient tous les regards par la force magique d'un symbole agressé. Les regards traversent ce symbole et replongent dans l'abîme ouvert par sa destruction.

Un avion tournoie au-dessus du bâtiment, d'où sortent encore maintenant de légers nuages de fumée. Devant l'un des portails stationnent des voitures de pompiers. À un angle de la Siegesallee, là où les gens sont les plus nombreux à se presser, un astucieux vendeur à la sauvette propose des bonbons à l'eucalyptus. « Contre le rhume et le mal de gorge », s'écrie-t-il sans arrêt. Bien qu'il règne effectivement un vrai temps à prendre froid, personne ne fait attention à la température, ni au rhume, ni à l'homme. Sans cesse de nouvelles troupes scolaires se mêlent aux adultes. Ils flairent l'excitation et se réjouissent innocemment de la sensation. Quand ils seront grands, l'histoire leur apprendra quel sens devait avoir en réalité l'incendie du Reichstag.

³⁹² *Le voyage et la danse*, op. cit., pp. 148-149.