Situation de Baudelaire dans l'exposé *Paris, capitale du XIX^e siècle* de 1939

Jean-Louis Déotte

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1382>

DOI : 10.4000/appareil.1382

ISSN : 2101-0714

Éditeur

MSH Paris Nord

Référence électronique

Jean-Louis Déotte, « Situation de Baudelaire dans l'exposé *Paris, capitale du XIX^e siècle* de 1939 », *Appareil* [En ligne], Articles, mis en ligne le 20 janvier 2012, consulté le 30 juillet 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/1382> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/appareil.1382>

Ce document a été généré automatiquement le 30 juillet 2020.

Appareil est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Situation de Baudelaire dans l'exposé *Paris, capitale du XIX^e siècle* de 1939

Jean-Louis Déotte

« [Winkler] n'a pas pu, sans se faire violence, trouver son compte dans la métaphysique à gros grains de Jünger. (Ceci étant, je n'ai rien contre les métaphysiciens. Ce sont les vrais troubadours de la raison farouche. Mais vis-à-vis d'elle, Jünger se conduit en lansquenet »

Walter Benjamin¹

- 1 L'exposé de 1939, écrit à la demande d'Horkheimer, présente la structure de l'ouvrage en préparation en se plaçant sur le terrain de la fantasmagorie, c'est-à-dire de la rêverie individuelle et collective. C'est Marx faisant précéder ses traités d'économie par *l'idéologie allemande*, sauf que la fantasmagorie n'est pas l'idéologie et qu'il n'est pas sûr que son rapport au réel consiste, selon le principe marxien de la *camera obscura*, en une inversion des termes. Certes, comme l'a montré Max Milner², *fantasmagorie* est un terme fort couru au XIX^e pour caractériser une certaine littérature fantastique (E.T.A. Hoffmann, Poe, Maupassant, etc.) où les situations angoissantes sont indissociables de l'usage de prothèses optiques (lunettes, longues-vues, etc.). La perception visuelle est au service de la connaissance : les personnages sont d'emblée dans un espace d'image, mais à la différence de l'idéologie, il n'y a pas déjà un supposé réel dont l'appréhension deviendrait illusoire du fait des prothèses déformantes. L'espace d'image est premier, comme le monde du rêve précède le nécessaire réveil, ou comme la rumeur tout énoncé de connaissance. Et il est appareillé. C'est tout de suite la dimension technique qui doit nous retenir : comme chez Freud décrivant le travail du rêve (*Traumarbeit*), c'est la machinerie imageante qui est essentielle, que Freud couple avec une source énergétique : la libido. Il y a certes de la matière première, des représentations d'images et de mots, mais ce qui importe chez lui, c'est la description des différentes opérations non-intentionnelles de transformation (prise en compte de

la figurabilité, condensation, déplacement, etc.). On verra que Benjamin est un piètre freudien et que les processus physiologiques sont chez lui en lieu et place de la libido freudienne. D'ailleurs, chez lui, le rêve ne réalise pas le désir.

- 2 Comparons plutôt la description que fait Freud de l'appareil psychique dans les pages qu'il consacre à la régression dans *L'interprétation des rêves* (p. 455-467³). Freud propose un modèle explicatif « provisoire » : celui de l'appareil photographique. La nouvelle science du psychisme a besoin d'un appareil bien connu de tous comme modèle de compréhension, car l'appareil psychique a deux fonctions essentielles : la réception sensible des phénomènes (privilège du visuel et donc de l'optique) et leur enregistrement sur un support (les traces mnésiques et les différents niveaux d'enregistrement de l'appareil psychique). Nul besoin ici de l'hypothèse subjectiviste de la conscience classique, mais un entassement de différents systèmes psychiques où glissent, de strate en strate, les traces mnésiques⁴. Ce qui fera écrire à Benjamin, comme on vient de le voir, que du point de vue de la connaissance, la différence entre veille et sommeil est seulement de degré et non de nature.
- 3 Faisons l'hypothèse que Benjamin n'ayant pas l'intention de développer une psychologie, mais une psycho-sociologie de la modernité et n'écartant pas la dimension historique, puisqu'il s'agit de comprendre comment le xix^e siècle a engendré en rêve le xx^e siècle, se demande comment la masse parcourant les artères et les passages de la grande ville moderne a pu devenir la proie des partis totalitaires un siècle après et comment les individus isolés devenus des « particuliers » se sont vus attribuer une intériorité psychique. Benjamin plutôt que d'avoir recours comme Freud à des modèles explicatifs va analyser des *opérateurs de fantasmagorie*. D'entrée de jeu, il en circonscrit un, apparemment méthodologique : l'historiographie objectivante classique qui a la prétention de « raconter les choses comme elles se sont passées ». Pour lui, ces historiens sont au passé ce que les futurologues sont au futur. Les uns et les autres, par leurs inventaires des « biens culturels » chosifiés, contribuent à alimenter la fantasmagorie scientiste⁵.
- 4 Benjamin va donc décrire un certain nombre d'opérateurs de fantasmagorie, qui sont autant de mode de la répétition du même, c'est-à-dire des générateurs mythiques : « L'emprise sur l'humanité de cette fantasmagorie la fait plonger dans l'angoisse du mythe. »
- 5 On sait que chez Benjamin toutes les réalités conceptuelles se dédoublent, ce qui est déjà le cas de l'aura et de la trace, ce qui va complexifier l'analyse de nos « opérateurs de fantasmagorie » : les passages urbains, les expositions universelles, la flânerie, l'existence de l'individu transformé en particulier, la perspective. En face de ces opérateurs, on peut placer des producteurs d'énoncés et des artistes, parce que les fantasmagories, si elles donnent un poids essentiel à la capacité imageante, peuvent avoir une existence discursive : les « utopies ».

Le premier opérateur non méthodologique de fantasmagorie⁶ : le passage

La première formation discursive : l'utopie du phalanstère fouriériste

- 6 On sait que les passages parisiens datent du premier tiers du xix^e siècle, que ce sont des architectures métalliques recouvertes de panneaux de verre, dédiées à l'exposition des

marchandises de luxe. C'est aussi l'époque des architectures transitoires comme celles des expositions, ouvertes au déplacement des masses comme les gares.

- 7 Sans citer explicitement ici⁷ Giedion et Meier, Benjamin résume les thèses de ces derniers : l'architecture de fer est l'inconscient structurel de ce monde architecturé, mais elle n'apparaît pas, elle est refoulée, tant ce siècle est historisant et préfère en tout les façades « néo ». Il y a donc un refus de la technique, laquelle est collectiviste, au profit d'une apparence artistique, qui appartient au monde de la rêverie privative des particuliers. La question de la technique, de sa reconnaissance par le siècle, est donc centrale.
- 8 Dès lors dans la rêverie de Fourier qui *exprime* cette infrastructure, les rapports entre les hommes sont essentiellement mécaniques (engrenage de passions). Fourier transforme le passage de réalité marchande en réalité fantasmagorique. Le passage devient le décor du flâneur⁸. « Dans les passages, Fourier a reconnu le canon architectonique du phalanstère... Qui est une ville de passages, une ville “en passages” où la construction de l'ingénieur affecte un caractère de fantasmagorie. »
- 9 Fourier est technophile : la technique est pour lui ce qui met le « feu au poudre de la nature ». Nulle idée d'une exploitation de la nature par l'homme comme chez un certain Marx, mais une succession d'inventions comme des explosions.

Le second opérateur : les expositions universelles

Celui qui prend en compte leur figurabilité : Grandville⁹

- 10 À lire l'*Exposé de 1939* où « les expositions universelles sont les centres de pèlerinage de la marchandise-fétiche », car les foules s'identifient à la valeur d'échange des marchandises qui sont ainsi idéalisées, on pourrait tirer une conclusion hâtive : le fétichisme de la marchandise qui résulte d'un rapport inversé du travailleur à ce qu'il produit trouve son accomplissement dans des lieux spécifiques d'exposition. Or Benjamin ajoute : « Les expositions donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l'homme pénètre pour se laisser distraire. »
- 11 Mais qu'est-ce que pénétrer une fantasmagorie, si la masse ne parcourt pas un lieu spécifique qui génère de la fantasmagorie ? Ne faut-il pas penser que c'est la structure d'absorbement et d'inclusion de ces opérateurs (passages et expositions) qui est responsable de la fétichisation de la marchandise ? Les situationnistes de Debord ont absorbé le spectacle dans le monde (fétichisé) de la marchandise, au contraire, ne faut-il pas suivre Benjamin à la lettre : c'est le spectacle (le passage urbain, les panoramas, les expositions universelles) qui a fétichisé la marchandise ? Ce serait d'ailleurs être plus fidèle à Marx selon la leçon de S. Kofman¹⁰ : l'idéologie, le fétichisme, sont des résultats d'un appareil optique qui donne des images inversées de la réalité. Le travailleur croit voir des marchandises autonomes, s'échangeant spontanément entre elles, dans l'oubli qu'il est un producteur privilégié (avec la Nature). Pour Marx, la théorie doit redresser le rapport initialement renversé : seule une bonne perspective pourrait agir ainsi et redresser les torts de l'idéologie !
- 12 Les expositions universelles inventent la nouveauté absolue : celle de la mode. Nous ne commenterons ici que ce trait, unilatéral : Grandville révèle la nature de la mode. La mode est un accouplement mortifère de l'organique et du non-organique : c'est dire que du point de vue de la relation homme/nature, la mode est le contraire de la

technique. Car la technique innervait positivement le corps humain déjà en suppléant les facultés corporelles défaillantes, au contraire, la mode l'accouple à la mort : « La mode vis-à-vis du vivant défend les droits du cadavre. Le fétichisme qui est ainsi sujet au sex-appeal du non organique, est son nerf vital¹¹ ». Benjamin donne un exemple pris chez Apollinaire : des vêtements nouveaux utilisant des matériaux industriels. On ne va pas ici aborder frontalement la question de la technique, si importante chez Benjamin, mais il faudrait utiliser le terme de « technique douce », si ce terme n'avait pas eu déjà le succès que l'on sait. On pourrait dire déjà qu'il est du destin d'une telle technique de rejoindre la nature en s'y confondant finalement, parce qu'au bout d'un certain temps on ne fait plus la distinction entre « vieilles » techniques et choses naturelles. Et que cela est possible parce qu'au fond un objet technique, surtout au sens de Simondon, réussit, parce que d'une part il résout un problème technique et que d'autre part il a une structure respectant les lois de la physique, et donc celles de la nature telle qu'on peut l'objectiver. Bref : la culture technique prolonge la nature en l'actualisant. Au contraire, la mode disqualifie la technique en la mimant. Un gadget se fait passer pour un progrès technique, mais c'est une fausse solution : un progrès mort-né. C'est comme on le verra toute l'ambiguïté du kitsch et de l'Art nouveau. Benjamin ne se borne pas à avoir une conception « prothétique » (Stiegler) de la technique, parce qu'elle est pour lui le lieu d'une succession d'inventions inouïes. Ainsi, l'invention de ce que Kracauer appellera « caméra-réalité¹² », c'est-à-dire d'un autre appareillage de la réalité, ou plutôt d'une autre manière de la réalité de se donner, ne répondait ni à la satisfaction de besoins sociaux, ni ne se réduisait à la solution d'un problème technique (comment enregistrer le mouvement ? Par l'invention de la pellicule *perforée*).

Troisième opérateur : le lieu comme étui

Le particulier versus le collectionneur. L'utopie saint-simonienne

- 13 Sous Louis-Philippe, la singularité devient le « particulier », lequel partage son espace : en lieu privé, illusoire, l'intérieur d'un côté, et l'espace de travail, le bureau ouvert sur le monde de l'autre. L'intérieur représente pour le particulier l'univers par l'intermédiaire de ses objets-souvenirs heureux des mondes passés et exotiques.
- 14 L'intérieur, l'appartement, devient un étui, au même titre que les réceptacles de ses objets pour le particulier qui a fait l'expérience qu'il ne laissera pas de traces dans l'espace public, qui a cessé d'être un espace politique depuis la Révolution.
- 15 Benjamin semble développer une conception aristotélicienne du lieu (le lieu comme enveloppe ou comme peau de la chose). Il refuse la conception de l'espace qui a surgi avec la perspective au xv^e siècle à Florence, car elle est pour lui une autre fantasmagorie, un « joujou pour la vue » (les perspectives haussmanniennes : le cinquième opérateur de fantasmagorie). Comme on le verra plus loin, on peut faire l'hypothèse qu'il privilégie en fait, à partir de sa découverte de Le Corbusier grâce à la lecture de Giedion, l'entrecroisement cubiste des espaces, et plus avant la *compénétration* des lieux privés et des espaces publics, voire leur réversibilité. On peut suggérer que s'il y a une politique benjaminienne de l'espace, c'est en constatant la dissociation du psycho-social qui est le fait de la modernité, mais aussi en s'étayant sur des analyses de villes comme Moscou ou Paris, et en conservant à l'esprit des réussites carnavalesques comme Naples.

- 16 Le collectionneur est la face positive du particulier : c'est un homme qui respecte les étuis des choses, c'est-à-dire le geste qui les a transmises, libérées de leur valeur d'usage et de leur valeur d'échange. Bref son intérieur « est l'asile où se réfugie l'art¹³ », pour des pièces qui ont pu avoir une destination cultuelle et une valeur marchande, mais qui du fait de la suspension qui les caractérise dorénavant ne sont plus que des *suspens* muséaux. Le collectionneur est un acteur de démobilisation, un agent de la démobilisation totale que prône Benjamin contre la fantasmagorie saint-simonienne, premier avatar, mais mondial, de la mobilisation totale nationaliste à la Jünger. Le sens politique et épistémologique du défi lancé par Benjamin à Jünger va se déployer à partir de l'analyse de ces personnages conceptuels que sont le collectionneur et le flâneur qui sont des agents de démobilisation. Il faut concevoir alors que *Paris, capitale du XIX^e siècle* a été écrit contre *Le Travailleur* de Jünger¹⁴ puisque ce dernier élabore toute une métaphysique du type sous la figure du Travailleur. Il faut savoir que Jünger érige cette métaphysique productiviste et guerrière contre celle de la représentation de l'art qu'il attribue à la bourgeoisie. Son texte s'articule selon une opposition massive : le monde constructiviste du *Chantier* contre la forme « privée de vie » du *Muséal* (qui n'est pas le musée au sens strict).
- 17 Le collectionneur est à l'art ce que le flâneur est à la ville : deux exemples de l'impouvoir et de la force des faibles. Le collectionneur, en récoltant et en inventant de l'art là où il n'y en avait pas (E. Fuchs), se donne comme tâche de réduire l'hétérogénéité du monde, bref d'apparier selon le principe du *semblable* et non selon la catégorie fantasmagorique du *même*. Cette opposition est la réponse benjaminienne au manque constaté¹⁵ dans la table des catégories de la *Critique de la raison pure* de Kant : celui de l'identité. On peut, à propos du collectionneur et du flâneur, parler de personnages conceptuels parce qu'ils engagent une autre conception de la connaissance, c'est-à-dire du classement. Don Quichotte est ainsi pris dans une fantasmagorie privée : partout il croit identifier des exemples de ce qu'il veut combattre. Des chevaliers ennemis deviennent alors des moulins à vent : il est sous l'emprise de la mêmété qui engendre une forme de temporalité mortifère, l'éternel retour. Son combat aurait pris un tout autre aspect s'il avait été sensible au semblable¹⁶. Alors, comme les grands collectionneurs E. Fuchs ou G. Salles, il aurait pu accueillir l'événement sensible.

Quatrième opérateur : le flâneur

Celui qui l'exprime : Baudelaire

- 18 Le flâneur¹⁷ est indissociable de la foule qui est son milieu de vie et de perception. Ses caractéristiques selon Benjamin peuvent être contradictoires, ce qui a donné lieu à une littérature assez abondante¹⁸. Pour notre propos, limitons-nous à une seule caractérisation qui est essentielle. Le flâneur est celui qui aborde la ville en ayant suspendu toutes ses connaissances sur elle afin de rendre possible une expérience corporelle des lieux. C'est par les pieds qu'il apprend à appréhender un événement qui a eu lieu dans le passé en un lieu spécifique. Le terme d'inconscient que Benjamin utilise à certains endroits, en particulier dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, à propos du cinéma donnant accès à l'inconscient optique rapproché de l'inconscient psychique, ne doit pas faire illusion. Son inconscient n'est pas freudien, c'est celui des « processus physiologiques » comme la tension cardiaque ou le

désagrément d'une mauvaise digestion... Le flâneur est donc l'explorateur corporel d'un passé sans archives, comme le collectionneur, il va apparier de l'hétérogène. Mais comme lui, il va s'opposer à une sorte de mono-maniaquerie, une autre détermination de la mêmété, celle du *type*. En effet, la littérature de la Restauration crée un genre nouveau : les physiologies qui sont des déclinaisons des physiognomonies. Ces physiologies (Balzac) cherchent à identifier à partir de quelques particuliers remarquables un ensemble de caractéristiques qui ont comme principe empirique, le *type*. La philosophie de la connaissance de Benjamin, dont il donne un magistral exposé dans l'introduction au *Drame baroque allemand*, nous fait toujours partir d'un cercle : celui de la multiplicité et de l'unité. En esthétique théorique, le problème est le suivant : comment définir un genre, par exemple littéraire ? Ne faut-il pas partir d'un ensemble d'œuvres qui ont un air de ressemblance pour élaborer l'*idée* d'un genre qui les définirait en les contenant ? Mais cette méthode inductive ne suppose-t-elle pas le genre qu'on cherche à définir ? La méthode déductive inverse, n'est pas plus satisfaisante : on exemplifie un genre par des cas, mais d'où tient-on cette définition ?

- 19 C'est ce type de question que rencontre une physiologie, mais avec de surcroît la dimension de la production de réalités. Ce sera la supériorité du flâneur qu'est Baudelaire sur Balzac, car Baudelaire comprend que le *type*, de nature épistémologique empiriste, acquiert, avec la modernité, une stature génétique. Comme une matrice, mais au lieu d'individus originaux et vivants, multiples et inattendus, il génère des *revenants*. C'est le Même qui fait retour. Ces spectres sont pré-fabriqués, laborieux, dérisoires, comiques ou angoissants comme les vieillards qui apparaissent les uns après les autres, tous plus agressifs et apparemment différents et qui pourtant n'effectuent que le retour du *même* vieillard.

Les sept vieillards (extrait) :

Son pareil le suivait : barbe, œil, dos, bâton, loques,
Nul trait ne distinguait, du même enfer venu,
Ce jumeau centenaire, et ces spectres baroques
Marchaient du même pas vers un but inconnu.

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

- 20 À partir de Baudelaire, on peut se demander si la problématique politique du corps et donc de l'incarnation (incarner un peuple, une nation, une Idée, etc.) est encore légitime. Or, c'est ce que Jünger annonçait à sa manière – terroriste – dans *Le Travailleur*¹⁹ : avec la crise de la démocratie, il n'y a plus de représentation du corps possible (et évidemment plus d'incarnation, laquelle est théologico-politique). Le peuple ne peut plus s'incarner, mais doit subir l'empreinte d'un *type*, qu'il faut entendre comme une sorte de d'onto-typographie (Lacoue-Labarthe) au service de la mobilisation totale. Le *type*, celui du Travailleur, doit s'imprimer sur la masse qui n'a plus ni consistance ni identité en termes de représentation. C'est contre cette politique typographique qu'écrit Benjamin en analysant très longuement Baudelaire et en faisant paraître des personnages « faibles », « démobilisés » comme le flâneur, le chiffonnier, le collectionneur, etc. L'énoncé politique fondamental de Benjamin consisterait à renvoyer le Travailleur de Jünger, son opérateur de mobilisation totale, dans le monde des spectres : « votre Travailleur ne peut générer qu'un peuple de morts-vivants faisant

éternellement retour. La masse des partis totalitaires. » Dans ce sens Romero²⁰ aura été le plus grand cinéaste du post-totalitarisme.

- 21 En conclusion²¹, Benjamin vient de découvrir de Blanqui : *L'éternité par les astres*. La fantasmagorie cosmique de Blanqui achève et critique toutes les autres : « Le monde dominé par ses fantasmagories, c'est – pour nous servir de l'expression de Baudelaire – la modernité. La vision de Blanqui fait entrer dans la modernité... l'univers tout entier. Finalement la nouveauté lui apparaît comme l'attribut de ce qui appartient au ban de la damnation. »
- 22 Quelle est la raison de cet échec ? « Le siècle n'a pas su répondre aux nouvelles virtualités techniques par un ordre social nouveau. » Dès lors, la reproduction industrielle ouvrait deux destins possibles : sous l'égide du Même, elle générerait du spectral, sous l'égide du semblable, des mondes différenciés.

Pour aller plus loin

Contre qui a été écrit le *Livre des passages* ? : Walter Benjamin et la technique

- 23 Lors des journées internationales, Jean-Louis Déotte a présenté le programme écrit en 1939 par Benjamin pour présenter le projet de « Paris, capitale du xix^e siècle ». L'accent a été mis lors de cette intervention sur les différents « opérateurs de fantasmagorie » qui ont constitué l'espace d'image collectif du xix^e siècle. Il apparaît que Benjamin a développé une pensée originale de la technique, et donc de la culture, comme prolongement et actualisation de la nature. Dans cette hypothèse, cette technique enchantée ne saurait participer du mouvement de mobilisation totale sous la figure type du Travailleur théorisée par E. Jünger. Le livre inachevé de Benjamin peut être considéré comme une réponse, ni marxienne, ni freudienne, au national-bolchevisme de Jünger.
- 24 Les vidéos de l'intervention de Jean-Louis Déotte, « Contre qui a été écrit Le Livre des passages ? » ont été réalisées par Roman Dominguez.

- 25 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/appareil/1382>

- 26 Ce média ne peut être affiché ici. Veuillez vous reporter à l'édition en ligne <http://journals.openedition.org/appareil/1382>

BIBLIOGRAPHIE

Benjamin Walter, « Lettre à Bernard Brentano », Paris, le 22 avril 1939. *Correspondance*, t. II.

Benjamin Walter, « Exposé de 1939 », in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.

Benjamin Walter, « Programme pour la philosophie qui vient », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, 2000.

Déotte Jean-Louis, « Fuchs, l'artiste est un collectionneur », in *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminienes*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 1998.

Déotte Jean-Louis, *La technologie freudienne*, in Soko Phay Vakalis (dir.), *Miroirs, dispositifs et autres appareils*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2008.

Freud Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, I. Meyerson (trad.), Paris, PUF, 1967.

Jünger Ernst, *Le Travailleur* [1932], Julien Hervier (trad.), Paris, Bourgois, 1989.

Kofman Sarah, *La camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.

Kracauer Siegfried, *Théorie du film. La transfiguration de la réalité matérielle*, D. Blanchard, Cl. Orsoni (trad.), Paris, Flammarion, 2010.

Liandrat-Guigues Suzanne, *Propos sur la flânerie*, L'Harmattan (Esthétiques), 2009.

Milner Max, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.

NOTES

1. Lettre à Bernard Brentano, Paris, le 22 avril 1939. *Correspondance*, t. 2, p. 293.
2. Max Milner, *La Fantasmagorie*, Paris, PUF, 1982.
3. Traduction I. Meyerson, Paris, PUF, 1967.
4. Jean-Louis Déotte, *La technologie freudienne*, in Soko Phay Vakalis (dir.), *Miroirs, dispositifs et autres appareils*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 2008.
5. Walter Benjamin, *Exposé de 1939*, opus cité, in *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 290.
6. *Ibid.*, p. 292.
7. *Ibid.*, p. 293.
8. *Ibid.*, p. 294.
9. *Ibid.*, p. 295.
10. Sarah Kofman, *La camera obscura. De l'idéologie*, Paris, Galilée, 1973.
11. Walter Benjamin, *Exposé de 1939*, p. 297.
12. Siegfried Kracauer, *Théorie du film. La transfiguration de la réalité matérielle*, D. Blanchard, Cl. Orsoni (trad.), Paris, Flammarion, 2010.
13. Walter Benjamin, *Exposé de 1939*, p. 298-299.
14. Ernst Jünger, *Le Travailleur*, 1932, Julien Hervier (trad.), Paris, Bourgois, 1989.
15. Walter Benjamin, « Programme pour la philosophie qui vient », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard.
16. Jean-Louis Déotte, « Fuchs, l'artiste est un collectionneur », in *L'Homme de verre. Esthétiques benjaminienes*, Paris, L'Harmattan (Esthétiques), 1998.
17. Walter Benjamin, *L'exposé de 1939*, p. 301.
18. En partie le collectif réunit par S. Liandrat-Guigues, *Propos sur la flânerie*, L'Harmattan (Esthétiques), 2009.
19. Ernst Jünger, *Le Travailleur*, 1932. Mon analyse de ce texte sur le site <http://ici-et-ailleurs.org/>
20. Georges Romero, *La nuit des morts-vivants*, 1968.
21. *Ibid.*, p. 307-309.

INDEX

Personnes citées : Benjamin (Walter), Jünger (Ernst)

Mots-clés : principe d'identité, modernité, type, fantasmagorie, appareil

AUTEUR

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Professeur de philosophie à l'université Paris VIII (Saint-Denis) et responsable du programme de recherche « Appareils, esthétiques, arts et industries » de la MSH Paris Nord. Il dirige la collection Esthétiques chez L'Harmattan.