



## Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Deuxième série - 22 | 2021

Sous le double signe de Baudelaire et de Flaubert:  
traductions, adaptations, transpositions

---

# « Une clé confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite » : *Les Fleurs du mal* chez Walter Benjamin

Yoann Loir

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/carnets/13135>

DOI : [10.4000/carnets.13135](https://doi.org/10.4000/carnets.13135)

ISSN : 1646-7698

### Éditeur

APEF

### Référence électronique

Yoann Loir, « « Une clé confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite » : *Les Fleurs du mal* chez Walter Benjamin », *Carnets* [En ligne], Deuxième série - 22 | 2021, mis en ligne le 30 novembre 2021, consulté le 29 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/13135> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.13135>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 mai 2022.



*Carnets* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

---

# « Une clé confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite » : *Les Fleurs du mal* chez Walter Benjamin

Yoann Loir

---

- 1 En formulant dans les dernières années de sa vie le projet d'un livre sur *Baudelaire*, Walter Benjamin se donnait pour tâche de faire apparaître l'empreinte laissée par le poète dans le XIX<sup>e</sup> siècle aussi nettement « que celle d'une pierre qu'on aurait délogée un jour de la place qu'elle occupait depuis des décennies » (Benjamin, 2013a : 68). Nous montrerons qu'il s'agissait moins de montrer l'ancrage de l'œuvre poétique dans son siècle que de l'extraire de son contexte historique pour y puiser des possibles. Le philosophe concevait les *Fleurs du mal* comme une « clé confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite » (Benjamin, 2013a : 1010), condition pour accéder à la connaissance historique du XX<sup>e</sup> siècle. Comprendre sa tentative d'appropriation du recueil suppose de suivre l'itinéraire qui part des réflexions du jeune traducteur jusqu'au moment où son œuvre de maturité converge avec l'œuvre lyrique pour en réécrire les motifs. En articulant les fragments du livre inachevé – dont l'écriture a été interrompue en 1940 par sa fuite pour échapper au pouvoir nazi et par son suicide dans la nuit du 26 septembre – nous pourrions faire ressortir les gestes poétiques que Benjamin a voulu faire passer dans la philosophie de l'histoire.

## Traductibilité et transmission

- 2 Depuis ses premières tentatives de traduction en 1915 jusqu'à son dernier livre consacré à Baudelaire, Walter Benjamin aura tenté de délivrer le poète des *Fleurs du mal*

des interprétations germanisantes du cercle de Stefan George. Avant toute réflexion méthodologique, l'enjeu appelait la détermination de la tâche (*Aufgabe*) qui incombe au traducteur, tâche par essence inachevable s'il s'agit, comme le conclut alors le jeune Benjamin, de racheter dans sa propre langue l'exil du « langage originaire » fragmenté dans la pluralité des langues, de le « libérer en le transposant<sup>1</sup> » (Benjamin, 2000a : 259). Tirant un premier bilan de l'épreuve de la traduction, l'essai sur *La tâche du traducteur* publié en 1923 en guise de préface à sa traduction allemande des « Tableaux parisiens » souligne ainsi les « problèmes linguistiques et philosophiques » qui en découlent (Benjamin, 1978 : 216). Provoquant les théories qui subordonnent la traduction à la communication, il tourne le dos aux attentes du récepteur qui pourrait vouloir qu'elle se lise comme une œuvre originale de sa propre langue. Au sens où l'entend Benjamin, le respect de l'impératif de fidélité implique en effet de se libérer du contenu pour faire travailler la forme de sa propre langue, quitte à transformer la version en un exercice de torsion. La nécessité de rendre intelligible un message passe au second plan pour faire de la traduction l'acte de *révélation* de l'irréductible distance entre les langues, c'est-à-dire de leur impossible fusion par la ressemblance.

- 3 S'il ne faut pas pour autant en conclure à une liberté excessive du traducteur, c'est que le contenu poétique passe tout entier dans l'expérience langagière, de telle sorte que sa transmission dépend finalement de la capacité à ressaisir les expériences historiques déposées, ici par Baudelaire, dans la langue. Telle est la difficulté sur laquelle insistera Benjamin : faire passer dans l'allemand l'éclat nouveau du « baroque de la banalité » des *Fleurs du mal* où Paul Claudel avait reconnu un étrange « mélange du style de Racine et de celui d'un reporter des années 40 du siècle dernier » (Benjamin, 2013a : 793). Pièce essentielle de l'archéologie de la modernité entreprise dans le *Passagen-Werk*, la traduction s'efforce de rendre sensible l'intrication des caractères nouveau et ancien qui fait jour dans des mots tels que « Spleen » et « Idéal » et « nous foudroie d'un regard immémorial » semblable à celui de Méduse (Benjamin, 1989 : 56). Elle joue sur la forme pour faire ressortir leur patine ou pour tenir, à l'instar des grands poèmes allégoriques, l'asynchronie entre le « cœur d'un mortel » et la « forme d'une ville<sup>2</sup> » (Baudelaire, 1975 : 85).
- 4 C'est bien en invoquant l'écueil de la transposition du rythme et de la métrique que Benjamin justifie dans sa correspondance les fragilités de ses traductions et avoue son insatisfaction à leur égard (Benjamin, 1979 : 301-303). Irréductible à un simple problème de rhétorique, l'enjeu est de trouver le moyen d'accueillir dans le vers traduit les modalités temporelles de la vie moderne (le passage, le sensationnel, le soubresaut et le heurt, etc.). Transposer les ressources poétiques élaborées par Baudelaire pour s'emparer de la fugitivité, c'est aussi donner forme à l'expérience mélancolique qui s'y attache en cherchant, selon l'expression de Desjardins, à « enfoncer l'image dans le souvenir » (Benjamin, 2013a : 89). Pour satisfaire cette exigence mémorielle et compenser les insuffisances rythmiques, le traducteur s'autorise à opérer à même la matérialité et la visibilité de l'écriture – en jouant sur les espaces entre les mots, en modifiant la typographie en renonçant aux majuscules. Car sa tâche linguistique ne trouve sa profondeur que dès lors qu'elle révèle la *teneur de vérité* de l'œuvre par-delà sa *teneur chosale* ou les conventions des langues.
- 5 Ce n'est qu'à un certain moment de son existence, postule Benjamin, que l'œuvre devient traductible et lisible. Les traductions coïncident avec l'entrée dans sa *survie* et participent ainsi à l'accomplissement d'un objet qui déploie ses possibles après-coup, à

la manière d'un procédé photographique capable de retenir l'essence des choses en figeant leur négatif. Si « personne ne peut lire ces plaques (...) dont l'élixir de développement est inconnu », là est l'exploit divinatoire attribué à Baudelaire : « Lui, et lui seul, peut lire ces plaques au prix d'une contention infinie de son esprit. » C'est cette capacité à « arracher au négatif de l'essence un pressentiment de son image » (Benjamin, 2001 : 169) que Benjamin a voulu saisir à travers sa poésie, en faisant un révélateur des images historiques vouées à ne devenir lisibles que pour les générations ultérieures.

- 6 De même que le problème de la traduction n'est pas de restituer fidèlement le contenu de l'original, la critique se passe du postulat de l'immuabilité de l'œuvre pour chercher sa position dans le « courant de la transmission (*Strome der Überlieferung*) ». Partant de l'« objet pénétré d'erreurs » et recouvert par les couches successives d'interprétations, le « matérialisme historique » mis en œuvre par Benjamin ne s'en détourne pas pour « boire à la source » ou pour s'enquérir de « “la chose en elle-même” dans le dos des gens » (Benjamin, 2013 : 796). Contrairement à ceux qui « transmettent les choses en les rendant intangibles et en les conservant », Benjamin entend se placer du côté des « destructeurs » et transmettre « les situations en les rendant maniables et en les liquidant » (Benjamin, 2000b : 332). Si toute construction suppose une destruction préalable, l'étude de l'« accueil réservé » au poète devra se jouer des poncifs (le Baudelaire catholique, décadent ou sensualiste) pour faire de la place et s'insérer dans les espaces laissés vides par la critique. En incitant à ne pas sacrifier le matériau poétique aux impératifs du sens, l'acte de traduction faisait déjà du contenu poétique un contenu latent. L'ambition critique de Benjamin entend pour sa part tirer parti de ce qui reste vacant dans l'œuvre, à la manière d'une main qui prolonge une esquisse.
- 7 Comme objet historique, les *Fleurs du mal* intègrent des lignes de forces qui ne se limitent pas au contexte de leur émergence. Car la survie de l'œuvre témoigne de sa capacité à « offrir [selon la formule de Gide] aux successives générations des nourritures renouvelées : car chaque génération apporte une faim différente » (Benjamin, 2013 : 580). C'est dire que l'œuvre véritable est fondamentalement inactuelle, qu'elle désire et préforme ses modalités d'adaptation au contexte historique nouveau. Dans cette perspective, la méthode de construction de la connaissance historique implique moins l'acceptation d'un ensemble de règles d'objectivité que la justification de l'intérêt porté à l'objet, c'est-à-dire de sa capacité à déceler son actualité. L'intérêt est entre-deux, relation où ce qui s'est passé se détermine comme possible et où le *maintenant* se découvre impliqué par avance dans l'objet qui le retient. Reprise, l'œuvre se présente alors une « condensation (intégration) de la réalité, dans laquelle tout ce qui s'est passé (à l'époque) peut revêtir un degré d'actualité plus élevé qu'à l'instant où il existait » (Benjamin, 2013 : 586). On trouvera là moins les principes d'une herméneutique qu'une invitation pressante à la réécriture, au rapprochement de l'œuvre lyrique au nom de l'affinité secrète qui fait se rencontrer des temps distincts. À l'instar de l'opération réalisée grâce au flair du modiste, le critique mobilise les ressources de l'écriture pour dénicher l'actuel dans le défraîchi<sup>3</sup>.
- 8 À rebours de l'historiographie traditionnelle, Benjamin entend déjouer les schèmes d'identification (*Einfühlung*) au passé : ce n'est pas notre temps qui s'efforce de rejoindre l'œuvre, mais l'arrachement de cette dernière à son contexte qui permet d'en révéler la teneur et de saisir en retour ce qu'est notre temps. Contre la célébration de son caractère monumental (le lointain écrasant du patrimoine), il cherche à faire sentir

sa proximité. Nulle ambition de faire revivre les états lyriques ou les transports qu'aurait connu le poète, mais l'occasion de transposer son expérience avec la légèreté de l'anecdote, de la faire entrer « dans nos vies » (Benjamin, 1989 : 561).

## Convergence des motifs

- 9 Il revient à Anatole France, avec qui Benjamin partage le sens de l'anecdote, de lui avoir offert le motif central de son retour à Baudelaire :

On raconte qu'un jour un officier de marine de ses amis lui montra un manitou qu'il avait rapporté d'Afrique, une petite tête monstrueuse taillée dans un morceau de bois par un pauvre nègre. – « Elle est bien laide, dit le marin. Et il la rejeta dédaigneusement. – Prenez garde ! dit Baudelaire inquiet. Si c'était le vrai dieu ! » C'est la parole la plus profonde qu'il ait jamais prononcée. Il croyait aux dieux inconnus, surtout pour le plaisir de blasphémer (Benjamin, 2013 : 99).

- 10 Ce souvenir de l'inquiétude affectée devant le fétiche – qui se retrouve dans la prose de *Sens unique*<sup>4</sup> – témoigne d'une fréquentation souterraine et continue de Baudelaire qui aura finalement conduit Benjamin à y trouver l'occasion d'abrégier ses recherches philosophiques. En 1938, alors qu'il travaille au *Paris du Second Empire chez Baudelaire*, le projet des *Passages* semble céder devant les débordements de la liasse J consacrée au poète. Dans ce livre resté inachevé qu'est le *Baudelaire*, le déchiffrement des phénomènes de la modernité trouve un nouveau commencement dans l'œuvre lyrique des *Fleurs du mal*. Le livre en cours d'élaboration devient le lieu de « convergence » de ses propres thèmes (et surtout de leurs extrêmes : l'allégorie et le fétichisme de la marchandise) qui rencontrent dans un même mouvement les thématiques latentes de la poésie baudelairienne<sup>5</sup>. Les débats de *l'Origine du drame baroque allemand* sur le conflit entre symbole et allégorie sont rouverts à partir des éléments de la poétique double des *Fleurs du mal* : le naturalisme présumé des correspondances et le travail de fragmentation de l'allégorie<sup>6</sup>. À une époque marquée par le verdict de Goethe qui a condamné la froideur et le calcul au profit de la spontanéité et de la présence de l'intelligible dans le sensible se pose rétrospectivement la question fondamentale pour Benjamin : « Comment se fait-il qu'un mode de comportement qui est de bout en bout, du moins en apparence, aussi "inactuel" que celui de l'allégoriste occupe dans l'œuvre poétique du siècle une des toutes premières places » (Benjamin, 2013a : 654) ?
- 11 Parce que « le modèle de son imagination, l'allégorie, était en parfaite concordance avec le fétichisme de la marchandise » (Benjamin, 2013a : 471), Baudelaire a repéré le premier le stigmatisme du siècle. Son élan destructeur et les jeux avec l'apparence repérables dans les *Fleurs du mal* ont leur légitimité historique et philosophique du fait du problème que sa poésie prend en charge, celui d'un « monde profane [qui] est en même temps élevé et abaissé ». La marchandise hérite des « antinomies de l'allégorie », en particulier de la dévaluation et la sanctification simultanées de l'objet (Benjamin, 1985 : 239) et va jusqu'à la supplanter. C'est l'œuvre de Marx qui fournit l'index historique justifiant le retour et le renouvellement des méditations baroques sur le devenir allégorique du monde. Le *Capital* a en effet découvert que la valeur fait « de chaque produit du travail un hiéroglyphe social ». Dans la société productrice de marchandises, le rapport des hommes entre eux se donne une existence séparée et « prend ici pour eux la forme fantasmagorique d'un rapport des choses entre elles » (Benjamin, 2013a : 448-449), qui adoptent pour leur part des comportements humains. Dans les schémas d'inversion du théâtre baroque de la marchandise, comme dans la

religion, « les produits du cerveau humain semblent être des figures autonomes, douées d'une vie propre, entretenant des rapports les unes avec les autres et avec les humains » (Marx, 2016 : 74).

- 12 On comprend que Benjamin, au vu de telles formules, ait reconnu une parenté avec le « Tout pour moi devient allégorie » du poète du « Cygne » et voulu faire du cadre théorique marxiste la condition de la relecture de sa poésie :

Le capital n'a fait que graver plus profondément chez les dominants les traits qu'il avait en juin 1848. Et les difficultés particulières rencontrées par ceux qui veulent s'emparer de sa poésie sont le revers de la facilité que l'on a de s'abandonner à elle. Pour le formuler en un mot : rien n'a encore vieilli dans cette poésie. Cela définit le caractère de la plupart des livres qui lui ont été consacrés ; ce sont des extensions de revues de presse.

- 13 Saisir ces « expériences historiques que Baudelaire fut l'un des premiers à faire » et qui « se sont généralisées et consolidées depuis lors » ou écrire sur les *Fleurs du mal* revient à se confronter à une seule et même difficulté : lire un objet *historique* qui échappe parce qu'il n'a « guère de rides » (Benjamin, 2013a : 585) et jouit encore d'un pouvoir d'attraction sans égal. D'où le choix d'un mouvement d'écriture désidéalisant et désautonomisant qui aboutit à l'irréparable chute dans l'histoire confessée à Adorno<sup>7</sup>, à la bénédiction paradoxale par laquelle le poète « qui ne peut être investi d'une mission par la société » bourgeoise se voit en offrir une : il « fait du marché et de la marchandise ses objets » (Benjamin, 2013a : 626).
- 14 Comme si elle se livrait à un travail de faussaire, l'écriture benjaminienne détorque les thèmes au point qu'il devient vain de distinguer ce qui appartient au poète et au philosophe. L'expérience du lecteur perdu dans le labyrinthe du *Baudelaire* devait ainsi conduire à rencontrer un « monstre curieux, moitié Baudelaire et moitié Benjamin, moitié poète et moitié critique » (Agamben, 2016 : 230). Car la convergence est *appropriation* et s'opère ici grâce à la lucidité d'une lecture qui mit d'emblée au jour, et d'un seul bloc, quelques-uns des principaux motifs repris par les futures grandes lignes interprétatives des études baudelairiennes. Projetés sur l'œuvre de Baudelaire, ces motifs – que nous pouvons ici seulement esquisser – offrent une clé d'interprétation de l'œuvre en même temps qu'ils doivent permettre de faire effraction dans notre réalité historique.
- 15 Le premier, Benjamin fut frappé par l'« inactualité » de l'allégorie qui envahit les *Fleurs du mal* et ses « Tableaux parisiens » pour répondre à l'expérience mélancolique de la grande ville. Dans l'essor du Second Empire et dans sa cohabitation forcée avec l'œuvre de l'« artiste démolisseur » Hausmann, Baudelaire a en effet reconnu un « terrible *memento mori* » adressé au cœur de Paris : « Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) » (Baudelaire, 1975 : 85). L'allégorie devient chez lui le mémorial de l'agir humain débordé par le développement de la technique et par le temps destructeur du passage. Parce qu'il a lié le « sentiment prémonitoire de l'insigne précarité des grands centres urbains » (Benjamin, 2013a : 1012) avec le délitement de l'espace social et historique en un ensemble de signes, il fut un témoin privilégié des grandes tendances modernes.
- 16 En repérant le motif de la « Perte d'Auréole », Benjamin insista par ailleurs sur l'ambiguïté du flâneur traumatophile, consacrant le lyrisme au déclin de l'aura. Le *Peintre de la vie moderne* plaçait en effet la « congestion » au cœur du travail poétique et soutenait que « toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveuse »

(Baudelaire, 1976 : 690). Coudoyé par les foules, Baudelaire a pressenti le dénominateur commun à toute activité sous le capitalisme industriel, le choc, et a ainsi saisi la dynamique de transformation de l'expérience à l'aube de la modernité. La conscience qui n'est pas encore dressée à le parer projette l'expérience vécue du choc (*Chockerlebnis*) comme l'inéluctable loi de l'avenir<sup>8</sup>. D'où la menace inédite qui accompagne la circulation dans la ville au moment historique de sa naissance et invite à préférer l'incognito à l'image usée du poète nimbé d'une auréole :

Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os (Baudelaire, 1975 : 352).

- 17 Il en va aussi, dans ce scénario, de la modification du statut de l'écrivain qui apprend à se passer de la génialité pour justifier sa condition. « Moi qui vends ma pensée » (Baudelaire, 1975 : 203), écrivait le jeune Baudelaire en s'identifiant à la prostituée. Déjà conscient de la dépendance du producteur de poèmes à l'égard du marché et de la masse des lecteurs, il prit le parti d'exposer son désœuvrement et de spéculer sur le cours de l'expérience possible du lyrisme (Benjamin, 2013a : 958-959).
- 18 Par ses aperçus sur la dimension politique de l'œuvre de Baudelaire, Benjamin en fit enfin un agent secret retourné contre sa propre classe et un critique contraint de la bourgeoisie et de l'idéologie du progrès, le premier à sentir les effets de la marchandise et à s'enquérir des moyens d'y résister poétiquement. La mise en scène de l'« héroïsme de la production lyrique » et sa confrontation à l'éternel retour de la nouveauté trouve son sens sur la scène historique vouée à la répétition que Marx a décrit dans le 18 *Brumaire* : la modernité, où l'action n'est plus la sœur du rêve, est envahie par la tristesse et désertée par la grandeur tragique qui a fait naître la société bourgeoise. « Dépolitiqué » à la suite du massacre des insurgés de juin et du coup d'État de Napoléon III<sup>9</sup>, Baudelaire a conçu pour la vie moderne un héroïsme sur mesure, « car le héros (*Heros*) moderne n'est pas un héros (*Held*) – il tient le rôle du héros (*Heldendarsteller*). La modernité héroïque se révèle être un drame baroque (*Trauerspiel*) où le rôle du héros reste à distribuer » (Benjamin, 2013a : 331). Il s'attribue par défaut un rôle de composition multiple, toujours changeant, et mobilise un art du mimétisme dont Benjamin aurait pu retrouver la trace dans la mise en scène du poème en prose « Une mort héroïque » ; il conspire dans les mécanismes les plus intérieurs de la société du Second Empire en introduisant la raison d'État en poésie de la même manière que Napoléon III l'a fait en politique.
- 19 La plume de Benjamin va jusqu'à faire du langage poétique des *Fleurs du mal* le terrain d'une vaste conspiration. La charge allégorique portée par les mots à la mode en fait les équivalents des êtres errants dans les milieux de la bohème qui, à la manière de Blanqui, cherchent le moment opportun pour faire effraction dans le contexte historico-politique du *Paris du Second Empire* :
- Sa prosodie est comparable au plan d'une grande ville dans laquelle on peut évoluer sans attirer l'attention, abrité par les immeubles, les portes cochères ou les cours intérieures. Sur ce plan, les mots se voient attribuer leur place exacte, comme des conjurés à la veille d'un soulèvement (Benjamin, 2013a : 791).
- 20 Tel est aussi le modèle de la conspiration textuelle qui met en place l'ensemble de ces motifs qui sont autant baudelairiens que benjaminien.

## Reprise des gestes poétiques

- 21 Le style philosophique de l'œuvre tardive de Benjamin avoue à demi-mot sa dette à l'égard du poète en s'appropriant non seulement ses motifs, mais aussi sa pratique de l'écriture. Il en éprouve à son tour les gestes et les opérations en pensant poétiquement, en jouant sur le métabolisme des images qui, mises en tension vers le concept, deviennent *images de pensée*. Comme Hannah Arendt l'a remarqué, « l'esprit et sa manifestation matérielle » étaient pour Benjamin « liés au point d'inviter à découvrir partout des *correspondances* » (Arendt, 2011 : 28). C'est bien la sensibilité aux signatures historiques qui prend chez lui le pas sur la méthode interprétative ou le commentaire explicatif<sup>10</sup>. Comme un écho lointain et discret, « le passé murmure (*murmelt*) » dans les correspondances qui ne sont selon lui ni naturelles ni simultanées (Benjamin, 2013a : 981). Dans les *Thèses sur le concept d'histoire*, conçues comme « armature théorique du Baudelaire », leur structure permet de rendre raison des coïncidences soudaines entre l'action politique actuelle et la mémoire d'une époque défunte (Benjamin, 2013b : 75) et d'évacuer de la connaissance historique tout rapport de causalité et de continuité.
- 22 Le *gestus* du chiffonnier, semblable au « pas (*Schritt*) saccadé », du poète évoqué par Nadar est également mobilisé pour incarner une relation à l'histoire qui s'oppose en tout point à la marche d'une humanité suivant la loi du progrès (*Fortschritt*). Parce que le *Lupensammler* rencontre à chaque instant les rebuts de la société sur son chemin et parce que sa déambulation relève plus de l'errance que d'une course orientée, sa démarche présente le rythme approprié pour s'en tenir à une pratique des annales de ce qui tombe dans l'oubli :
- Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité et de jouissance (Baudelaire, 1975 : 381).
- 23 « Chiffonnier ou poète » font l'un et l'autre leur affaire du surplus accumulé chaque jour. Tous deux rêvent secrètement de renversement en tentant l'assemblage d'un monde nouveau à partir de ses fragments épars. De même, l'historien matérialiste se reconnaît dans cette « occupation solitaire » à laquelle on ne peut se livrer qu'« aux heures où les bourgeois s'abandonnent au sommeil ». Comme le chiffonnier s'arrête pour collecter les débris régurgités par la grande ville, l'un amasse son butin de rimes ; l'autre fait usage des fragments de l'histoire (Benjamin, 2013a : 773) pour les sauver<sup>11</sup>.
- 24 L'expérience même de la remémoration (*Eingedenken*) que Benjamin a conçue comme indissociable de la pratique de l'histoire trouve des ressources dans l'« art mnémonique » baudelairien. La première, théologique, veut transformer « ce qui est inachevé (le bonheur) en quelque chose d'achevé, et ce qui est achevé (la souffrance) en quelque chose d'inachevé » (Benjamin, 1989 : 489). L'exigence d'apocatastase de la seconde est régulée par la conjonction d'une « mémoire résurrectionniste, évocatrice (...) qui dit à chaque chose : "Lazare, lève-toi !" » et de la « fureur » du pinceau qui répond à la peur « de laisser échapper le fantôme » (Baudelaire, 1976 : 698-699). Le désir de peindre la vie moderne impliquait pour Baudelaire de dramatiser la tension entre fugitivité et mémoire. Benjamin transpose ses conclusions dans le domaine de l'histoire en évacuant l'idée d'une « vérité immobile qui ne fait qu'attendre le chercheur ». En

concluant que la connaissance historique ne se touche que dans la rencontre fulgurante, les *Thèses sur le concept d'histoire* se souvenaient d'« À une passante ». Par sa capacité à capturer ce qui passe comme un éclair, le poème de l'amour au dernier regard fournit le canon du sauvetage. Comme le regard de la passante croisé soudainement par le poète,

l'image authentique du passé n'apparaît que dans l'éclair. Image qui ne surgit que pour s'éclipser à jamais dès l'instant suivant (...) C'est une image unique, irremplaçable du passé qui s'évanouit avec chaque présent qui n'a pas su se reconnaître visé par elle (Benjamin, 2010 : 62).

- 25 Les opérations poétiques inventées par Baudelaire disparaissent dans l'écriture de Benjamin qui absorbe les citations, mais seulement pour les incorporer à sa pratique de l'histoire<sup>12</sup>. C'est l'éclat d'un « astre privé d'atmosphère » (Benjamin, 2013a : 993), selon l'expression empruntée à Nietzsche, l'éclat d'un astre mort dans le ciel du Second Empire dont les premières lueurs parviennent jusqu'à nous que le philosophe aura voulu sauver.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor Wiesengrund ([1970] 2001). *Sur Walter Benjamin*. Paris : Gallimard.
- AGAMBEN, Giorgio (2016). « On Benjamin's Baudelaire », in Dickinson, Colby, dir. *Walter Benjamin and theology*. New York : Fordham University Press, pp. 217-230.
- ARENDT, Hannah ([1968] 2011). *Walter Benjamin, 1892-1940*. Paris : Allia.
- BAUDELAIRE, Charles (1975 : t. I ; 1976 : t. II). *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (1978). « Second curriculum vitae », in *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, VI.
- BENJAMIN, Walter ([1978] 1979). *Correspondance*, trad. G. Petitedemange. Paris : Aubier-Montaigne.
- BENJAMIN, Walter ([1928] 1985). *Origine du drame baroque allemand*, trad. S. Müller, avec la collaboration d'A. Hirt. Paris : Flammarion.
- BENJAMIN, Walter ([1982] 1989). *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, trad. J. Lacoste. Paris : Les Éditions du Cerf.
- BENJAMIN, Walter (2000 ; t.1 : a ; t.2 : b ; t.3 : c). *Œuvres*, traduit et annoté par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, 3 vol. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter (2001). *Fragments*. Paris : PUF.
- BENJAMIN, Walter ([1978] 2006). *Correspondance Adorno-Benjamin, 1928-1940*, trad. Ph. Ivernel. Paris : Gallimard.
- BENJAMIN, Walter ([1942] 2010). *Über den Begriff der Geschichte*. Berlin : Suhrkamp.

- BENJAMIN, Walter (2013a). *Baudelaire*, édition établie par G. Agamben, B. Chitussi et C.-C. Härle ; traduit de l'allemand par P. Charbonneau. Paris : La Fabrique.
- BENJAMIN, Walter ([1942] 2013b). *Sur le concept d'histoire ; suivi de Edward Fuchs, le collectionneur et l'historien ; et de Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, préface de P. Boucheron ; trad. O. Manoni. Paris : Éd. Payot & Rivages.
- BENJAMIN, Walter ([1928] 2016). *Sens unique*, trad. F. Joly. Paris : Ed. Payot & Rivages.
- BERMAN, Antoine (2008). *L'âge de la traduction : « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes.
- COMPAGNON, Antoine (2017). *Les chiffonniers de Paris*. Paris : Gallimard.
- LABARTHE, Patrick (2003). « Une poétique ambiguë : les “correspondances” », in Guyaux, André et Marchal, Bertrand, dir., *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*. Paris : PUPS, pp. 121-142.
- LABARTHE, Patrick (2015). *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève : Droz.
- LOIR, Yoann (2020). « Charles Baudelaire chez Walter Benjamin. Lecture allégorique du fétichisme de la marchandise », Thèse de doctorat en philosophie, sous la direction de Bruno Pinchard, Université de Lyon, 477 p.
- MARX, Karl ([1867] 2016). *Le capital : critique de l'économie politique*. Paris : Éditions sociales.
- MESCHONNIC, Henri (1986). « L'allégorie chez Walter Benjamin, une aventure juive », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*. Paris : Cerf, pp. 707-741.
- OEHLER, Dolf (1986). « Science et poésie de la citation dans le Passagen-Werk », in Wismann, Heinz, dir., *Walter Benjamin et Paris. Colloque international 27-29 juin 1983*. Paris : Cerf, pp. 839-847.
- OEHLER, Dolf ([1996] 2017). *Juin 1848, le spleen contre l'oubli : Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen, Marx*. Paris : La Fabrique.
- RAULET, Gérard (2014). « L'atelier du traducteur. Benjamin et les *Tableaux parisiens* » [en ligne] in *Revue italienne d'études françaises*, n° 4, [disponible le 13/09/21]. <URL : <http://journals.openedition.org/rief/656>>.

## NOTES

1. Sur la théorie et la pratique benjaminienne de la traduction, voir notamment l'ouvrage de Berman (2008) et l'article de Raulet (2014).
2. Dans le poème emblématique de la modernité qu'est « Le Cygne », l'apposition soudaine de l'ancien et du nouveau (« *Die neue Stadt die alte / Mir wirds ein allegorischer Bereich* ») est ainsi préférée à l'énumération fidèle (« Palais neuf, échafaudages, blocs / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie »).
3. Nous tirons la comparaison des *Thèses sur le concept d'histoire* où le flair est mobilisé pour souligner la manière dont l'action historique se rapporte aux époques passées, en leur conférant une actualité par la citation : « La Révolution française se concevait comme une Rome revenante. Elle citait la Rome antique de la même manière que la mode cite une tenue folklorique passée » (Benjamin, 2013b : 75).
4. Des invectives contre *L'école païenne*, le texte retient l'ironie blasphématoire qui sonde l'existence des dieux inconnus : « Je ne passe jamais devant un fétiche de bois, un Bouddha doré, une idole mexicaine sans me dire : C'est peut-être le vrai Dieu » (Benjamin, 2016 : 61). La citation

devient l'exergue du rêve de l'ethnologue d'« Ambassade mexicaine » qui observe l'archaïsme persistant au temps de la société marchande.

5. Si l'on ne peut en toute rigueur parler d'abandon du projet, « l'invitation à écrire un livre » autonome en épuise en partie le contenu. Si ce livre, écrit Benjamin, « n'est pas l'équivalent des *Pariser Passagen* (...) il contient non seulement une partie importante des matériaux que j'avais rassemblés pour eux, mais aussi une quantité de contenus de caractère philosophique ». Les catégories fondamentales des *Passages* qui « convergent dans la détermination du caractère fétiche de la marchandise » se regroupent dans la troisième partie portant sur « la marchandise comme objet poétique » et rencontrent le problème d'un Baudelaire allégoriste posé dans la première partie. Benjamin annonce ainsi pendant la « schématisation » de la compilation de fragments puisés dans les matériaux des *Passages* : « Dans aucun de mes travaux précédents je n'ai acquis une telle certitude du point de fuite où (depuis toujours comme j'en ai maintenant l'impression) viennent converger toutes mes réflexions antérieures alors même qu'elles naissent de points divergents. » (Benjamin, 2013a : 10-11). Sur le *Baudelaire* de Benjamin, voir Loir (2020).

6. En s'appuyant sur les travaux de Benjamin, Patrick Labarthe remarque que les correspondances relèvent chez Baudelaire d'une « poétique ambiguë » (2003). Sur le lien de Baudelaire à la tradition de l'allégorie, voir l'ouvrage du même auteur (2015).

7. Benjamin écrit dans sa lettre du 6 août 1939 : « Je fais monter au ciel mon Baudelaire chrétien porté par des anges purement juifs. Mais il a déjà été prévu qu'au troisième tiers de l'ascension, peu avant l'entrée dans la gloire, ils le laisseront tomber comme par accident » (Benjamin, 2006 : 363).

8. Sur quelques thèmes baudelairiens décline l'expérience vécue du choc à travers les figures du flâneur, du joueur, de l'ouvrier et du spleenétique. Celles-ci allégorisent le destin de l'homme dans le capitalisme. – *Sens unique* évoquait déjà le caractère prophétique des « grands poètes » qui, « sans exception, ont la prescience du monde qui vient après eux, comme en témoignent les rues parisiennes de Baudelaire, qui n'apparurent qu'après le XIX<sup>e</sup> siècle » (Benjamin, 2016 : 55).

9. Dolf Oehler a montré la « signification particulière de l'anamnèse du “Mal” » (2017 : 268) chez Baudelaire en soulignant notamment les réminiscences des massacres de Juin 1848 dans sa poésie.

10. Arendt tend toutefois à niveler la spécificité de ce mode de penser en le reconduisant à la métaphore. Comme le remarque Henri Meschonnic, il faut plutôt y reconnaître « la tenue réciproque, et la tension, entre la recherche du langage et la recherche de l'histoire ». L'affinité élective et la méthode se superposent chez « Benjamin [qui] a fait du sujet de l'histoire l'histoire d'un sujet. Ainsi Baudelaire est une part de lui. C'est sans doute pourquoi c'est lui qui a écrit, il me semble, l'œuvre la plus fraternelle sur Baudelaire. Baudelaire, passage de Benjamin. Où comprendre n'est pas une projection interprétative, mais la transformation de la lecture par l'écriture » (Meschonnic, 1986 : 740).

11. Comme le remarque Antoine Compagnon, Benjamin associe la « poétique compensatoire de la mémoire » (2017 : 19) découverte chez Baudelaire à une attitude politique. L'insistance sur l'identification au chiffonnier sert toutefois moins à repérer une position idéologique déterminée – à confirmer « l'engagement socialiste de Baudelaire », écrit Compagnon (2017 : 267) – qu'à incarner la rythmique de la pensée et de la pratique de l'historien matérialiste qui se passe du postulat d'un sens de l'histoire.

12. « Pour qui la vie s'est transformée en écriture, comme pour les anciens, cette écriture ne peut se lire qu'en arrière », écrivait Benjamin. Sur sa pratique de la citation, voir l'article de Dolf Oehler qui conclut que « la citation, trouvaille et objet construit à la fois, exige toujours d'avoir l'œil – un œil étrangement inquiétant (*unheimlich*) en vérité – pour les replis secrets (*Heimlichkeiten*) du plus proche passé » (1986 : 847).

---

## RÉSUMÉS

En formulant à la fin de sa vie le projet d'un livre sur Baudelaire, Walter Benjamin se donnait pour tâche de faire apparaître l'empreinte laissée par le poète dans le XIX<sup>e</sup> siècle aussi nettement « que celle d'une pierre qu'on aurait délogée un jour de la place qu'elle occupait depuis des décennies ». Nous montrerons qu'il s'agissait moins de montrer l'ancrage de l'œuvre dans son siècle que de l'extraire de son contexte historique pour y puiser des possibles. Le philosophe concevait les *Fleurs du mal* comme une « clé confectionnée sans la moindre idée de la serrure où un jour elle pourrait être introduite », condition pour accéder à la connaissance du XX<sup>e</sup> siècle. Comprendre sa tentative d'appropriation du recueil suppose de suivre l'itinéraire qui part des réflexions du jeune traducteur jusqu'au moment où son œuvre de maturité converge avec l'œuvre lyrique pour en réécrire les motifs. Nous pourrions alors faire ressortir les gestes poétiques passés dans sa philosophie de l'histoire.

Formulating a book project on Baudelaire, Walter Benjamin set himself the task of making the poet's imprint on the nineteenth century appear as clearly as that of "a stone that one day is rolled away from the spot on which it has rested for decades". We will show that it was less a question of showing the anchoring of the work in its century than of extracting it from its historical context in order to draw out possibilities. The philosopher conceived *The Flowers of Evil* as a "key made without the slightest idea of the lock into which it might one day be inserted", as a condition for access to knowledge of the 20th century. We will retrace the appropriation of the lyric work from the young translator's reflections to the moment when his mature work converges with it and rewrites its motifs. We will finally bring out how Benjamin's philosophy of history welcomes baudelairian poetic gestures.

## INDEX

**Mots-clés :** Baudelaire (Charles), Benjamin (Walter), Marx (Karl), allégorie, fétichisme de la marchandise

**Keywords :** Baudelaire (Charles), Benjamin (Walter), Marx (Karl), allegory, commodity fetishism

## AUTEUR

YOANN LOIR

Université Jean Moulin Lyon 3

yoann.loir[at]univ-lyon3.fr