L'unité impossible

Crise de la représentation et esthétisation des « masses » dans le film de propagande

Léa BARBISAN : Die unmögliche Einheit. Krise der Repräsentation und Ästhetisierung der „Massen“ im Propagandafilm

Léa BARBISAN : The impossible unit. Crisis of representation and aestheticisation of the 'masses' in the propaganda film

Léa Barbisan

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/germanica/8542>

DOI : 10.4000/germanica.8542

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2020

Pagination : 69-84

ISBN : 978-2-913857-45-2

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Léa Barbisan, « L'unité impossible », *Germanica* [En ligne], 66 | 2ème trimestre 2020, mis en ligne le 02 janvier 2022, consulté le 08 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/8542> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.8542>

L'unité impossible

Crise de la représentation et esthétisation des « masses » dans le film de propagande

Léa Barbisan
Sorbonne-Université

Dans son ouvrage *Psychologie des foules*, paru en 1895, Gustave Le Bon fait de la « puissance des foules », la « dernière souveraine de l'âge moderne¹ ». Le succès international du livre indique que la majorité des contemporains de Le Bon s'est accordée sur son diagnostic initial : l'Europe est entrée avec la Révolution française, puis la Révolution industrielle, dans l'« ère des foules ». La notion de « foule » s'impose avec la force de l'évidence dans la théorie sociale de l'Europe du tournant du siècle, au point de sembler rendre superflue la recherche d'une définition rigoureuse de cette figure de la « multitude » propre à la modernité occidentale. Surgies de l'aspiration démocratique exprimée lors de la Révolution française, puis métamorphosées par la Révolution industrielle qui concentre la population ouvrière dans les villes, les « foules » ou les « masses »² décrites par la psychologie sociale semblent être issues de l'union trouble de l'exigence démocratique et de l'appétit capitaliste.

1. — Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, PUF, 1991, p. 2.

2. — Le terme « foule » est plus couramment employé dans la psychologie sociale de langue française, tandis que celui de « Masse » domine dans les textes allemands. Nous ne nous arrêtons pas ici sur la différence conceptuelle qu'il est possible d'établir entre ces deux termes : à ce sujet, voir l'article de Andrew V. Uroskie, « Far Above the Madding Crowd : The Spatial Rhetoric of Mass Representation », in : Jeffrey T. Schnapp, Matthew Tiews (dir.), *Crowds*, Stanford, Stanford University Press, 2006, p. 307-335.

Présentée comme force élémentaire, animale et pulsionnelle, ou comme figure anonyme de la sérialité et de la rationalité modernes ; comme matrice de la société ou comme résultat de son délitement³, la « masse » rend compte de la difficulté à penser l'unité de la « multitude » dans la période de transition politique et sociale qu'inaugure la modernité.

En Allemagne, ces transformations sont précipitées par la défaite de la Première Guerre mondiale : la République de Weimar, à ce titre, livre un exemple frappant de la crise de la figure traditionnelle du corps politique et de la conception de la souveraineté qui s'y incarnait⁴. Pour Stefan Jonsson, le problème se pose en ces termes : « Comment doit-on décrire le nouveau souverain, le peuple ? Comment donner forme au contenu du récipient de la nation, qui est endommagé et fait eau⁵ ? ». Aux yeux des observateurs contemporains de l'avènement puis de la chute de la République de Weimar, c'est sous forme de « masse » que le *demos* – le peuple des citoyens et citoyennes – émerge. À la question cruciale que suscite la transition démocratique – que devient la « multitude » lorsque le souverain n'est plus là pour *représenter* durablement l'unité du collectif et transformer la « multitude » en « peuple » ? –, les intellectuels de l'Entre-deux-guerres semblent répondre de concert qu'avec la désagrégation du « corps politique », la multitude cohérente des sujets devient une matière amorphe. La République de Weimar est confrontée au défi que doivent relever, selon Claude Lefort, les démocraties : celui de s'instituer comme « société sans corps, comme société qui met en échec la représentation d'une totalité organique⁶ ». La « masse » – figure ambivalente qui se constitue dans l'opposition aux groupements sociaux et politiques structurés et, comme tels, identifiables (les classes,

3. — Pour une analyse des évaluations multiples et contradictoires de ce « phénomène » social aux XIX^e et XX^e siècles, cf. notamment Stefan Jonsson, *Masse und Demokratie. Zwischen Revolution und Faschismus*, trad. allemande de Norbert Juraschitz, Göttingen, Wallstein, 2015 ; Christian Borch, *The Politics of Crowds. An Alternative History of Sociology*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 2012 ; Michael Gamper, *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765-1930*, München, Wilhelm Fink, 2007 ; J. T. Schnapp, M. Tiews (dir.), *Crowds*, *op. cit.*

4. — Certains intellectuels allemands, témoins du passage de la république à la dictature, interrogent la cohésion de la communauté politique à partir de la problématique du « corps politique ». Jean-Claude Monod offre une présentation de la place de cette problématique au sein du débat sur la « théologie politique », dont Carl Schmitt pose les bases dès les années 1920 (cf. Jean-Claude Monod, *La querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Paris, Vrin, 2002, p. 123-141).

5. — « Wie soll man den neuen Souverän, das Volk, umschreiben ? Wie den Inhalt des beschädigten und leckgeschlagenen Behältnisses der Nation gestalten ? » S. Jonsson, *Masse und Demokratie*, *op. cit.*, p. 25.

6. — Claude Lefort, « La question de la démocratie », in : *Id.*, *Essais sur le politique, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 29.

les partis, les peuples) – leur permet de désigner cette « multitude » issue du délitement du « corps politique » monarchique, dont ils mettent en cause la capacité à accéder à la *représentation* et ainsi à s'instituer en « peuple ». La notion de « masse » vient dire l'angoisse que suscite « l'absence de forme de la substance sociale⁷ » et la crainte que la « multitude » ne puisse plus accéder à l'unité.

Walter Benjamin et Siegfried Kracauer suggèrent, dans les écrits qu'ils consacrent à la propagande fasciste et nationale-socialiste, que les dictatures totalitaires se sont mises au diapason de la crise de la représentation dont cette angoisse est le symptôme. Leurs analyses respectives se recoupent autour d'une thèse commune : l'enjeu de la propagande est de donner à la « masse » une *image* pérenne d'elle-même – une image qui la prive justement de la possibilité de se constituer en *démos*. Benjamin et Kracauer proposent d'abord une analyse et une évaluation de la transformation du corps social en « masse », qui prend le contre-pied des thèses véhiculées par la psychologie sociale. À partir de là, ils s'interrogent sur la manière dont la propagande nazie substitue la représentation esthétique à la représentation politique, en donnant à la « masse » l'image de l'unité qui lui fait défaut. Leur critique des stratégies de représentation des « masses » mises en œuvre par la propagande leur permet d'esquisser ce qu'un « public » émancipé pourrait être.

Produire et reproduire les « masses »

Au tournant du siècle, la psychologie sociale – de Scipio Sighele à Gustave Lebon en passant par Gabriel Tarde – exerce une influence considérable dans les milieux intellectuels et politiques : la « masse », ce collectif des temps nouveaux, semble devoir être définie essentiellement par les mécanismes psycho-affectifs qui l'agrègent. Chez Le Bon, symptomatiquement, la « foule » se présente comme l'opposé de l'individu rationnel et autonome dont les Lumières ont fait le citoyen exemplaire. L'interprétation de ce phénomène social dont Le Bon ne livre aucune analyse sociologique, mais qui recouvre pour lui l'« avènement des classes populaires à la vie politique⁸ », est mise au service d'une critique conservatrice de l'idéal d'égalité promue par les Lumières et la Révolution française. Décrite comme impulsive, irréfléchie, violente, hystérique, la « foule » désignerait le lieu du retour de la barbarie au sein de la civilisation ; elle aurait ainsi pour fonction de signaler l'épuisement de l'organisation rationnelle des sociétés et, par là, le déclin des civilisations européennes. Ni Benjamin, ni Kracauer ne suivent, dans

7. — S. Jonsson, *Masse und Demokratie*, op. cit., p. 183.

8. — G. Le Bon, *Psychologie des foules*, op. cit., p. 2.

l'ensemble⁹, cette ligne interprétative dominante, qui voit dans l'apparition des « masses » le symptôme d'une régression de la rationalité. Ils ne reprennent pas à leur compte la grille de lecture de la psychologie sociale qui fait de la « masse » le lieu du déchaînement public des affects. Les « masses » sont pour eux, au contraire, le produit de la rationalisation de la société et, avant tout, des procédés de production : pour tous deux, c'est d'abord le capitalisme industriel qui fait la « masse ». Alors que le discours de Le Bon puise dans l'imagerie conservatrice de la foule révolutionnaire, Benjamin et Kracauer inscrivent leurs interprétations dans l'analyse marxienne des conditions du travail ouvrier. Le nivellement, la disparition des caractères personnels n'y sont pas décrits comme l'effet d'une pulsion d'agrégation, mais comme celui d'une organisation globale du travail et des conditions d'existence, que l'individu n'est plus en mesure d'appréhender. Le Bon, comme Marx, a recours à la métaphore de l'automate pour décrire le dépérissement de l'individualité, mais l'usage que chacun en fait marque l'écart entre leurs interprétations : pour Le Bon il s'agit de l'image du retour de l'immaîtrisé, de l'instinct au cœur de la civilisation¹⁰, alors que Marx y lit le signe de la domination aboutie de la rationalité technique sur le vivant¹¹. Les passages du *Kapital* que Marx consacre au travail à la chaîne ont fait forte impression sur Benjamin. C'est Kracauer, toutefois, qui livre l'analyse la plus pénétrante du rôle du taylorisme puis du fordisme dans la genèse des « masses ». Les ouvriers et les ouvrières, mais aussi les employés, sont soumis à un impératif d'efficacité qui fractionne les tâches, standardise et synchronise les mouvements. Dans son essai de 1927, *Das Ornament der Masse*, Kracauer affirme que la « masse » telle que le capitalisme la produit fait fi non seulement de l'identité individuelle, mais aussi des identités collectives, et notamment de celle que représentait le « peuple » dans son acception nationale :

9. — Kracauer s'appuie toutefois, dans les passages les moins convaincants de *Totalitäre Propaganda*, sur le vocabulaire et les théories popularisés par Le Bon, notamment lorsqu'il compare la masse attachée à son « meneur » à une « hystérique » soumise à la puissance de « suggestion » d'un « hypnotiseur » (cf. Siegfried Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2013, p. 84 sq.).

10. — « Donc, évanouissement de la personnalité consciente, prédominance de la personnalité inconsciente, orientation par voie de suggestion et de contagion des sentiments et des idées dans un même sens, tendance à transformer immédiatement en acte les idées suggérées, tels sont les principaux caractères de l'individu en foule. Il n'est plus lui-même, mais un automate que sa volonté est devenue impuissante à guider », G. Le Bon, *Psychologie des foules*, op. cit., p. 14.

11. — « Alle Arbeit an der Maschine erfordert frühzeitige Anlernung des Arbeiters, damit er seine eigne Bewegung der gleichförmig kontinuierlichen Bewegung eines Automaten anpassen lerne. », Karl Marx, *Das Kapital* I, in : Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke* 23, Berlin, Dietz Verlag, 1968, p. 443.

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 système, insensible aux différences de formes, mène de lui-même à l'effacement des particularités nationales et à la fabrication de masses ouvrières qui se laissent engager de la même façon en tous points de la terre¹².

Pour Kracauer, la « masse » est un ensemble de corps anonymes, fragmentables et délocalisables selon les besoins de la production de marchandises ou de services.

Benjamin inscrit son analyse des effets psychophysiques de la production capitaliste dans une réflexion plus vaste sur la technicisation du quotidien. En s'appuyant sur les écrits de Georg Simmel sur la métropole et de Georg Lukács sur la réification, il met la notion de « choc » au cœur de sa réflexion sur les « masses ». Dans l'essai *Über einige Motive bei Baudelaire*, Benjamin note que les déplacements au sein des métropoles exposent l'individu à « une série de chocs et de heurts¹³ » – du trafic automobile jusqu'à l'usage d'appareils dont une simple pression du doigt déclenche instantanément le fonctionnement – qui induisent une perception fragmentée de l'espace et du temps, tout comme le fait le travail salarié dans le contexte d'une division accrue des tâches. Contraint de renoncer à faire de son existence un récit, quand bien même celui-ci serait de l'ordre de la fiction, l'« homme-masse » décrit par Benjamin est proche de celui dont Jose Ortega y Gasset dit, dans *La révolte des masses* (1927), qu'il lui « manque un “dedans”, une intimité inexorablement, inaliénablement sienne, un moi irrévocable¹⁴ ». Mais la dislocation de l'unité psychophysique, l'investissement de la surface épidermique et des réflexes moteurs au détriment de l'introspection et de la réflexion n'est, pour Benjamin, ni le symptôme de la résurgence de l'animalité au cœur de l'être humain, ni le propre des « classes populaires » réputées moins policées, mais bien la conséquence de l'organisation capitaliste des conditions de travail et d'existence. Pour Kracauer comme pour Benjamin donc, la révolution industrielle préside à l'émergence d'un

12. — Siegfried Kracauer, *L'Ornement de la masse*, trad. de Sabine Cornille, Paris, La découverte, 2008, p. 62 sq. « Volksgemeinschaft und Persönlichkeit vergehen, wenn Kalkulabilität gefordert ist ; der Mensch als Massenteilchen allein kann reibungslos an Tabellen emporklettern und Maschinen bedienen. Das gegen Gestaltunterschiede indifferente System führt von sich aus zur Verwischung der nationalen Eigenarten und zur Fabrikation von Arbeitermassen, die sich an allen Punkten der Erde gleichmäßig einsetzen lassen », Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1977, p. 53.

13. — Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in : *Id.*, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 361.

14. — Jose Ortega y Gasset, *La révolte des masses*, trad. de Louis Parrot, Paris, Stock, 1937, p. XIII.

agrégat social dense mais sans contours, composé de particules interchangeables, fondamentalement privées d'enracinement spatial, culturel et historique. Ce nouveau collectif met à mal les modèles de l'identité collective : le modèle du peuple, de la communauté, mais aussi celui de la classe, puisque la « masse » compte dans ses rangs les employés et les chômeurs, qui viennent troubler la répartition marxiste entre prolétaires et bourgeois, comme le constate Kracauer dans *Totalitäre Propaganda*.

Si la « masse » ne correspond à aucune figure politique héritée et qu'elle se caractérise avant tout par sa fluidité, à quels moments devient-elle observable comme telle ? Pour les deux penseurs, c'est en tant que « public » que la « masse » se donne à voir. Les particules de cette « masse hétéroclite » qui peuplent les métropoles s'agrègent pour assister à des spectacles. Kracauer est l'un des premiers essayistes à tenter de donner une description sociologique de ce nouveau public avide de distraction, qui se presse dans les stades et dans les salles de cinéma : s'y mêlent, selon lui, les ouvriers et les ouvrières, les employés.e.s, les chômeurs et certains éléments de la « bohème »¹⁵. Mais l'originalité de l'analyse proposée dans *Das Ornament der Masse* tient notamment à la mise au jour du caractère *spéculaire* de l'expérience esthétique qu'offrent les spectacles de « masse » : sans le savoir, affirme Kracauer, c'est sa propre image que la « masse » cherche dans les spectacles et dans les films qu'elle affectionne. Dans les chorégraphies des Tiller Girls, où les mouvements synchronisés des bras et jambes des danseuses forment de complexes ornements, Kracauer discerne le « reflet esthétique¹⁶ » du fractionnement capitaliste des corps et de leur réagencement tayloriste. Simples « pierres à bâtir¹⁷ » dans un édifice dont elles ne comprennent pas l'architecture, les danseuses souriantes ne sont pas différentes des particules interchangeables qui constituent les « masses » contemporaines. Les « masses » aiment les ornements des Tiller Girls, parce qu'ils leur offrent l'image sublimée de leurs propres conditions d'existence. Dans des notes prises autour de *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Benjamin tire à son tour un parallèle entre le rythme syncopé du montage cinématographique et la cadence qu'impose la chaîne de montage à l'usine. Il interprète le succès des films de Chaplin selon cette analogie :

Des images discontinues se succèdent continuellement. [...] En ce qui concerne tout d'abord la continuité, on ne peut pas ignorer que la chaîne de montage, qui joue un rôle si décisif dans le processus de production, est représentée, en quelque sorte, dans le processus de consommation, par la pellicule [...] Que l'on s'en tienne à sa démarche [de Chaplin], à la

15. — Cf. S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, op. cit., p. 108 sq.

16. — S. Kracauer, *L'Ornement de la masse*, op. cit., p. 63.

17. — *Ibid.*, p. 61.

façon dont [il] manie sa canne ou soulève son chapeau – c'est toujours la même succession saccadée de petits mouvements, qui érige la loi de la succession filmique des images en loi de la motricité humaine¹⁸.

Si les « masses » sont fascinées par la démarche de Chaplin comme par les chorégraphies des Tiller Girls, c'est parce que celles-ci donnent à voir l'effet que le capitalisme produit dans le corps social : l'individu se décompose, le mouvement expressif cède sous la pression des automatismes et la cohésion du collectif ne tient plus qu'à l'organisation provisoire qu'impose à l'instant donné l'économie capitaliste. L'uniformisation des existences va de pair avec la dispersion des individus et la dislocation des groupes. La « masse » est, en ce sens, une figure à la fois omniprésente et passagère, un agrégat hautement instable, dont l'homogénéité et la densité ne doit pas tromper sur la précarité des liaisons entre ses particules.

L'« esthétisation de la politique » ou « l'art de donner forme aux masses »

C'est précisément parce qu'elle est constamment menacée de désagrégation que la « masse » cherche son image sur les écrans de cinéma. Kracauer, dans *Propaganda and the Nazi War Film*, fait du peuple allemand « un peuple qui, en vertu de son histoire, était [...] profondément désireux d'obtenir une forme¹⁹ ». L'histoire du peuple allemand qu'évoque Kracauer est celle d'une société où l'avènement récent de la démocratie est directement associé à la défaite militaire, puis aux crises de l'économie capitaliste. Le peuple est ainsi appelé à se constituer en *démos* souverain alors même que la précarité économique et sociale fragilise à l'extrême les liens sociaux. Selon Benjamin et Kracauer, les partis fascistes savent exploiter cette difficulté et mettre à profit le puissant désir de « forme » qui anime les « masses ». Plus qu'à la mise en scène du dictateur par la propagande, c'est à celle des « masses » que Benjamin et Kracauer s'intéressent. Pour Benjamin, le fascisme offre

18. — Sauf mention contraire, nous traduisons. « Diskontinuierliche Bilder lösen in kontinuierlicher Folge einander ab. [...] Was zunächst die Kontinuität angeht, so kann nicht übersehen werden, daß das laufende Band, welches eine so entscheidende Rolle im Produktionsprozeß spielt, im Prozeß der Consumption gewissermaßen durch das Filmband vertreten wird. [...] Ob man sich an seinen Gang hält, an die Art in der [er] sein Stöckchen handhabt oder seinen Hut lüftet – es ist immer dieselbe ruckartige Abfolge kleinster Bewegungen, die das Gesetz der filmischen Bilderfolge zum Gesetze der menschlichen Motorik erhebt », Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* I, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 1040.

19. — Siegfried Kracauer, « La propagande et le film de guerre nazi », in : *Id., De Caligari à Hitler*, trad. de Claude B. Levenson, Lausanne, L'Age d'homme, 1973, p. 324 (traduction modifiée).

aux « masses » le « visage » auquel elles semblaient devoir renoncer : « Dans les grands défilés solennels, dans les rassemblements monstrueux, dans les manifestations sportives réunissant les masses et dans la guerre, autant d'événements qui, aujourd'hui, sont livrés à l'appareil de prise de vue, la masse se dévisage²⁰ ». Les images fascistes organisent ce que l'on pourrait désigner, en citant Jacques Lacan²¹, comme le « stade du miroir » du corps massif dépourvu de forme. En offrant aux « masses » en manque d'identité une *Gestalt* fantasmée, la propagande fonde son emprise sur le narcissisme qu'elle suscite. Plusieurs passages de *Totalitaire Propaganda* exposent ce procédé : les propagandistes nazis sont passés maîtres dans l'« art de donner forme aux masses » (« Massenbildkunst²² »). Kracauer, qui mentionne une citation de Goebbels affirmant qu'il reviendrait à « l'artiste d'État » de « donner forme au matériau informe de la masse²³ », retrace les étapes de cette production d'images qui prend la « masse » comme matériau : les propagandistes s'attachent d'abord à « fluidifier » la « masse » en s'assurant de l'hétérogénéité sociale des « particules » qui la composent pour éviter la formation de groupements d'intérêts. Les particules ainsi privées de leurs caractéristiques individuelles et sociales peuvent être coulées dans un nouveau « moule ». Mais les nazis ne donnent pas à la « masse » un visage ou une silhouette, ils travaillent au contraire à liquider la référence à la figure humaine, jugée trop vulnérable. Adeptes de l'abstraction, ils préfèrent les ornements, les formations géométriques, les rangées de casques et les flèches en mouvement qui indiquent l'avancée des troupes : « Les masses n'ont plus rien d'humain – mais dans le but d'abroger l'humain comme unité de mesure, les dictatures

20. — « In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen, in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparat zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins *Gesicht* », Walter Benjamin, « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit » (deuxième version), in : *Id., Gesammelte Schriften* VII, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 382.

21. — Dans l'interprétation que fait Lacan de l'épisode où le bébé reconnaît son reflet dans le miroir, le processus de reconnaissance qui s'opère devant l'image spéculaire est fondé sur la « méconnaissance » de soi, car le bébé découvre dans le miroir une « *Gestalt* », l'image d'une totalité close, qui lui donne l'illusion d'une autonomie, d'une robustesse dont il ne dispose pas. Ce premier processus de reconnaissance jubilatoire mais illusoire amène le bébé à assumer, au moment où il s'identifie à son reflet séduisant, « l'armure [...] d'une identité aliénante » (Jacques Lacan, « le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », *Revue Française de Psychanalyse*, volume 13 n° 4, 1949, p. 449-455, respectivement p. 455, 450, 453).

22. — S. Kracauer, *Totalitaire Propaganda*, op. cit., p. 101.

23. — « Jener Satz von Goebbels über den Staatskünstler, der den ungeformten Stoff der Masse zu formen habe, steht nicht vereinzelt da », *ibid.*, p. 63.

totalitaires réalisent avec un matériau inhumain une production esthétique grandiose²⁴ ».

Benjamin et Kracauer font de la propagande une réponse fallacieuse mais efficace à la crise de représentation, dont ils diagnostiquent les symptômes sous la République de Weimar. Dans la propagande fasciste, les « masses » semblent accéder à l'existence politique de façon immédiate, c'est-à-dire sans l'intermédiaire de représentants. Dans l'analyse proposée dans *Das Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*, Benjamin impute notamment la défaite des gouvernements démocratiques à leur incapacité à faire des « masses » leur « public » : « La crise des démocraties doit être comprise comme une crise des conditions d'exposition de l'homme politique. Les démocraties exposent l'homme politique immédiatement en personne, en l'occurrence devant des représentants. Le Parlement est son public²⁵ ». Benjamin ne s'intéresse pas tant au problème posé par la professionnalisation de la politique qu'au remplacement de la personne identifiable du monarque par une multiplicité invisible de députés. La crise de la représentation tient à l'impossibilité, pour le régime parlementaire, d'incarner l'unité de la multitude, c'est-à-dire d'abord de donner à voir cette unité. Dans ce contexte, la reconnaissance réciproque entre représentants et représentés sur laquelle repose l'institution du peuple n'opère plus. Comme le rappelle Myriam Revault d'Allonnes, les démocraties représentatives sont fondées sur « une unité paradoxale – et donc problématique – qui ne se représente et ne s'exerce que dans le lien de la séparation²⁶ ». Pour Benjamin et Kracauer, la ruse de la propagande consiste à profiter du trouble dans l'identité politique que jette la « séparation » entre représentés et représentants et à exploiter le défaut de visibilité propre au régime parlementaire. Les images de propagande sont appelées à opérer cette unité du multiple, et la représentation esthétique vouée à évacuer les tensions, les écarts que la représentation politique ne comble pas. Les références sporadiques au frontispice du *Léviathan* de Thomas Hobbes dans les affiches de propagande fascistes et nazies²⁷

24. — « Die Massen haben nichts Menschliches mehr – aber in der Absicht, den Maßstab des Menschlichen außer Kraft zu setzen, verwirklichen die totalitären Diktaturen in unmenschlichem Material das ästhetisch Grandiose », *ibid.*, p. 102.

25. — « Die Krise der Demokratien läßt sich als eine Krise der Ausstellungsbedingungen des politischen Menschen verstehen. Die Demokratien stellen den Politiker unmittelbar in eigener Person, und zwar vor Repräsentanten aus. Das Parlament ist sein Publikum », W. Benjamin, « Das Kunstwerk... », *op. cit.*, p. 369.

26. — Myriam Revault d'Allonnes, *Le miroir et la scène. Ce que peut la représentation politique*, Seuil, 2016, p. 117.

27. — Cf. les quelques exemples d'affiches de propagande analysés par Horst Bredekamp dans le chapitre « Le succès d'un insuccès », Horst Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes. Le Léviathan, archétype de l'État moderne*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

ne doivent pas tromper : alors que le concept moderne de représentation politique, développé d'abord par Hobbes, fait du « corps politique » un corps artificiel institué par le souverain qui le représente²⁸, les dictateurs abolissent la frontière entre le naturel et l'artificiel : le peuple, conçu comme entité naturelle fondée sur la race, est amené à se reconnaître dans des formations ornementales abstraites. La propagande donne « l'impression de l'identité du peuple et de la masse²⁹ » parce qu'elle prétend manifester l'unité du « peuple » dans l'uniformité de ses figures. Le retour à cette communauté prétendument « naturelle » se fait, paradoxalement, par l'intermédiaire d'images qui s'affranchissent de la référence à la « mesure humaine », à l'analogie organique, pour exalter l'enchaînement sériel des figures géométriques. L'unité de la « masse » ne tient plus qu'« à la magie des formes esthétiques³⁰ », elle n'existe que dans les images de propagande, qui, alors qu'elles se targuent d'effectuer un retour au « corps politique », fabriquent de l'uniformité sur le modèle de la production industrielle stéréotypée.

L'objectif des propagandistes est donc d'escamoter les tensions économiques et sociales qui travaillent la société civile pour mieux occulter l'irréductible tension entre la multiplicité et l'unité, c'est-à-dire la non-coïncidence du « peuple » avec lui-même. Ils s'attachent à produire ce que Kracauer nomme des « images non problématiques³¹ » ou ce que Benjamin appelle un « mythe ». Cette notion désigne, chez Benjamin, une image ou un récit d'une cohérence absolue qui exclut toute référence à un espace transcendant. Dans cette perspective, le « mythe » peut être défini comme une production humaine qui nie sa dimension artificielle et se fait passer pour le réel. La fascination qu'il exerce tient au fait qu'en ne reconnaissant aucune extériorité à son ordre, il barre toutes les alternatives et prétend manifester l'ordre nécessaire des événements. Le « mythe » remplace le temps incertain et ouvert de l'agir humain par la temporalité close du « destin » et substitue à la mutabilité du réel l'économie d'un sens univoque. Les critiques de la propagande que livrent Benjamin et Kracauer portent en premier lieu sur la façon dont celle-ci « détrui[t] l'indépendance gênante de la réalité³² » en créant

28. — Cf. Philippe Crignon, *De l'incarnation à la représentation. L'ontologie politique de Thomas Hobbes*, Paris, Classiques Garnier, 2012. Ce n'est pas un hasard si Carl Schmitt publie en 1936 un article consacré à l'influence exercée par la conception mécaniste du corps sur le modèle hobbesien du Léviathan : Schmitt y distingue celui-ci de l'idée de l'État totalitaire en affirmant qu'« un mécanisme est incapable d'accéder à la totalité » (Carl Schmitt, « Der Staat als Mechanismus bei Hobbes und Descartes », *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie*, 30/1936-37, p. 622-632, ici p. 631).

29. — S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, op. cit., p. 102.

30. — S. Kracauer, « La propagande et le film de guerre nazi », op. cit., p. 343.

31. — S. Kracauer, *Totalitäre Propaganda*, op. cit., p. 64.

32. — S. Kracauer, « La propagande et le film de guerre nazi », op. cit., p. 337.

un espace entièrement constitué d'images. L'occultation de la frontière entre le réel et la fiction participe d'une spectacularisation permanente à laquelle Benjamin donne le nom d'« esthétisation de la politique³³ ». Il met en lumière la stratégie consistant à abolir l'écart entre la mobilisation et la contemplation, qui permet à la « masse » de vivre, dans un spectacle meurtrier dont elle est à la fois la star et le public, « son propre anéantissement comme une jouissance esthétique suprême³⁴ ». Dans les rangs de casques, les rectangles, les flèches qui structurent les images de propagande, Kracauer aussi voit s'incarner le « destin³⁵ » de la « masse », qui devient ainsi l'héroïne d'une tragédie dont elle est simultanément spectatrice. Comme Benjamin, il insiste sur le caractère performatif des images de propagande qui instituent la réversibilité entre la position de l'acteur et celle du spectateur. La « masse », note-t-il, est incessamment mise en mouvement, et en même temps « anesthésiée³⁶ » face aux images d'elle-même qu'elle est contrainte de contempler. Le mélange d'exaltation et d'épuisement sensoriel mis en œuvre par la propagande provoque une perte de repère et abroge la frontière entre la vérité et le mensonge, le réel et le fictif, l'espace de l'action et celui de la contemplation.

Le bon public : distance réflexive et contagion affective

L'élimination de la distance critique visée par la propagande repose ainsi sur la simulation d'une coïncidence totale entre l'espace de la représentation et le réel. Si Kracauer et Benjamin s'accordent fondamentalement sur ce diagnostic, leurs propositions divergent lorsqu'il s'agit d'évoquer les possibilités de résistance à cette captation du réel par l'image, de la « masse » par l'« ornement ». Pour Kracauer, la « masse » qui s'est reconnue une identité commune en même temps qu'une communauté d'intérêts est la mieux en mesure de résister à l'emprise fasciste : dès lors que la « masse » se scinde en groupes conscients d'occuper une situation sociale, un rôle économique spécifique, elle se constitue en parti et peut ainsi échapper au moule fasciste³⁷. Benjamin, quant à lui, ne fait pas le choix du parti face à la « masse ». Il explore deux pistes qui doivent permettre d'opposer à l'« esthétisation de la politique » pratiquée par les fascismes un modèle de public émancipé. Si Benjamin lui-même ne différencie pas clairement ces pistes dans son essai, il est utile de les identifier pour y discerner deux alternatives où la question de la *représentation* fait l'objet d'évaluations distinctes. La première piste s'inscrit dans la réception du « théâtre épique » de Brecht, auquel Benjamin consacre plusieurs

33. — W. Benjamin, « Das Kunstwerk... », *op. cit.*, p. 382.

34. — *Ibid.*, p. 384.

35. — S. Kracauer, *De Caligari à Hitler*, *op. cit.*, p. 102.

36. — S. Kracauer, *Totalitaire Propaganda*, *op. cit.*, p. 64.

37. — Cf. *ibid.*, p. 97 sq.

essais. En supprimant le « quatrième mur » qui sépare le public de la scène, Brecht rompt l'illusion dramatique sur laquelle repose l'identification affective entre le public et les personnages. Le théâtre épique creuse ainsi l'écart entre le public et l'espace scénique – écart que la propagande s'attache, tout au contraire, à abroger. Les « effets de distanciation » que produit le théâtre épique ménagent des pauses propices à l'étonnement et à l'analyse pour favoriser, au sein du public, l'émergence d'un dialogue critique où s'établissent des liens de l'ordre de l'affrontement ou de la solidarité. Le théâtre épique décrit par Benjamin se présente comme un contre-modèle à la propagande : s'il tend aux spectateurs un miroir, ce n'est pas pour engager un processus d'identification à l'image spéculaire, mais pour provoquer, tout au contraire, ce « sentiment d'étrangeté³⁸ » (*Befremden*) qui enjoint à adopter une distance critique face aux identités assignées. La scène du théâtre épique, en se présentant comme le lieu où s'élabore la mise au jour de *problèmes*, se situe à l'opposé des « images non problématiques » que livre la propagande : elle bloque l'identification pour inciter le public à saisir les tensions qui le travaillent et à découvrir, au-delà de l'angoisse de la désunion, la fécondité du dissensus. À cet égard, le projet brechtien donne à Benjamin l'occasion de reprendre le fil de réflexions menées au sujet de la tragédie antique dans sa thèse d'habilitation, *Origine du drame baroque allemand* (1928). Benjamin, dans ce contexte, ne s'intéressait justement pas au principe aristotélicien de la « catharsis », qui repose sur l'identification provisoire entre les spectateurs et les personnages et la « purgation » des affects négatifs qu'elle occasionne, mais au dialogue qui s'instaure, à la fin de la représentation, au sein du public. Dans cette perspective, la réception de la tragédie grecque n'est plus tant fondée sur l'identification que sur la rupture de plan entre le héros et le spectateur, entre le cadre de la scène et l'espace de l'amphithéâtre. Parce que le « dénouement » de la tragédie reste « ponctuel, problématique, limité³⁹ », le public se doit de discuter le cas du héros, si bien que le dialogue devient « l'épilogue irréfutable de la tragédie⁴⁰ ». L'écart maintenu entre la scène et le public doit ainsi permettre l'émergence d'un « espace public » où le *démós* faisait l'épreuve de la délibération critique. Dans ce premier modèle, la distance prend le pas sur l'identification, parce que la scène – ou l'écran – devient le lieu où s'exposent les tensions au cœur de la communauté, tensions dont le public est invité à faire l'objet de ses débats. En même temps que les spectateurs se découvrent désunis, à l'image des héros dont ils observent la détresse, ils font l'expérience de ce qui les distingue

38. — W. Benjamin, « Das Kunstwerk... », *op. cit.*, p. 369.

39. — Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, trad. de Sybille Muller, Paris, Flammarion, 2009, p. 124.

40. — *Ibid.*, p. 125.

des héros : leur capacité à comprendre et réduire ces dissensions que les héros tragiques ne pouvaient que subir. La scène n'est donc pas le lieu où s'expose l'unité fantasmée du « peuple », mais l'espace où se manifeste la crise du collectif. Si la représentation peut transformer la « multitude » en « peuple », c'est dans la mesure où elle incite le public à assumer les conflits et prendre en charge leur résolution. Ce passage de l'unité spéculaire – *Gestalt* ou ornement – à l'unité dialogique met l'accent sur la dimension *problématique* – processuelle et inachevée – de l'identité collective.

Outre cette proposition, orientée vers une conception de la démocratie que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de « délibérative », Benjamin esquisse un autre modèle, qui privilégie l'affect au *logos*. Alors que le premier modèle prétend opposer à l'emprise des images de propagande le maintien d'une distance réflexive entre le peuple-public et son « reflet », le second modèle est marqué par la méfiance à l'égard du principe même de la représentation. L'enjeu n'est pas alors de transformer la « masse » en public critique, mais d'exploiter le caractère informe de la « masse », sa fluidité, son hétérogénéité, pour lui permettre d'échapper à sa captation dans l'image. Face aux « masses compactes⁴¹ » que fabriquent les fascismes, Benjamin cherche à discerner, dans le public des films de Disney ou Chaplin, un autre type de « masse » : une « masse dans laquelle il y a du jeu⁴² » (*aufgelockerte Masse*), à la fois distraite et dispersée (selon le double sens du terme « zerstreut »). À la séduction impérieuse des images de propagande, Benjamin oppose un type d'images qui ne force pas l'admiration, mais distrait en suscitant le rire. Car le rire partagé devant un film comique offre, selon Benjamin, l'expérience d'une communauté éphémère et anonyme : « Dans ses films, Chaplin s'est adressé à l'affect des masses le plus international et le plus révolutionnaire, le rire⁴³ », note-t-il dans une recension de 1929. Dans l'éclat de rire collectif, l'individu se découvre attaché par un lien transitoire aux autres membres du public. Parce qu'il ne suppose aucune disposition émotionnelle spécifique, le rire est un affect ouvert, qui lie sans enchaîner et auquel tout un chacun peut s'agréger. Si le rire introduit « du jeu » dans la « masse », c'est parce qu'il lui permet d'éprouver son unité sans que cette unité n'ait à se pérenniser dans le consensus et sans qu'elle n'ait, a fortiori, à définir une identité collective. Cette « masse » précaire qui se forme dans les salles obscures est dépourvue d'image d'elle-même et la sensation de l'unité se nourrit ainsi du renoncement à l'image spéculaire. Dans ces quelques notes, Benjamin suggère à la « multitude » de se démettre de la représen-

41. — W. Benjamin, « Das Kunstwerk... », *op. cit.*, p. 370.

42. — *Ibid.*

43. — Walter Benjamin, « Rückblick auf Chaplin », in : *Id.*, *Gesammelte Schriften*, III, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 159.

tation, pour faire l'expérience d'une solidarité qui ne soit pas fondée sur la résorption de la multiplicité dans l'unité.

Cette proposition déconcertante s'inscrit dans une tradition philosophique critique de la représentation – dans sa double dimension politique et esthétique –, tradition dont Jean-Jacques Rousseau est l'un des initiateurs. Benjamin ne fait pas référence à Rousseau dans ce contexte, mais il est possible de comparer certains éléments de leur théorie respective. Rousseau, dans *Du Contrat social*, s'oppose fermement à la possibilité de la représentation politique dans le cadre du pouvoir législatif, qu'il définit comme une aliénation de la souveraineté⁴⁴. S'il insiste bien sur la nécessité, pour la « multitude », de se constituer en « peuple », il ne peut concevoir que le passage de la pluralité à l'unité puisse s'opérer par le biais de la représentation. La prétention à offrir à la « multitude » une image d'elle-même capable de la constituer en « peuple » est une mystification destinée à en usurper la puissance souveraine. La « Lettre à d'Alembert », où Rousseau livre sa fameuse critique du théâtre, oppose à l'identification à l'image initiée par la représentation politique – ou, en l'occurrence, théâtrale – le sentiment de la cohésion qui s'éprouve lors des fêtes populaires :

Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles ? Qu'y montrera-t-on ? Rien, si l'on veut. [...] Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le Peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis⁴⁵.

La solidarité éprouvée dans la fête doit permettre une reconnaissance réciproque sans identification à une totalité transcendante, c'est-à-dire sans l'opération d'une référence commune à une image tenue, tout à la fois, de révéler et d'effectuer l'unité de la « multitude ». Dans l'« image de pensée » *Schönes Entsetzen*, Benjamin décrit un rassemblement populaire devant un feu d'artifice du 14 juillet, qui évoque l'idéal rousseauiste de la fête :

Le 14 juillet. Du Sacré-Cœur les feux de Bengale se répandent sur Montmartre. L'horizon rougeoit derrière la Seine. Des gerbes de feu s'élèvent dans les airs et s'éteignent au-dessus de la plaine. Des dizaines de milliers se pressent sur le flanc escarpé et suivent le spectacle. [...]

44. — « Je dis donc que la souveraineté n'étant que l'exercice de la volonté générale ne peut jamais s'aliéner, et que le souverain, qui n'est qu'un être collectif, ne peut être représenté que par lui-même [...] », Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 63.

45. — Jean-Jacques Rousseau, « Lettre à M. d'Alembert », in : *Collection complète des œuvres de J.-J. Rousseau*, VI, Genève, 1782, p. 585.

Cette foule amortie n'attend-elle pas un désastre suffisamment grand pour faire jaillir de sa tension des étincelles ; incendie ou fin du monde, quelque chose qui retournerait le chuchotement velouté des mille voix en un unique cri, comme un coup de vent découvre la doublure écarlate du manteau ? [...] Pour l'existence inconsciente la plus profonde de la masse, les réjouissances et les incendies sont seulement un jeu qui la prépare à l'instant de son émancipation, à l'heure où panique et fête se reconnaissant comme des frères après une longue séparation, s'étreignent dans l'insurrection révolutionnaire⁴⁶.

Comme chez Rousseau, le « spectacle » se substitue à la représentation, afin que le sentiment de l'unité naisse de l'effervescence partagée. Mais, alors que la fête rêvée par Rousseau est exclusivement joyeuse, Benjamin fait de l'allégresse le terreau de la violence révolutionnaire. Au « peuple » souverain, Benjamin préfère la « masse » des insurgés ; à l'unification dans la « volonté générale » capable de légiférer, il préfère la solidarité fragile de l'affect révolutionnaire. Benjamin radicalise la disposition « iconoclaste » de Rousseau, puisque le refus de la reconnaissance spéculaire annonce le renoncement à l'unité – et, par là, à l'injonction faite à la « multitude » de se constituer en « peuple ». À cet égard, la figure benjaminienne de la « masse dans laquelle il y a du jeu » préfigure celle de la « multitude » telle que la conçoit Antonio Negri. Negri formule, en effet, une critique catégorique du présupposé qui sous-tend, selon lui, la philosophie politique : la nécessité d'une progression de la multitude vers l'unité. Dans *Le pouvoir constituant*, il cherche à affranchir l'idée de la « puissance de la multitude » de la « figure d'une unité de la multitude », en rappelant notamment que « la puissance de la multitude [...] est aussi la puissance d'une "multitude d'hommes", puissance des singularités et des différences⁴⁷ ». La « masse dans laquelle il y a du jeu » – où la solidarité des « particules » ne doit plus se fonder sur leur identité, mais sur une contagion d'affects expansive et imprévisible – se présente ainsi comme le pendant de la « masse compacte » captive des ornements fascistes.

L'analyse critique de la propagande livrée par Benjamin et Kracauer se fonde sur le constat d'une crise de l'identité collective dont l'apparition des « masses » est l'un des symptômes. Alors que l'économie capitaliste provoque la dissolution des liens sociaux, la démocratie représentative

46. — Walter Benjamin, « Bel effroi », in : *Id., Images de pensée*, traduction de Jean-François Poirier, Paris, Christian Bourgois, 2011, p. 247 sq.

47. — Antonio Negri, *Le pouvoir constituant. Essai sur les alternatives de la modernité*, Paris, PUF, 1997, p. 405 sq. Sur la « puissance de la multitude », cf. également Antonio Negri, *L'anomalie sauvage. Puissance et pouvoir chez Spinoza*, Paris, éditions Amsterdam, 2006 et Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La découverte, 2004.

n'est, à leurs yeux, pas en mesure de contrer la désagrégation du « corps politique », puisqu'elle est inapte à présenter à la « masse » l'image de son unité qui lui permettrait de s'instituer en « peuple ». La propagande tient son efficacité de sa capacité à offrir aux « masses » une image d'elles-mêmes qui comble fallacieusement l'écart entre l'un et le multiple : cette mise en scène, qui repose sur la confusion entre unité et uniformité, permet aux propagandistes d'assigner aux « masses » une identité aliénante, sur laquelle les dictateurs appuient leur emprise. Pour parer à la manipulation opérée par la propagande, Kracauer et Benjamin ouvrent des pistes distinctes. Alors que Kracauer souhaite voir des partis émerger du sein des « masses », Benjamin explore deux possibilités, qui interrogent le rôle de la représentation dans la constitution du collectif. Il envisage que la « masse », lorsqu'elle est confrontée, sur la scène ou à l'écran, à une image d'elle-même à laquelle elle ne peut adhérer, puisse se constituer en public critique et faire ainsi l'apprentissage de la délibération. Mais il conçoit également qu'elle puisse renoncer radicalement à découvrir son unité dans son image spéculaire, pour éprouver sa solidarité au sein d'expériences festives et révolutionnaires – la contagion affective créant ainsi des liens entre les corps qui composent la « masse », sans que celle-ci n'ait à pérenniser sa structure sous forme de « corps politique ». Est-il toutefois possible de fonder une pensée de la politique sur une « masse » qualifiée de révolutionnaire parce qu'elle serait réfractaire à son institution comme « corps politique » ? Catherine Colliot-Thélène revient sur des hypothèses similaires qui tentent d'esquisser une « communauté utopique » en s'attachant à la temporalité de l'événement, donc au moment de crise : elle les juge incapables de « penser la politique⁴⁸ » dans la mesure où le refus de l'organisation empêche l'inscription de l'action collective dans la durée. En ce sens, la proposition de Benjamin – qui mise sur l'idéal d'une « masse » fluide, ouverte et irréprésentable – est plus originale, mais aussi plus fragile que celle de Kracauer.

48. — Catherine Colliot-Thélène, *La démocratie sans « demos »*, Paris, PUF, 2011, p. 148. Catherine Colliot-Thélène commente ici les réflexions de Maurice Blanchot sur l'expérience de Mai 68 formulées dans *La communauté inavouable*.