



HAL
open science

Walter Benjamin et la frontière auratique, entre inventions filmiques et mythe romanesque : le film de Manuel Cusso Ferrer : l'Ultima Frontera (1992), le roman de Bruno Arpaio, Dernière frontière (2002)

Pierre Arbus

► **To cite this version:**

Pierre Arbus. Walter Benjamin et la frontière auratique, entre inventions filmiques et mythe romanesque : le film de Manuel Cusso Ferrer : l'Ultima Frontera (1992), le roman de Bruno Arpaio, Dernière frontière (2002) . Colloque Filmer les frontières, dir. Philippe Ragel, Corine Maury, LARA/Université de Toulouse II le Mirail, 2013, Toulouse, France. <hal-02279500>

HAL Id: hal-02279500

<https://hal.science/hal-02279500v1>

Submitted on 5 Sep 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« Walter Benjamin et la frontière auratique, entre inventions filmiques et mythe romanesque : le film de Manuel Cusso Ferrer : *l'Ultima Frontera* (1992), le roman de Bruno Arpaio, *Dernière frontière* (2002) »

Par Pierre Arbus

Communication au Colloque *Filmer les frontières*, dir. Philippe Ragel, Corine Maury, LARA/Université de Toulouse II le Mirail, 2013.

PLAN DE L'ARTICLE

Introduction

I. Errance, exclusion des territoires du Hic et nunc

- Allemagne/France, première frontière
- La Bohème, un désir mimétique du XIXe siècle
- De l'errance à l'exclusion : la frontière obsédante

II. Lectures des évolutions d'une mythologie de la frontière

- La frontière auratique, ou le paradoxe d'un concept
 - L'utopie des passages : un idéal de l'errance
- Image et contre-image : une dialectique prophétique de la représentation de la frontière

III. Benjamin et la sacralisation de la frontière

- La frontière révélée, animisme et sacralité
- Ligne frontière ou ligne de fracture : territoire insulaire
 - La frontière, antichambre de la catastrophe

Conclusion

Introduction

S'il est des noms qui se proposent à l'évocation de la frontière, et aux bouleversements des destinées individuelles qu'elle fait surgir, celui de Walter Benjamin, bien n'étant pas le premier que l'on pourrait convoquer, y figure cependant en bonne place. Parce que la Frontière, si elle constitua pour lui le terme d'une errance, et, au-delà, celui d'une vie, a nourri implicitement l'œuvre philosophique par laquelle on le connaît aujourd'hui. Cela même si les circonstances qui ont interrompu prématurément, *in media res*, pourrait-on dire, la construction de cette œuvre demeurent relativement méconnues. Pourtant, l'œuvre, l'histoire et la tragédie n'ont cessé de se côtoyer et de tisser des liens, dans le parcours du philosophe allemand, jusqu'à cette frontière ultime, convoitée à la mesure des résolutions qu'elle permettait d'entrevoir, et qui lui fut pourtant fatale.

Le parcours de Walter Benjamin présente une très grande cohérence, associant errances et paradoxes idéologiques, persécutions silencieuses et la déchéance physique qui en résultait. Le philosophe de l'*aura*, du *passage*, de la *trace*, auteur de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, l'un de ses textes les plus connus, a cultivé, conjointement à une pensée déterminée et à un activisme de l'écriture, une réserve un peu effarouchée à l'égard du progrès et des arts de masse. Circonspect plus qu'hostile, cherchant à théoriser les évolutions dont il sentait bien que, quoi qu'il en soit, elles échapperaient à toute vigilance, il semble que l'œuvre de Benjamin soit placée, comme le suggère Manuel Cusso Ferrer, dans son film *Ultima Frontera*, tout entière sous le signe de la frontière et de sa duplicité. Et tant d'enjeux sont associés à la frontière pyrénéenne, opposée, ou traversée en tous sens au cours du XXe siècle ! Lieu du passage ou du refoulement, mais surtout, matérialisation possible, fantasmée, de l'*aura* de Benjamin, comme un ensemble de paradoxes, irréductibles même à ce choix volontaire et tragique d'une destinée à quelques centaines de mètres de la ligne frontière. D'ailleurs, arpentée au préalable, comme désacralisée, n'était-elle pas déjà devenue ligne de fracture ? Ainsi, la mort de Benjamin sur la frontière Franco-espagnole éclaire-t-elle le sens d'une œuvre, comme le film de Manuel Cusso Ferrer s'attache, voire s'amuse, à le démontrer ?

I – Errance, exclusion des territoires du *Hic et nunc*

1. Allemagne/France : première frontière

Il y a une première frontière sur la route de Walter Benjamin. Non pas de celles que le critique littéraire et traducteur de Proust et de Baudelaire passera dans les années vingt lors de ses nombreux voyages à Paris, Italie et Capri, ou encore les Baléares. Il s'agit de la

frontière entre l'Allemagne et la France, qu'il franchira sans espérance de retour, lors de son émigration à Paris, en 1933. Refusé, semble-t-il pour un problème de méthode, à l'habilitation pour enseigner à l'Université d'Heidelberg en 1923, il y renonce définitivement en 1925. Adorno, devenu son ami dans ces années-là, lui reconnaît cette très grande qualité de savoir s'attacher aux objets, aux détails pour élaborer une pensée, qui « arrachait directement le contenu intellectuel, le contenu spirituel des détails aux figures concrètes, sans passer par le concept¹ ». Cette singularité ne pouvait que le rendre sensible aux thèses du matérialisme dialectique et au marxisme, auquel l'initia une communiste lettone, Asja Lascis. Matérialisme dialectique qu'il corrigera, dans ses derniers textes, par le recours à la théologie et au messianisme juif, pour tenter de résoudre la survie d'un matérialisme parmi l'émergence des idéologies fascistes à la veille de la 2^e Guerre Mondiale.

En revanche, Benjamin, quoique demeuré attaché à certains artistes berlinois, conservera ses distances avec l'expressionnisme, dont il retenait plus volontiers « l'élément mystico-spéculatif que le geste proprement dit² ». Il y a cependant une œuvre de Klee dont il fera, très arbitrairement et paradoxalement, une référence symbolique pour nourrir sa quête d'un messianisme philosophique et son pessimisme historique, il s'agit d'*Angelus novus*, ou l'ange de l'histoire, pour Benjamin, cette figure qui semble, selon lui, s'éloigner à reculons, les yeux tournés vers ce à quoi il veut échapper, les dégâts de l'histoire et du progrès, la *catastrophe*. Mais en même temps l'emporte, vers un avenir auquel il tourne le dos, cette « tempête [...] que nous appelons le progrès³ ». Comme l'ange, c'est ainsi à reculons que Walter Benjamin franchit la première frontière, fuyant la *catastrophe* qui gronde en Allemagne, sans pour autant en percevoir la menace pour la France, puisqu'il répondra à la proposition d'Adorno d'émigrer aux États Unis en 1938 : « il y a en Europe des positions à défendre ». Une détermination qui l'honore, et qui en paraît d'autant plus paradoxale qu'elle contredit la singularité de ce corps en suspens, qui n'est ni un corps militant ni un corps combattant.

2. La Bohème, un désir mimétique, XIXe siècle

Une familiarité très privilégiée unit Walter Benjamin à *Paris, capitale du XIXe siècle*. Benjamin a d'abord été reconnu surtout comme critique littéraire et traducteur des auteurs français, poètes et romanciers, attachés à la constitution ou à la prolongation d'un imaginaire du XIX^e siècle associé à Paris, et notamment Charles Baudelaire.

¹ ADORNO (Théodor W.), *Sur W. Benjamin*, ed. Alia, p. 72.

² ADORNO (Théodor W.), *Ibidem*, p. 85.

³ BENJAMIN (Walter), *Thèses sur la philosophie de l'histoire*, Ed. Denoël, 1971.

Paris sera pour lui un lieu d'ancrage, la métaphore géographique d'une théorie visant à montrer comment « les formes de vie nouvelle et les nouvelles créations à base économique et technique que nous devons au siècle dernier entrent dans l'univers d'une fantasmagorie [...] non pas seulement de manière théorique, par une transposition idéologique, mais bien dans l'immédiateté de la présence sensible⁴ ». Fourier, Baudelaire, Grandville, Haussman, des Passages parisiens aux expositions universelles, c'est l'enthousiasme circonspect – couple paradoxal, absolument benjaminien – du collectionneur, de l'amateur au cabinet de curiosités, qui réitère en cela la référence à la phénoménologie husserlienne, par l'examen des objets jusqu'à leur étrangeté. C'est le regard nouveau, c'est un peu celui du cinéma, celui de *l'homme à la caméra* d'un Vertov qui scelle l'amalgame de l'Ancien et du nouveau, et assiste un monde dans le franchissement de la frontière entre 2 siècles, par l'invention de cette fantasmagorie qu'est alors, alors et toujours, le film de cinéma.

Benjamin cultive simultanément un ancrage erratique – il prétend ne pouvoir travailler efficacement qu'à la Bibliothèque Nationale – et une errance contenue dans les cadres d'un imaginaire envié, désiré... Le Paris du XIX^e. Désir mimétique, au sens où le théorise René Girard, désir d'un Paris désiré antérieurement par ces inventeurs évoqués dans l'ouvrage cité, *Paris, capitale du XIX^e siècle*. Benjamin se plaît à la flânerie urbaine, parmi la foule et l'agitation, comme si la grande ville promettait l'effacement de la *trace*. Le philosophe semble se construire autour d'une pensée qui écarte les ancrages du corps physique, du corps social, au profit d'un monde fantasmé, monde intérieur, imaginaire, et constitué de l'expérience des objets, conjoint à la connaissance des mythes.

3. De l'errance à l'exclusion : la frontière obsédante

Benjamin sera l'un des premiers à identifier le flâneur comme une figure spécifique du XIX^e siècle : « ce dernier voit la ville se scinder en deux pôles dialectiques. Elle s'ouvre à lui comme paysage et elle l'enferme comme chambre⁵ ». On retiendra ici les résonances de cette proposition avec l'expérience de la Frontière. Expérience bien antérieure au passage vers l'Espagne, présente comme figure obsessionnelle, dialectique entre l'implication du philosophe dans un monde *Hic et nunc*, et la théorie du passage, du franchissement qui sépare l'imaginaire d'un monde antérieur, à la modernité équivoque et peut-être originaire, et le monde actuel où frémissent les signes de la *catastrophe*. Le passage pourrait-il être alors ce qui permet de libérer l'horizon de toute frontière, pour laisser enfin paraître les lointains ? Car dès lors, ce sera la nécessité du passage qui va régir la flânerie de Benjamin. Exclu, rejeté peu à peu de toutes les structures susceptibles de favoriser une existence sociale apaisée, mal logé, mal nourri,

⁴ BENJAMIN (Walter), *Paris, Capitale du XIX^e siècle, Le Livre des passages*, Paris : ed. du Cerf, 1997.

⁵ BENJAMIN (Walter), *Ibidem*.

Benjamin est rattrapé à double titre : par son appartenance nationale – il est Allemand – d’une part, et par son appartenance communautaire – il est Juif – d’autre part.

La collaboration une fois installée en France, son errance se mue en une contrainte autoritaire conditionnant le salut, à défaut de liberté. Le passage devient alors une nécessité obsédante, tandis que la frontière n’est pas encore problématique. Ni même incarnée géographiquement, ou imaginée comme ligne infranchissable. Interné une première fois dans un camp, près de Nevers, Benjamin n’en verra pas les limites comme clôture, et en sera d’ailleurs libéré par des amis intellectuels⁶. À Marseille, lieu de passage du philosophe, la frontière reste illisible géographiquement – elle est lisible administrativement : frontière liquide, ou horizon quasi sans frontière vers l’Espagne, le Portugal et les États-Unis. Ce n’est que progressivement que la Frontière se constitue, dans un premier temps comme territoire – ce que le film de Manuel Cusso Ferrer donne à voir – puis comme ligne, comme barrière. Dès lors, c’est ainsi que l’imaginaire d’une bohème, anonyme par hédonisme intellectuel, se transforme, par le biais de la persécution, en la réalité d’une fuite, nécessairement anonyme, dont il est absolument vital d’effacer la trace. En tous points, la flânerie est devenue errance du corps, exclusion des territoires du *hic et nunc*, et c’est un peu le préalable que cette perte de l’*aura*, à l’utopie de reconquête par le franchissement d’une frontière auratique, pourvoyeuse d’une identité perdue⁷.

II. Lectures des évolutions d’une mythologie de la frontière

1. La frontière auratique, ou le paradoxe d’un concept

Dans son *Journal Parisien*, à la date du 4 février 1930, Benjamin rapporte ainsi les propos de la libraire Adrienne Monnier, qui lui montrait une reproduction de la Vierge Sage de la cathédrale de Strasbourg : « Les chefs d’œuvre ne peuvent jamais être vus comme l’œuvre d’un artiste singulier. Ce sont de créations collectives, si puissantes, qu’on ne peut vraiment en jouir qu’à la condition qu’elles subissent un procédé de réduction. Dans le fond, les techniques de reproduction mécaniques sont une technique de miniaturisation ». Mise en regard avec le poème de Baudelaire, dans *Le Spleen de Paris* (1869), « Perte d’auréole », c’est la question de l’intégrité et de la persistance de l’*aura* de l’œuvre d’art, *hic et nunc*, qui est posée par Benjamin dans l’un de ses textes le plus connus : *L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique*. D’abord avec la photographie : « en multipliant les exemplaires, la technique de la reproduction substitue [à] l’occurrence unique [de l’œuvre] son

⁶ ARPAIA (Bruno), *Dernière frontière*, trad. de l’Italien, Paris : ed. Liana Levi, 2002.

⁷ Étrangement, Benjamin sera d’abord inhumé dans un cimetière catholique, mais de manière anonyme. Cet anonymat le poursuivra même dans la mort.

existence en série. » (1935, III), et : « On pourrait dire, de façon générale, que la technique de reproduction détache l'objet reproduit de la tradition ». Puis avec le cinéma, qui, en revanche, révèle tout le paradoxe du concept de l'*aura* pour Benjamin. Mettant l'œuvre à la portée des masses, par l'actualisation de la chose reproduite, le film convoque la sensibilité révolutionnaire des spectateurs, tandis qu'ils restent réactionnaires dans les musées : Chaplin vs Picasso. L'expérience du cinéma soviétique où les hommes jouent leur propre rôle dans le processus du travail diffère cependant d'avec l'industrie cinématographique occidentale qui corrompt « l'intérêt originel justifié des masses pour le film » par le principe de l'identification à la star. L'*aura* qui, par ses effets pervers, avait conduit à l'esthétisation des mythes à des fins politiques par les pouvoirs totalitaires (Wotan chez Wagner pour le fascisme, par exemple, Gilbert Durand l'a précisément analysé, ou le Caudillo, en Espagne), se révèle précisément et paradoxalement en son effacement par le recours aux techniques de la reproduction. Et, Il y a bien de l'*aura* dans cette frontière rêvée, fantasmée, ouvrant aux champs de l'utopie, à l'Eldorado, au Paradis espéré, mais qui s'éloigne au fur et à mesure qu'elle semble à portée de corps... C'est cette matérialité, en perte progressive de l'*aura*, que constitue le cheminement de Benjamin dans le film de Manuel Cusso Ferrer, *Ultima Frontera*, la représentation d'un piétinement, d'une réactualisation permanente, obsédante, qui semble témoigner de cette formule du sociologue Michaël Löwy à propos de Benjamin : « un nostalgique du passé qui rêve de l'avenir ». Tout le paradoxe de l'*aura* est contenu dans cette formule.

2. L'Utopie des passages, un idéal de l'errance

Ces passages parisiens, que l'on a évoqués, et qui constituent la matière d'un texte inachevé de Benjamin, autorisent la transition, ou, mieux, le voyage, entre l'ancien et le nouveau, entre la tradition et la modernité. Passage encore, que la technique qui autorise l'émancipation des masses, avec le cinéma, selon les trois tendances d'une « théorie matérialiste digne de ce nom » : une révolutionnaire laissant voir les images d'un idéal de la lutte, une progressiste, qui libère les pulsions agressives du public, agissant comme catharsis, et la dernière réactionnaire, potentiellement fasciste. Mais, « pour qu'un fragment de passé puisse être touché par l'actualité, il ne doit y avoir aucune continuité entre eux », note Benjamin dans le travail préparatoire du *Livre des passages* (7, 7). Pas de fausse continuité, comme la recherche des historicistes, mais une rupture, un réveil, dans lequel il faudrait se tenir. N'est-ce pas convoquer le risque d'un enfermement, d'un enlèvement dans le passage considéré comme forme en soi, le motif paradoxal d'un matérialisme poétique qui condamne à l'invisibilité tout rapport intime qui unit l'homme individuel à l'histoire collective que, par son errance, Benjamin, ou plutôt le corps malade, fatigué, de Benjamin, semble subir avec résignation ? Le réveil est tardif, suppose une baisse de vigilance, c'est l'éveil qui aurait autorisé la conscience de cet autre *continuum* où

la frontière n'était encore qu'une étape sur le chemin de l'exil, en 1938, lorsque Adorno conseilla à Benjamin de partir pour l'Amérique. On sait la réponse qu'il obtint (voir plus haut). C'est le motif du passage-panorama, en référence à ces dispositifs de spectacle apparus au début du XIXe siècle, qui ponctue le film de Manuel Cusso Ferrer, mais désignant paradoxalement la frontière comme point de rupture, *break point*, en somme, un canal de l'errance, voire, un à-plat déjà refermé sur l'errance : terre abrupte et aride, découpée et rocheuse, aux aplombs en vertige, comme un monde de l'inhabité, un enfer relatif, ou vague souvenir de l'expressionnisme allemand que le nazisme rejetait comme l'expression d'un art dégénéré.

3. Image et contre-image : une dialectique prophétique de la représentation de la frontière

L'image authentique est dialectique, pour Benjamin, en elle-même débattent, échangent, s'entremêlent le neuf et l'ancien. Elle apparaît comme « ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant, dans un éclair pour former une constellation ». A l'image répond la contre-image, qui ouvre des fractures dans la continuité et fait exploser des modalités ontologiques contradictoires. L'expérience benjaminienne de la frontière répond à cette dialectique, qui, pour le coup, n'est pas un paradoxe : l'imaginaire de la frontière reste en lien avec le rêve de l'utopie, tandis que les pentes qui la font émerger se révèlent infranchissables, vaines et dangereuses, et de cette difficulté redoutée naît précisément la force du fantasme. C'est, en un sens, ce que désigne Didi Huberman lorsqu'il évoque, s'appuyant sur Benjamin, les images comme « le lieu d'une tension inapaisable, d'une "dialectique à l'arrêt" entre la représentation des formes et la hantise des désirs inconscients ». Manuel Cusso Ferrer adapte quasi littéralement cette formulation, en recourant au cinéma comme creuset d'images dialectiques, représentation d'une frontière comme territoire apaisé, dont le franchissement semble possible, mais à l'inquiétante étrangeté : la mer, les aplombs, la rumeur de la lumière, arrachés au *continuum* du cours de l'histoire... Il y a encore image et contre-image dans le mythe de la petite serviette de Benjamin, qu'il transportait avec lui, contenant quelques-uns de ses manuscrits (des doubles, en réalité), peut-être la fin du *Livre des passages*, et dont il apparaît qu'elle pourrait être alternative au passage, si du moins, elle parvenait dans les mains d'Adorno, en Amérique, tant « il n'est aucun document de culture qui ne soit aussi document sur la barbarie ». Image et contre image sont aussi révolution et contre-révolution, totalitarisme et résistance, où contre-image est « capable de franchir l'horizon des constructions totalitaires » (Didi Huberman, *La communauté des Lucioles*).

La frontière s'est refermée pour Benjamin, en un lieu d'une grande force signifiante sur le plan politique : Port Bou et Cerbère, antichambre des exodes bilatéraux en 1940, de l'Espagne vers la France, de la France vers l'Espagne, espace de l'échouage, du triage, de la relégation... D'autant que les compagnons de passage de

Benjamin réussirent à entrer en Espagne pour rejoindre Lisbonne, deux jours après sa mort, eu égard à l'abandon de cette réglementation nouvelle qui n'aura jamais été appliquée. La loi, aussi, est dialectique...

III. Benjamin et la sacralisation de la frontière

1. La frontière révélée, animisme et sacralité

De cet espace révélé comme image dialectique, ensoleillé mais abrupt, aride, violent et monstrueux, surgit une menace nouvelle, celle que fait courir à la possibilité rationnelle du passage – la nouvelle réglementation du pouvoir franquiste pactisant avec le gouvernement de Vichy n'aurait, en fait, pas été appliquée – le subjectivisme et cette forme d'animisme qui en découle. Une foi à peine avérée dans le déterminisme des parcours individuels, qui contredirait – mais la pensée de Benjamin n'en est pas à un paradoxe près – la théorie qui tente de comprendre et d'expliquer les dérives extrémistes et la radicalité de leur violence. La frontière est incarnée dans ses représentations élémentaires, chez Manuel Cusso Ferrer, mais également dans l'ouvrage de Bruno Arpaña, *Dernière frontière*, où deux parcours inversés, celui de Benjamin et celui d'un républicain fuyant l'Espagne, se croisent précisément sur cette frontière, tantôt territoire de l'inhabité, tantôt espace de transit des foules en exil. C'est dans cette configuration du passage et du contre passage que semble se révéler une troisième dimension à cet espace dialectique, la dimension sacrée. Elle est celle de la frontière auratique, qui se dresse comme obstacle devant les désespérés, elle est, selon le mot de Benjamin pour expliquer l'*aura* : « l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être ce qui l'évoque. L'*aura*, c'est elle qui se rend maîtresse de nous ». L'expérience de Benjamin dénonce à quel point la frontière se constitue comme représentation imaginaire dont l'*aura* – en quelque sorte le fantasme – ne se révèle qu'avec la matérialisation, à un moment donné, de la frontière par la réalité du passage qui lui fait perdre, paradoxalement, cet *aura*. Car le passage revient ici à fouler, à piétiner cette dimension sacrée, redoutable manifestation d'hérésie. Benjamin se trouve pris au piège d'un paradoxe qu'il a lui-même théorisé : une fois révélée par la violence du passage, l'*aura* assignée à la frontière, se sacralise et se dresse comme un interdit, inapprochable, inaccessible, comme témoignage par l'expérience de Benjamin lui-même de la difficulté qu'il y a à renoncer à l'*aura* comme le lieu préservé de la catastrophe.

2. Ligne frontière ou ligne de fracture : territoire insulaire

Quoi de plus attendu que cette métamorphose de la notion abstraite de frontière en une image qui prend place au centre d'un processus historique, comme *phénomène originaire de la présentation*. En cela, le film de Cusso Ferrer réveille par l'image

l'expérience de Benjamin, au point même d'en reconsidérer l'échec : « l'histoire se désagrège en images et non pas en histoire », écrit Benjamin, en elle se condensent toutes les strates de « la mémoire involontaire de l'humanité ». Au même titre que le monument de Dani Karavan à Portbou, *Passage*, à la mémoire du philosophe, c'est par l'image et les quelques éléments du passé qu'elle représente que nous tentons de restituer sa mémoire, comme l'interprétation d'un rêve. Et ce n'est plus à partir d'une seule ligne frontière que le film nous invite à nous remémorer, mais à partir de deux lignes de fracture qui déterminent un territoire, le territoire de tous les exils, forcément insulaire, puisqu'il est séparé de part et d'autre, par des abîmes, territoire tragique, où s'originent tous les exils, de la méditerranée jusqu'à l'océan, et même au-delà. Ce constat nous renvoie à l'expérience insulaire de Benjamin à Ibiza, évoqué dans le film, notamment par le récit de l'historien de l'art, Jean Selz, qui le croisa aux Baléares, et dont le poète ibizien Vicente Valero donne une très belle lecture dans *Expérience et pauvreté*. Mais à Ibiza, refuge fameux pour d'autres inventeurs de formes et d'idées, quoiqu'adonné à des expériences radicales, entre amour, drogue et pauvreté, Benjamin avait encore la liberté et les qualités physiques tout autant que mentales du flâneur. Aux Pyrénées, la donne s'est inversée : Benjamin n'est pas vraiment en fuite : il est en crise, ou en rupture, comme tous les intellectuels de l'Europe qui n'ont pas choisi le camp de la collaboration, il est physiquement très affaibli par une maladie de cœur, et mentalement très déprimé. La crise, c'est celle que connaît l'histoire ; la rupture ne concerne que l'expérience individuelle, expérience funeste, celle dont on ne se relève pas.

3. La frontière, antichambre de la catastrophe

De part et d'autre de la frontière se déroule, en 1940, la catastrophe. Le franquisme en Espagne, la collaboration et le nazisme en France avèrent le pessimisme de Benjamin, adversaire marxiste et révolutionnaire de la notion de progrès. C'est là, en territoire frontalier, entre deux lignes de fracture, que se constitue le point de vue sur l'histoire. C'est bien le territoire des vaincus, des relégués, là où l'histoire peut s'écrire « à rebrousse-poil », contre la tradition conformiste de l'historicisme allemand dont les partisans entrent toujours « en empathie avec le vainqueur » ». Histoire des hommes, de leurs souffrances, de leurs misères, de la stigmatisation de leur chair, prenant enfin le dessus sur l'historicisme des classes dominantes, réitérant au terme de toute tentative révolutionnaire, leur foi dans la civilisation et dans le progrès. Précisément, rejetant le culte du progrès, Benjamin l'assimile très explicitement à la catastrophe : « la catastrophe est le *continuum* de l'histoire » écrira-t-il dans ses notes préparatoires pour les thèses : révolutions populaires du XIX^e siècle, Commune de Paris, Guerre de 14-18, « l'ennemi n'a pas encore fini de triompher ». En territoire frontalier, les vaincus sont à la fois les victimes de la catastrophe, et les témoins privilégiés, au point de vue de l'acuité qui devient dès lors celle du regard qu'ils peuvent poser sur la catastrophe. Même si le pessimisme de Benjamin lui a peut-être fait

commettre l'erreur d'une dissociation entre barbarie et révolution, puisque l'évolution globale qui mène à la catastrophe contient, intègre déjà, les germes des révolutions. C'est en ce sens que la révolution ne peut être vue comme rupture, ce qui correspond à une visée utopique, voire angélique, oubliant de recompter périodiquement les vaincus dans le camp des vainqueurs, où on les verra nourrir une nouvelle fois les germes de la catastrophe. Erreur, non du marxisme, mais de sa lecture communautariste ou clanique, au détriment de l'approche humaniste, forcément cynique.

Conclusion

Le cinéma n'a pas été oublié, il est en filigrane dans toute la pensée et dans toute l'expérience de Walter Benjamin. Ce sont les images qui constituent le matériau de toute la pensée du philosophe, images posant précisément la question de la reproduction, puisque c'est sur la reproduction que se fondent à la fois la conscience de l'*aura*, et la démocratisation de la culture et du savoir. Savoir, mais comme *non savoir*, au sens où l'entend Didi Huberman dans *La Communauté des Lucioles* : « la nuit qui remue, ou de faibles lueurs passent et nous émerveillent dans le noir, et nous rendent désirants de les revoir. Comme les lucioles quand elles font danser une nuit d'été ». Toute révolution, même brutale parce que c'est aussi nécessaire, est révolution pour l'accès à la connaissance ou, par défaut, par rejet de l'ignorance et de toutes les formes d'exploitation des images – ce qui passe évidemment par la fabrication des films – qui tendent à l'enseigner, à la nourrir, à la valoriser, à la constituer comme héroïsme... C'est en ce sens que la pensée de Benjamin est révolutionnaire, et paradoxale dans le même temps puisqu'elle suggère une méthode d'accès à la connaissance par l'image et par l'expérience de la flânerie ou de l'errance qui contredit le matérialisme du philosophe, lequel est encore contredit par son rejet du progressisme. Le film de Manuel Cusso Ferrer balise le cheminement de Benjamin de ces grandes questions qui hantent les passages, faisant de la frontière un territoire hostile à l'établissement du lien.