

Deuxième partie ~~Chapitre 2~~ : Théories, rhétoriques, stylistiques du kitsch

Depuis les années 1930, un nombre important de discours sur le kitsch tente d'en proposer une théorie ou, du moins, d'amorcer les éléments d'une théorie. Pour autant, si ces théories s'intéressent à des productions sémiotiques variées, plastiques, picturales, musicales, il est plus rare qu'elles s'intéressent au texte théorique en tant que tel. En effet, celui-ci peut y paraître rétif, étant *a priori* inscrit dans un logos qui s'y oppose de tout son poids. C'est de là, de ce noyau dur du logos précisément, que nous avons décidé de partir, relevant la gageure d'un paradoxe dont nous souhaitons voir où il pouvait nous mener.

Les deux premiers articles se consacrent donc à cette question : la théorie peut-elle être kitsch ? Si François Provenzano et Anne-Gaëlle Toutain répondent tous deux par l'affirmative, ils le font à partir de corpus et de champs différents, philosophiques chez le premier, linguistiques chez la seconde. Ce sont également les sources de ce kitsch loti au fond du logos qui diffèrent dans les deux cas : si François Provenzano voit dans les structures énonciatives et les structures de pensée même mobilisées par Walter Benjamin – en particulier celle du « passage » – les sources du kitsch, c'est dans le substrat, empirique ou non, de la théorie, qu'Anne-Gaëlle Toutain trouve ce dernier : le risque du kitsch théorique réside davantage dans la sphère disciplinaire grammaticale que linguistique.

De ce noyau langagier et théorique de départ, les deux articles suivants s'éloignent pour ouvrir le champ d'analyse à un ensemble de pratiques stylistiques et sémiotiques plus larges, afin de déterminer des patrons du kitsch valables pour ces dernières. Ainsi, quelles sont les « recettes », pour reprendre l'expression de Vivien Bessières, par lesquelles se cuisine – et parfois se trafique – le kitsch ? Quand Mathilde Vallespir propose de décrire le kitsch à partir d'un schème de réception commun à tous les systèmes sémiotiques – l'« effet de détail », notion empruntée à Daniel Arasse –, Vivien Bessières, de son côté, cerne le kitsch en l'opposant à un genre voisin, le « tarte », en mettant en valeur la proximité entre ces deux catégories et leur réversibilité possible.

Mis en forme : Police :Italique

Du kitsch en théorie : une lecture de Walter Benjamin

François Provenzano
Université de Liège

Introduction

Connu essentiellement comme une catégorie du jugement esthétique, le kitsch n'est pas un objet évident pour qui s'intéresse au discours verbal⁵⁰. C'est pourtant l'ancrage disciplinaire que nous défendrons dans les pages qui suivent, et qui commandera nos principales hypothèses de travail. Celles-ci se déploient en trois grands volets.

Premièrement, il s'agira de se demander en quoi le kitsch peut être une catégorie pour l'analyse du discours. Que vise-t-on quand on parle d'un *discours kitsch* : quels paliers d'analyse et quels critères peut-on dégager ? Cette question de la discursivité du kitsch sera envisagée plus particulièrement sur le terrain du discours de savoir, en suivant l'hypothèse qu'il y a un kitsch du discours de savoir. On entend par là non pas tant une éventuelle obsolescence, une éventuelle dévaluation et une éventuelle ostentation kitsch de certains *contenus* de savoir (à la manière de la cuistrerie par exemple, ou des délires pseudo-scientifiques de *Bouvard et Pécuchet*), que, surtout, la possibilité d'une *forme* kitsch du rapport au savoir lorsqu'il se met en discours.

Deuxièmement, ce kitsch savant, nous proposons d'en chercher la trace précisément chez l'un de ceux qu'on range parmi les premiers et principaux théoriciens du kitsch, à savoir Walter Benjamin, et en particulier dans ce petit texte très énigmatique intitulé « Kitsch onirique » (1927). En somme, il s'agira dans ce deuxième temps de lire Benjamin non pas (seulement) comme un théoricien du kitsch, mais comme un théoricien kitsch, ou plutôt : comme un théoricien du kitsch parce que (d'abord) théoricien kitsch.

Enfin, troisièmement, et plus brièvement, de catégorie de discours, le kitsch sera envisagé plus largement comme catégorie de pensée, susceptible de jouer un rôle presque matriciel pour d'autres

⁵⁰ Rédigé à partir de la communication prononcée pendant la décade « Le kitsch : définitions, poétiques, valeurs » à Cerisy-la-Salle, cet article a donné lieu à une publication dans la revue *Itinéraires* : PROVENZANO François, « Du kitsch en théorie. Une lecture de Walter Benjamin », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2023-1, *Hybridités cinématographiques : pictorialité et musicalité du septième art*, 2023-1/2024, p. 165-179.

Mis en forme : Police :Italique

aspects de l'œuvre benjaminienne, et peut-être constituer une catégorie opératoire pour une histoire des pensées critiques.

Ce parcours est ainsi guidé par l'objectif d'historiciser le kitsch comme catégorie conceptuelle, en donnant une inflexion discursive à cette possible épistémologie du kitsch, c'est-à-dire en considérant que si le kitsch peut constituer l'une des conditions d'accès à du savoir, ou du moins questionne le rapport à la vérité du savoir, c'est d'abord parce qu'il s'inscrit dans les formes verbales par lesquelles ce savoir se pense et se dit.

Quelle discursivité du kitsch ?

Lorsqu'on se demande dans quelle mesure le kitsch peut intervenir en tant que catégorie d'analyse pour les discours, on pense immédiatement à ce qui, dans le discours, renvoie à des propriétés éthiques, esthétiques, ou affectives de son énonciateur ou de ses destinataires. Il est, en effet, assez facile de considérer qu'un discours peut construire un éthos jugé kitsch, ou peut miser sur des effets de pathos eux-mêmes empreints d'une sentimentalité kitsch.

Ces cas sont en réalité peu intéressants, car on voit bien qu'ils ne font qu'importer et traduire dans la sphère discursive des jugements kitsch qui lui préexistent, et qui portent sur des représentations collectives.

Si l'on veut cerner ce qu'il peut y avoir de plus spécifiquement discursif dans un discours kitsch, on doit se demander ce que le matériau verbal offre comme procédés et comme configurations possibles, qui seraient homologues aux propriétés reconnues au kitsch dans d'autres domaines, comme celui des objets du quotidien ou celui des arts visuels. On peut alors identifier deux autres plans d'analyse.

Le premier est celui de la figuralité, qui concerne notamment le pouvoir qu'a le langage d'évoquer des choses abstraites à travers le prisme de choses concrètes, ou encore de traduire tout un champ d'expérience peu connu dans les termes d'un autre champ d'expérience, mieux balisé, mieux catégorisé, plus facilement appréhendable. C'est ce à quoi correspond le mécanisme bien connu de l'analogie, dont la métaphore offre la version condensée, et l'allégorie, la version développée aux dimensions d'un texte entier. Deux propriétés de ces phénomènes discursifs peuvent être confrontées au kitsch. D'une part, analogie, métaphore, allégorie accordent une priorité à l'expérience sensible, au touché concret et à l'immédiateté d'un accès au réel qui s'impose comme évident ; d'autre part, elles reposent sur une transgression catégorielle (un mensonge, ou plus justement un coup de bluff), qui consiste à brouiller volontairement les frontières sémantiques entre, par exemple, la sphère anatomique et la sphère technique lorsqu'on dit du cerveau qu'il est « l'ordinateur central » de l'homme.

Outre la figuralité, l'autre plan d'analyse possible du kitsch verbal est sans doute plus évident à saisir, puisqu'il concerne ce qu'on pourrait appeler l'objectalité du langage, c'est-à-dire tous les cas où le matériau verbal présente un figement de son signifiant, de son signifié, ou des deux simultanément, qui rend telle séquence de signes (lettres, mots, syntagmes, phrases) identifiable comme fragment partagé au sein d'une communauté donnée, et offert à la circulation au fil des échanges discursifs. Stéréotypes, lieux communs, clichés, proverbes sont les exemples les mieux connus de telles formes doxiques, complétés par le travail d'Alice Krieg-Planque sur la notion de « formule⁵¹ ». C'est cet aspect du discours qui a été le plus fréquemment associé à la notion de kitsch telle qu'appliquée à la littérature, chez Walter Killy⁵² ou Jean Baudrillard⁵³. Plus récemment, Michel Théron⁵⁴ reprend cette conception du kitsch littéraire comme saturé de stéréotypes et clichés ; il y ajoute cependant une perspective franchement normative, qui ne se prive pas au passage d'utiliser également la référence benjaminienne à l'*aura* pour disqualifier la « platitude » de certains textes qui ne sont pas au goût de l'auteur : « Les afféteries formelles de ce type ne sauvent pas ce texte d'une implacable platitude [...]. Le texte ne "décolle" pas, n'a aucune aura⁵⁵ ».

En tentant pour notre part d'adopter, sur ce second plan d'analyse du discours, une perspective plus problématisante, on retiendra d'une part la dévaluation sémiotique que subissent de telles formes doxiques – une fois reconnues comme figées, elles ne tendent plus au final qu'à se désigner elles-mêmes comme formes figées et à faire porter sur leur énonciateur le stigmate de cette parole dévaluée parce qu'impersonnelle –, d'autre part leur pouvoir de propagation au sein d'une communauté : précisément parce qu'elles sont sémiotiquement dévaluées, elles en acquièrent une fonction sociale d'identification et de ralliement.

C'est bien ce qui a retenu Gustave Flaubert lorsqu'il entreprit de compiler son fameux *Dictionnaire des idées reçues* : le pouvoir du langage à signifier, par ses formes figées, la vision du monde propre à la classe (petite-)bourgeoise du milieu du XIX^e siècle français. Or, cet exemple nous offre un nouveau palier d'analyse possible pour le kitsch discursif, qui se déplace cette fois des formes de l'énoncé aux formes

⁵¹ Voir AMOSSY Ruth, HERSCHBERG-PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, « 128 », 2011 ; KRIEG-PLANQUE Alice, *La notion de « formule » en analyse du discours. Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, « *Annales littéraires* », 2009.

⁵² KILLY Walter, *Deutscher Kitsch: Ein Versuch mit Beispielen*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1962.

⁵³ BAUDRILLARD Jean, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970. Voir également la présentation qu'en donne Florence Bancaud dans son article de synthèse sur les différentes théories esthétiques du kitsch. BANCAUD Florence, « Entre diabolisation, séduction et légitimation. Le kitsch ou l'imitation comme "mal esthétique" ? », *Cahiers d'études germaniques*, n° 72, *Modèles – Imitations – Copies*, 2017, p. 73-88, <http://journals.openedition.org/ceg/336> (consulté le 1^{er} septembre 2024).

⁵⁴ THERON Michel, *Le Kitsch. Une énigme esthétique (e-book), s. l.*, Books on Demand, 2020.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 94

de l'énonciation. C'est au travail de Denis Bertrand⁵⁶ que nous devons les réflexions qui suivent, et qui sont fondamentales pour les prochaines étapes de notre parcours.

En considérant le kitsch comme un « énoncé judicatif », ou une « interjection évaluative », Bertrand se propose en effet de déplacer la question en envisageant non « plus seulement les contenus du jugement », mais le « jeu énonciatif » dans lequel il prend forme, la « praxis énonciative » qui le soutient. Il ne s'agit plus d'envisager le *kitsch dit*, mais plutôt le *dire kitsch*. Le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert lui apparaît alors comme une manifestation du « genre kitsch » en littérature, dans la mesure où son énonciation semble assumée par une « instance du discours évaluative et passionnelle », par un « sujet d'émerveillement impatient ». Cette énonciation est surtout soumise à une extraordinaire variation, sous l'apparente uniformité du genre de la « définition de dictionnaire », et dès lors constamment sapée dans ses fondements subjectifs. « [L]apidaires, immédiates, spontanées, mécaniques, non pas irréflechies, mais réfléchies ailleurs que chez le sujet qui les profère et les convoque en aveugle », les définitions flaubertiennes reposent sur des prédicats tour à tour « descriptifs », « déontiques », « citationnels », « contradictoires », etc., qui renvoient à un « brouillard énonciatif » et, au final, à des « positions de parole [...] inassignables ». Et Bertrand de conclure :

Ce ne sont donc pas tant les stéréotypes eux-mêmes ni leur contenu qui suscitent la dérision du discours, mais très précisément le kitsch énonciatif de leur profération. Je veux dire par là que l'effet kitsch, et le risible qui lui est propre, se situe moins ici dans les énoncés-objets que dans les variations de leur énonciation, dans l'abandon de toute identité subjective capable de porter, d'assumer et de maintenir une parole axiologique. Le *Dictionnaire des idées reçues*, et c'est en cela qu'on peut le considérer comme un texte kitsch par excellence, présente la ronde énonciative des instances en jeu, victimes consentantes de la praxis et de l'esthesis figées dans le discours social [...] ⁵⁷ ~~...~~.

Avec la figuralité propre au discours allégorique, avec l'effet de concrétion et d'objectalité propre aux énoncés doxiques, ce kitsch énonciatif vient ainsi compléter les clés d'analyse du discours kitsch, en mettant l'accent sur le bric-à-brac des instances énonciatives elles-mêmes qui, par leur surcharge et leur usure sociale, privent le discours de toute forme d'auctorialité authentifiable.

Le kitsch théorique de « Kitsch onirique »

C'est à la lumière de ces différentes considérations que nous proposons maintenant une lecture du petit texte de Benjamin, « Kitsch onirique » (1927), non pas tant pour en dégager une théorie du kitsch

⁵⁶ BERTRAND Denis, « Kitsch et dérision », *Actes sémiotiques, Kitsch et avant-garde : stratégies culturelles et jugement esthétique*, 2007, <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3252> (consulté le 31 janvier 2024).

⁵⁷ *Ibid.*

explicitement énoncée, mais plutôt pour y voir une manifestation du kitsch au cœur même du discours théorique.

Cela oblige d'emblée à mettre à distance une doxa benjaminienne qui verrait volontiers l'auteur de « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » comme l'un des contempteurs du kitsch, nostalgique d'une époque où les productions esthétiques jouissaient de leur fameuse aura et étaient épargnées des dévaluations que leur auraient fait subir la mécanisation et la diffusion de masse⁵⁸. Considérer le kitsch comme l'un des marqueurs du discours benjaminien lui-même, c'est nécessairement nuancer cette lecture convenue. C'est aussi faire l'hypothèse que l'œuvre de Benjamin, depuis *Les origines du drame baroque allemand* jusqu'au projet inachevé des *Passages parisiens*, offre potentiellement une cohérence et une continuité que lui refuse une lecture privilégiant chez Benjamin l'esthétique du fragmentaire et du désarticulé.

1. Imprudences philologiques

Le texte « Kitsch onirique » est publié sous ce titre dans la traduction française des *Œuvres*⁵⁹ ; c'est aussi sous ce titre, dans sa version allemande « *Traumkitsch* », qu'il paraît dans les *Gesammelte Schriften* allemands⁶⁰. Or, sa publication originale en 1927 a lieu dans la revue littéraire *Neue Rundschau*, sous le titre « *Glosse zum Surrealismus* », « Glose sur le surréalisme ». Les éditions des œuvres complètes, allemandes comme françaises, ont ici privilégié le titre qui figurait sur le *manuscrit* original de Benjamin, plutôt que le titre de la publication originale en revue. Il est certes imprudent de faire des conjectures à partir de ce qui pourrait n'être en somme qu'un incident philologique (à savoir l'adoption du titre du manuscrit, plutôt que celui de la publication originale), mais cette imprudence est tentante, d'autant que le texte de Benjamin dans la très sérieuse *Neue Rundschau* de 1927 est relégué dans la rubrique des « *Anmerkungen* » (« commentaires », « annotations ») et, très curieusement, n'apparaît même pas dans la table des matières du volume (contrairement aux autres textes de cette même rubrique).

⁵⁸ Cette doxa est notamment reconduite chez F. Bancaud. En présentant Benjamin dans son panorama des théories esthétiques sur le kitsch, l'article avance que « le kitsch témoigne de la perte d'aura de l'œuvre d'art dont l'authenticité et l'originalité sont anéanties à l'ère de la reproduction en série » (BANCAUD Florence, « Entre diabolisation, séduction et légitimation », art. cité, p. 80).

⁵⁹ BENJAMIN Walter, « Kitsch onirique », dans BENJAMIN Walter, *Œuvres*, t. 2, traduction de Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2000, p. 7-10. Sauf mention contraire, c'est à cette édition que se réfèrent nos citations de ce texte. Par économie, et puisque le texte ne compte que trois pages, nous nous épargnerons les renvois paginaux.

⁶⁰ BENJAMIN Walter, « Traumkitsch », dans BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, vol. 24, t. 2, *Aufsätze, Essays, Vorträge*, Francfort, Suhrkamp, 1977, p. 620-622. Les citations de la version allemande du texte de Benjamin renvoient à cette édition.

Bref, si l'on voulait pousser le délire anti-philologique jusqu'au bout, on dirait que ce texte de Benjamin s'est exposé, dès sa genèse éditoriale, à une forme d'illisibilité. Pour s'en tenir aux faits et à leurs effets, nous dirons que son changement de titre en a changé radicalement le statut : « *Traumkitsch* » peut être lu comme un titre générique, métatextuel, qui désigne non pas l'objet du discours, mais le texte lui-même, considéré comme un « kitsch onirique » (à la manière d'un sonnet qui porterait le titre « Sonnet ») ; « Glose sur le surréalisme » est nettement moins énigmatique et surtout beaucoup plus conforme aux attentes du discours métalittéraire savant, puisqu'il annonce son genre, la « glose », et désigne son objet, « le surréalisme ». En somme, on pourrait considérer que le texte de Benjamin, avec son vrai faux titre, s'est donné l'apparence attendue d'une glose sur le surréalisme pour faire résonner dans les recoins de la *Neue Rundschau* une parole autrement refoulée ou illégitime.

2. Lecture cursive

Venons-en à présent au texte.

Il revient à Antoine Deslauriers d'avoir très solidement contribué à éclairer la lecture du texte de Benjamin, en en reconstruisant le réseau de références et en le rapportant à la philosophie de l'histoire et à la philosophie politique qui traversent les travaux de Benjamin. Nous partageons avec Deslauriers l'hypothèse que le kitsch, chez Benjamin, n'est pas un repoussoir mais plutôt une « ressource heuristique », dont il s'agit d'activer le potentiel critique pour « dévoiler, puis [...] dépasser les contradictions – économiques, politiques et conceptuelles – que porte en elle la modernité⁶¹ ». L'auteur appuie sur la filiation entre Benjamin et le surréalisme, pour ensuite appliquer pour sa part le concept de kitsch benjaminien à des œuvres rétrofuturistes des années 1950 et 1960. La démarche de l'auteur s'attache ainsi à traduire les conceptions de Benjamin de manière plus compréhensible, pour nous inviter à « (re)penser notre relation à la production culturelle de masse⁶² ». La lecture que nous proposons pour notre part se voudrait complémentaire de celle de Deslauriers, à deux égards au moins. Premièrement, elle ambitionne moins d'éclairer le sens des énoncés du texte de Benjamin, que de l'envisager en tant que dispositif énonciatif, dont le « contenu » compte moins que les stratégies de mise en forme dont il procède. Deuxièmement, si Deslauriers tourne bien le dos à la conception normative et stigmatisante du kitsch, pour en révéler, avec Benjamin, le pouvoir de ré-historicisation, il continue d'envisager le kitsch comme une catégorie du jugement esthétique destinée à affiner notre compréhension des œuvres culturelles. Comme on l'a déjà dit, nous défendons plutôt l'hypothèse

⁶¹ DESLAURIERS Antoine, « Dialectique du kitsch. Une lecture de "Kitsch onirique" de Walter Benjamin », *Postures*, n° 34, [Depuis que le monde est monde : stéréotypie et clichés littéraires](http://revuepostures.com/fr/articles/deslauriers-34), 2021, p. 5, <http://revuepostures.com/fr/articles/deslauriers-34> (consulté le 1^{er} septembre 2024).

⁶² *Ibid.*, p. 15.

d'une application du kitsch à l'énonciation du discours théorique et, plus largement, aux formes mêmes du travail intellectuel.

Quant au titre du texte de Benjamin, nous avons déjà dit un mot de sa possible interprétation métatextuelle. Il faut encore signaler que la version allemande « *Traumkitsch* », sous cette forme composée, offre une ouverture sémantique bien plus grande que sa traduction française « Kitsch onirique », où le lien entre le nom déterminé et l'adjectif déterminant est plus explicite et plus contraint. Comme c'est le cas dans tous les nombreux composés allemands, l'indétermination syntaxique du lien entre les deux composants laisse la possibilité à au moins deux autres interprétations, outre « kitsch onirique » : on peut en effet tout aussi bien comprendre « le kitsch du rêve » – c'est-à-dire ce qu'il y a de kitsch dans le rêve, le kitsch comme propriété du rêve – ; voire « un kitsch de rêve » – c'est-à-dire un kitsch rêvé, un kitsch idéal. Il ne faut sans doute pas choisir entre l'une ou l'autre de ces interprétations, mais plutôt garder à l'esprit l'ouverture sémantique de l'original allemand.

Le texte débute ensuite par une sorte de constat général : « Rêver de la fleur bleue, ce n'est plus de saison », qui débouche sur un plaidoyer pour une approche historique du rêve. Cette histoire du rêve conduirait à mettre en lumière sa modalité actuelle : « Les rêves sont à présent des chemins de traverse menant au banal », c'est-à-dire à la réalité coupée de tout investissement imaginaire. C'est cette condition onirique moderne qui débouche, dans le texte, sur une première définition du kitsch : « Le côté par lequel la chose s'offre au rêve, c'est le kitsch. »

Le texte déploie alors un deuxième mouvement, qui s'ouvre sur l'image énigmatique suivante : « Les reflets imaginaires des choses tombent en claquant sur le sol, ce sont les feuilles pliées en accordéon d'un album intitulé "Le rêve". Une sentence est inscrite au bas de chaque feuille. » Suit la citation, en français non traduit, de trois sentences surréalistes tirées du volume *Répétitions*, rassemblé par Paul Éluard et illustré par Max Ernst. Le texte s'attarde sur la description d'une des illustrations de Max Ernst, qui évoque une « expérience d'enfance » et la « sentimentalité de nos parents ». Cette topique de l'enfance débouche sur une deuxième définition du kitsch : lorsque le « discours verbeux [des parents] se rétracte », « [d]ans ce grouillement, l'inclinaison profonde, l'amour, représente le kitsch⁶³ ». Suit alors une longue citation du *Manifeste du surréalisme*, qui établit selon Benjamin « la formule du malentendu dialogique », c'est-à-dire « la rythmique par laquelle la seule vraie réalité s'immisce dans la conversation ».

Dans son troisième et dernier mouvement, le texte active à nouveau la topique du rêve, pour l'envisager cette fois sous l'angle d'un travail de déchiffrement (« déchiffrer les contours du banal comme un

⁶³ Une traduction plus fidèle à l'original allemand serait : « Dans ce grouillement, il y a de l'inclinaison profonde, de l'amour, le kitsch. » (all. « *Darinnen ist seelische Zuneigung, Liebe, der Kitsch.* »)

rébus »), porté moins sur la piste de l'âme que sur « celle des choses », à la recherche de « l'arbre totémique des objets ». Arrive ainsi la troisième définition du kitsch : « La plus haute, l'ultime figure grimaçante de ce totem, c'est le kitsch. Il est le dernier masque du banal, que nous revêtons dans le rêve et la conversation, pour nous incorporer la force du monde disparu des objets. » Cette incorporation produit un « homme nouveau », que la dernière phrase du texte propose d'appeler « l'homme meublé ».

Cette paraphrase un peu plate montre à quel point ce texte, bien que bref, se laisse difficilement ramener à un seul argument, ni même à une seule topique, et à quel point sa construction se dérobe à toute forme d'enchaînement logique ou d'articulation explicite des idées. Même à le considérer à la lumière de son faux titre de « Glose sur le surréalisme », on échoue à lui reconnaître un statut clair et une visée stable.

3. Un brouillard énonciatif

Si l'on doit trouver un point d'entrée pour l'analyse, un élément qui donne malgré tout au texte une forme d'ancrage, on peut se reporter, pour commencer, aux marqueurs déictiques temporels, dont ce texte ne manque pas. Dès sa première phrase, il affirme que « [r]êver de la fleur bleue, ce n'est plus *de saison* », que « pour se réveiller *aujourd'hui* dans la peau d'Heinrich von Ofterdingen, il faut avoir oublié l'heure » ; les rêves « sont *à présent* des chemins de traverse » dit-il encore (nous soulignons). Ces marques d'ancrage déictique dans un temps présent sont concentrées au début du texte ; elles distinguent ce temps présent d'un temps d'avant, comme le signale le morphème « ne... plus » dans « [l]e rêve n'ouvre plus sur des lointains d'azur ». Cette césure temporelle est thématisée et modalisée dans le texte par « la technique », qui « confisque *définitivement* l'image extérieure des choses » (*Auf, présentée comme définitive, est aussitôt corrigée et rachetée* : « Dans le rêve, la main s'en saisit *une dernière fois* [...] » *{nous soulignons}*). À partir de cet endroit, le texte s'ouvre lui-même sur une autre temporalité, qui transcende la distinction entre un « avant » et un « à présent », pour creuser l'interstice ouvert par cette « dernière fois » onirique. En effet, le texte se poursuit alors sans plus aucun balisage déictique, dans une sorte de présent perpétuel qui donne toute leur mystérieuse généralité à des énoncés tels que « Les reflets imaginaires des choses tombent en claquant sur le sol », ou « la sentimentalité de nos parents [...] est juste bonne à présenter l'image la plus concrète de notre faculté de sentir ».

Ce n'est que dans sa toute dernière partie que le texte retrouve un ancrage énonciatif : « Ce que *nous appelions* l'art ne commence qu'à deux mètres du corps. Mais *voilà qu'*avec le kitsch, le monde des objets se rapproche de l'homme ; il se laisse toucher, et dessine *finalement* ses figures dans l'intériorité humaine » (nous soulignons). Comme on le voit, le partage entre un « avant » et un « maintenant » est

à nouveau thématisé, mais le « finalement » (*schließlich*) résonne ici comme la réponse, la solution serait-on tenté de dire, au « définitivement » du début du texte (« la technique confisque définitivement l'image extérieure des choses »), pour produire cet « homme nouveau » appelé « l'homme meublé ».

Ainsi, le texte apparaît comme une sortie de piste énonciative, une perte des repères selon lesquels s'opposaient deux périodes de l'histoire du rêve, pour dépasser précisément le constat déceptif du présent, saisir « une dernière fois » le banal des choses et trouver dans cette expérience des raisons d'entrevoir un « homme nouveau ».

Mais que se passe-t-il alors dans cet interstice onirique ? En quoi consiste cette expérience par laquelle le sujet d'énonciation s'oublie dans le hors temps ? Qualifions-la sous deux aspects : d'abord comme un glanage, rapiécage, montage de différentes pistes énonciatives (comme on le dirait du mixage de pistes sonores), ensuite comme la cristallisation de nœuds sémantiques complexes, syncrétiques, au carrefour de ces différentes pistes, nœuds qui fonctionnent dès lors à la fois comme des points de passage et comme des occasions de malentendu.

4. Un montage énonciatif

Les pistes énonciatives montées dans le texte de Benjamin peuvent être grossièrement énumérées comme suit :

- Une piste aphoristique : comme on l'a déjà vu, nombre d'énoncés du texte prennent en effet la forme condensée d'une vérité absolue, de type proverbial ou sapientiel, mais volontiers énigmatique ou paradoxale (« Plus un homme sait réellement parler, plus il prête à d'heureux malentendus »).
- Une piste savante, voire érudite : c'est elle qui assume le projet d'une « histoire du rêve [qui] reste encore à écrire », qui cite les surréalistes en langue originale, ou qui précise de quoi s'est occupée la psychanalyse.
- Une piste métaphorique (à tendance allégorique) : elle est de loin la mieux représentée, tant les images sont nombreuses et plus ou moins filées dans le texte de Benjamin, au point qu'à plusieurs endroits, le comparant prend le pas sur le comparé (ce qui justifie qu'on parle de tendance allégorique). Ainsi de cette image du « rêve gris » (et non plus « azur »), qui, via la mention de la « poussière grise sur les choses », conduit à celle de la main qui se saisit une dernière fois de ces choses dans le rêve ; ainsi encore du « dessin dont les lignes enchevêtrées contiennent une image cachée », qui débouche sur le rébus à déchiffrer et la « figure grimaçante » qu'est le kitsch.

- Enfin une piste dialogale : l'énonciateur benjaminien semble en effet par moments s'adresser directement à ses destinataires, ou du moins les prendre en considération dans son discours, soit par le biais de questions rhétoriques (« Par quel côté la chose s'offre-t-elle aux rêves ? Quel est cet endroit le plus usé ? »), soit par une interpellation phatique (« Avec le banal, lorsque nous nous en saisissons, nous saisissons le bien, qui, voyez, est tout proche »), soit, de manière plus diffuse, par l'usage d'un « nous » qui semble inclusif et renvoie à une expérience partagée (« lorsque nous étions petits », « la sentimentalité de nos parents », « Ce que nous appelions l'art »).

Ces différentes pistes s'apparentent au jeu de variation énonciative mis en évidence par Bertrand⁶⁴ dans le *Dictionnaire* de Flaubert ; cependant, le « brouillard énonciatif » qu'elles produisent ici ne renvoie pas entièrement le discours à sa propre dérision : si le sujet d'énonciation semble avoir bien renoncé à son autorité, à son unicité et à la garantie d'authenticité qu'il pouvait offrir à son discours, il est en quelque sorte racheté par la patine du discours social elle-même. C'est donc, paradoxalement, en s'oubliant dans le déjà-dit que l'énonciateur benjaminien y forge une voix singulière, faite du parcours tracé dans une archive. Tandis que chez Flaubert, l'omniprésence du discours social était là pour destituer ironiquement le bourgeois de toute position de pensée possible, elle représente ici, au contraire, le lieu du salut possible de la pensée, par sa mise en tension entre plusieurs registres d'expression, et plusieurs champs d'expérience.

5. Synchrétismes sémantiques

On peut en effet identifier dans le texte de Benjamin différentes expressions (mots ou courts syntagmes) qu'on pourrait qualifier de synchrétiques, dans la mesure où leur polysémie fait tenir ensemble plusieurs domaines conceptuels, qui sont ici comme l'allégorie l'un de l'autre, et dont la forme d'expression relativement figée entretient l'indétermination sémantique.

Sans souci d'exhaustivité, nous pouvons relever :

- Le titre *Traumkitsch*, déjà évoqué **supra**.
- Le terme *Sinnsprüche*, traduit par « sentence », qui renvoie à la fois à une « règle de vie », à un mode d'existence, mais aussi à sa verbalisation, sa mise en mots, et enfin au figement de cette mise en mot, à l'objectalité acquise par la parole elle-même, à la commodité sensible et presque tactile qu'offre le discours lorsqu'il se solidifie ainsi en

Commenté [AL28]: Afin d'éviter le manque de précision d'un renvoi avec le terme « supra », je vous propose de donner le titre du passage concerné : « Imprudences philologiques ».



⁶⁴ BERTRAND Denis, « Kitsch et dérision », art. cité.

ornement social (« Quel est cet endroit le plus usé ? C'est le côté qui a pris la patine de l'habitude et qui est garni de sentences commodes »).

- Le syntagme *kindlichen Erfahrung*, traduit par « expérience d'enfance », contient l'un des concepts phares de la pensée benjaminienne, *Erfahrung*, qui dans le texte « Expérience et pauvreté » (1933), recevra cette formule célèbre : « le cours de l'expérience a chuté, et ce dans une génération qui fit en 1914-1918 l'une des expériences les plus effroyables de l'histoire universelle⁶⁵ ». L'expérience d'enfance ici évoquée à partir du commentaire de l'illustration de Max Ernst est ainsi susceptible de renvoyer à ce que représente cette illustration (quatre jeunes garçons qui « tournent le dos au lecteur, au professeur et à l'estrade »). Mais elle renvoie aussi au temps de l'enfance biographique qui, lui, semble justement être épargné du divorce entre le rêve et la réalité (« lorsque nous étions petits, cette oppressante protestation contre le monde de nos parents n'existait pas encore »). Enfin, elle convoque plus généralement l'enfance comme condition existentielle, comme manière de se rapporter aux choses (« les doigts des enfants n'entourent pas le verre, ils plongent dedans »), comme sorte de préhistoire de l'homme, origine désormais recouverte et étrangère (le texte dit plus loin : « Les surréalistes [...] recherchent l'arbre totémique des objets dans l'épaisse forêt de l'histoire primitive »).
- Cette recherche nous conduit au terme syncrétique suivant : la *Vexierbild*, traduit par « rébus », qui n'est là encore que l'un des sens possibles, et très spécifique, de cet autre composé allemand, qui signifie littéralement « image trompeuse », ou image qui peut en contenir d'autres⁶⁶. Le terme permet en tout cas à nouveau de conjointre le visuel et le verbal, et plus globalement encore le sémiotique et l'objectal, tout comme le fait la mention curieuse de ces « feuilles pliées en accordéon d'un album intitulé "Le rêve" », que la version allemande nous invite en fait à voir comme une série d'images articulées l'une à l'autre par des plis, à la manière des ribambelles de cartes postales qu'on trouve sur les sites touristiques. Mais la *Vexierbild* renvoie aussi à la figure du malentendu, également centrale dans le texte, puisque Benjamin y voit « la part vivante du dialogue ». L'image cachée du rébus est précisément le lieu d'un retrait du verbal (« leur discours verbeux se rétracte »), d'une abdication du sens au profit d'une

⁶⁵ BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté », dans BENJAMIN Walter, *Œuvres*, t. 2, op. cit., p. 365.

⁶⁶ Susan Buck-Morss la glose comme « image que l'on peut lire de deux façons ». BUCK-MORSS Susan, *Voir le capital. Théorie critique et culture visuelle*, traduction de Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 99.

incorporation de la « force du monde disparu des objets ». Comme le dit Deslauriers, Benjamin s'accorde ici avec l'approche surréaliste de l'ordinaire, « puisqu'en valorisant ce qui est couramment considéré comme illogique ou insignifiant, elle offre la possibilité d'entrevoir toute une série de non-dits et de sous-entendus autrement révélateurs⁶⁷ ». On pourrait ajouter que c'est lorsque le langage perd son statut de symbole pour redevenir une pure matérialité qu'il nous permet d'accéder à une vérité de l'expérience. La pratique sociale mondaine par excellence, la « conversation », devient ainsi solidaire du rêve lorsqu'on accepte d'y revêtir ce « masque du banal » que constitue le kitsch, ce masque dont il nous faut réapprendre à sentir les contours, plus qu'à comprendre ou à interpréter le sens.

- Le texte de Benjamin offre à cet égard une mise en application très concrète de ce qu'il prône, même de manière chiffrée. Le terme *Richtweg*, que la version française traduit par « chemin de traverse », est la dernière expression syncrétique sur laquelle nous nous arrêterons, car elle permet précisément de faire le lien entre la conception du kitsch que nous venons de dégager, sa mise en œuvre dans le texte de Benjamin, et sa valeur matricielle pour d'autres aspects de l'œuvre du même auteur. Ces « chemins de traverse » par lesquels les rêves mènent désormais au banal sont tout aussi bien des « raccourcis », voire des « court-circuits », c'est-à-dire des trajets *a priori* impropres, mais finalement producteurs d'effets. C'est évidemment ici tout le paradoxe de la pensée benjaminienne : alors qu'on pourrait le croire fléché et balisé, le trajet vers le kitsch s'accomplit par raccourci, c'est-à-dire impose une sortie de piste, qui est aussi un point de passage entre des territoires autrement bien distincts (l'enfance et l'âge adulte, le rêve et la réalité, le langage et les objets, l'art et la vraie vie). C'est en somme ce que réalise le texte de Benjamin lui-même, en court-circuitant les pistes énonciatives et en multipliant les miroirs allégoriques. Il rend ainsi le discours de savoir lui-même conforme au rêve, à la conversation, à ces images-objets à déchiffrer, et l'ouvre du coup à tous les malentendus⁶⁸.

⁶⁷ DESLAURIERS Antoine, « Dialectique du kitsch », art. cité, p. 9.

⁶⁸ Cette réévaluation du logos par son propre exercice, et ce travail de mise en adéquation de la forme verbale avec l'objet de pensée, anticipent à bien des égards certains aspects de la poétique philosophique de Jacques Derrida, telle qu'elle a pu être analysée par Mathilde Vallespir. Voir VALLESPİR Mathilde, « Théorie et pratique de la métaphore chez Derrida : figurer, dé-figurer, reconfigurer », dans MAINGUENEAU Dominique, VALLESPİR Mathilde (dir.), *Lire Derrida ? Autour d'Éperons. Les styles de Nietzsche*, Limoges, Lambert Lucas, « [Le discours philosophique](#) », 2015, p. 69-80.

Le kitsch comme passage

On peut considérer le texte de Benjamin sur le kitsch comme un point de passage vers d'autres pans du travail du même auteur.

C'est la lecture de Gérard Raulet⁶⁹ qui nous servira de guide dans la production benjaminienne, et nous invite à y identifier quatre grands centres d'intérêt, parmi d'autres bien sûr : le drame baroque allemand (objet de sa thèse d'habilitation), le surréalisme français, le cinéma, enfin les passages parisiens du XIX^e siècle, ces ancêtres de nos galeries commerçantes inscrits alors au cœur de l'architecture urbaine. Chacun de ces objets d'étude converge vers une même philosophie du langage, qui est inséparablement une philosophie de l'histoire et une esthétique, et dont les concepts cardinaux sont : l'allégorie, la barbarie positive, l'image dialectique, la citation et le montage.

Pourquoi Benjamin a-t-il fait sa thèse d'habilitation sur le drame baroque allemand ? Il faut rappeler avec Raulet que l'exercice n'a pas satisfait aux exigences académiques, puisque Benjamin n'a pas été admis à la soutenance. C'est que le travail d'érudition historico-littéraire y est en réalité court-circuité par tout autre chose, à savoir un intérêt pour l'allégorie comme modèle épistémologique : « Ce que Benjamin trouve dans l'allégorie baroque, c'est un modèle épistémologique permettant, aux époques qui l'ont oubliée, de faire resurgir la problématique de la connaissance et de la "vérité" [...] ⁷⁰ [...] ». C'est précisément parce qu'elle est tombée en discrédit, dévaluée dans l'imaginaire culturel allemand du début du XX^e siècle, que Benjamin revient à la tragédie baroque, pour lui appliquer en somme le même traitement allégorique qu'elle appliquait à ses sujets : une résistance contre l'arbitrarité des signes et leur fonction strictement communicationnelle, et un souci de sauver les choses de leur condition éphémère :

— <cit> —

Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie : il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens ; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. [...]

⁶⁹ RAULET Gérard, *Le caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, « Philosophie », 1997 ; RAULET Gérard, *Walter Benjamin (1892-1940)*, Paris, Ellipses, « Philo-philosophes », 2000. Raulet n'accorde curieusement qu'une attention très marginale au texte sur le kitsch.

⁷⁰ RAULET Gérard, *Walter Benjamin*, op. cit., p. 24.

La connaissance du caractère éphémère des choses et le souci de les rendre éternelles, pour les sauver, est l'un des motifs les plus forts de l'allégorie⁷¹.

– </cit> —

On retrouve bien ici l'une des clés de lectures du texte sur le kitsch, en même temps que l'une des caractéristiques du kitsch en général : une obsession du salut des objets (et par les objets) contre la dévaluation sémiotique du langage, et une conception sensible, motivée, expérientielle, du rapport au réel et à la vérité.

Ce sont des idées très semblables que Benjamin développe dans son étude consacrée cette fois explicitement au surréalisme et publiée en 1929, soit peu après le texte sur le kitsch. On y retrouve en effet le concept si central d'expérience pour qualifier ce que fut le surréalisme, contre la littérature traditionnelle :

[...] si l'on a reconnu qu'il s'agit, dans les écrits de ce groupe, d'autre chose que de littérature : d'une manifestation, d'un mot d'ordre, d'un document, d'un bluff, d'une falsification si l'on veut, de tout sauf de littérature, alors on sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes⁷².

Contre la littérature, contre les théories, le surréalisme semble concentrer pour Benjamin les fonctions d'une *Vexierbild*, c'est-à-dire les vertus de la tromperie sensible pour « venir à bout de ce monde d'objets⁷³ » en acceptant de l'investir totalement.

C'est ce que réalise exemplairement le roman photographique *Nadja* de Breton, dont Benjamin dit ceci :

[...] la photographie intervient chez Breton d'une manière extrêmement remarquable. Des rues, des portes, des places de la ville, elle fait les illustrations d'un roman de colportage ; elle dépouille ces architectures séculaires de leur banale évidence, pour les tourner dans leur intensité originelle vers les événements relatés, auxquels renvoient, exactement comme dans les anciennes brochures pour femmes de chambre, des citations littérales suivies d'une indication de page⁷⁴.

On retrouve ici encore des harmoniques évidents avec le texte sur le kitsch, puisqu'il s'agit de racheter l'intensité du banal, en connectant des images, du langage et du vécu. La mention des « anciennes

⁷¹ BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 197, 241 ; cité dans RAULET Gérard, *Walter Benjamin, op. cit.*, p. 27.

⁷² BENJAMIN Walter, « Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne », dans BENJAMIN Walter, *Œuvres, op. cit.*, p. 116.

⁷³ *Ibid.*, p. 120.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 122.

Commenté [AL29]: En note 22 : à quoi renvoie le numéro 241 ? L'ouvrage ne comptant que 212 pages.



brochures pour femmes de chambre » complète l'isotopie kitsch, et la valeur qu'elle accorde à ces formes primitives d'une esthétique du quotidien.

Ce rapport kitsch au monde n'a rien d'une défaite : il est en fait la seule vraie réponse possible de l'art à la politique, et plus précisément à la mainmise du fascisme sur les processus d'esthétisation dévaluative des masses :

— <cit> -----

[...] il s'agit beaucoup moins de transformer l'artiste d'origine bourgeoise en maître de l'« art prolétarien » que de le faire fonctionner, fût-ce aux dépens de son efficacité artistique, en des endroits importants de cet espace d'images. Ne pourrait-on aller jusqu'à dire que l'interruption de sa « carrière artistique » représente une part essentielle de ce fonctionnement ?

Ses mots d'esprit n'en seront que meilleurs. Et meilleure sa façon de les dire. Car dans le mot d'esprit aussi, dans l'injure, dans le malentendu, partout où une façon d'agir engendre et constitue elle-même l'image [...] là s'ouvre cet espace que nous cherchons [...] ⁷⁵ ~~+~~.

— </cit> -----

Voilà donc que ces occasions où le langage échoue à sa simple fonction communicative sont précisément celles où Benjamin voit la possibilité d'un « fonctionnement » politique de l'artiste, qui coïncide aussi paradoxalement avec l'abandon de son statut d'artiste.

L'écrivain révolutionnaire devient avec Benjamin un « chiffonnier », qui ramasse des « débris de discours » et des « haillons de langage ⁷⁶ » : c'est ainsi en effet qu'il dépeint Siegfried Kracauer dans l'étude qu'il consacre au roman *Les Employés* ⁷⁷. C'est dire l'importance accordée par Benjamin à la citation sans guillemets, véritable méthode au cœur de la « barbarie positive » qui constitue le seul horizon de résistance possible à la dévaluation ⁷⁸ ~~+~~. À l'esthétique du choc qu'instituent la reproductibilité technique de l'œuvre d'art et la perte de l'aura qui en découle ⁷⁹, il s'agit de répondre

⁷⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁶ Sur cette figure du « chiffonnier » comme modèle d'une posture critique, on lira avec profit BERDET Marc, *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*, Paris, Vrin, « Matière étrangère », 2015.

⁷⁷ BENJAMIN Walter, « Un marginal sort de l'ombre. À propos des *Employés* de S. Kracauer », dans BENJAMIN Walter, *Œuvres*, ~~+~~ ², op. cit., p. 188.

⁷⁸ RAULET Gérard, *Walter Benjamin*, op. cit., p. 38.

Comme l'explique Susan Buck-Morss, Benjamin s'inspire des conceptions freudiennes pour les étendre au-delà du champ strict de la psychanalyse, et saisir par le concept de *choc* l'ensemble des expériences de la vie moderne : « Dans les guerres modernes ou dans la production industrielle, dans la foule urbaine ou lors de rencontres érotiques, dans les parcs d'attraction ou les maisons de jeux – le choc est devenu l'essence même de l'expérience moderne. L'environnement altéré par la technologie expose le sensorium humain à des chocs physiques qui

identiquement par une esthétique du choc, en appliquant au langage le procédé cinématographique du montage, qui sanctionne la « disparition du sujet comme pôle organisateur de la relation entre sujet, objet et image(s)⁸⁰ ».

C'est cette même esthétique citationnelle que Benjamin projetait d'intégrer à sa propre écriture des *Passages* parisiens, ce vaste projet inachevé sur le Paris du XIX^e siècle, dont les fameux passages sont pour Benjamin l'emblème et « l'image dialectique » :

[...] au moment même de leur apogée ils sont menacés de ruine par l'évolution marchande qu'ils annoncent – le grand magasin moderne. Mais leur nouveauté architecturale est en même temps l'expression de la tentative de la bourgeoisie pour retrouver au cœur de la ville un intérieur rassurant⁸¹.

Autrement dit, l'intérêt de Benjamin pour ces lieux qui sont à la fois la pointe de la modernité urbanistique et le maintien onirique d'un passé révolu, tient au fait qu'ils réalisent au cœur des parcours quotidiens, au cœur du monde marchand et de la distraction sensorielle qu'il promet, la contraction entre la fuite en avant du progrès (qui les condamne à disparaître) et la survivance dévaluée d'une forme de vie elle-même déjà disparue, ruinée, citée pourrait-on dire.

Ce parcours à grandes enjambées et forcément trop allusif dans l'œuvre de Benjamin n'a voulu que suggérer l'intérêt d'une clé de lecture kitsch pour saisir l'unité d'une pensée qui, loin de déplorer la ruine de l'art par la technique, a peut-être vu dans cette ruine le seul lieu possible à partir duquel, non pas lutter pour l'émancipation, mais simplement « organiser le pessimisme⁸² ». De l'allégorie du drame baroque allemand aux passages parisiens, en passant par l'art surréaliste et par l'écriture de Benjamin lui-même, c'est une même tentative de désajustement des coordonnées spatiales et temporelles du sujet, qui renonce à sa souveraineté de sujet de connaissance ou de création, pour meubler ses rêves et ses phrases des ruines citées d'images passées, et transformer qualitativement son rapport au présent.

trouvent leur correspondance dans le choc psychique [...] » (BUCK-MORSS Susan, *Voir le Capital*, op. cit., p. 130-131).

⁸⁰ RAULET Gérard, *Walter Benjamin*, op. cit., p. 40.

⁸¹ *Ibid.*, p. 54.

⁸² BENJAMIN Walter, « Le Surréalisme. **Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne** », dans BENJAMIN Walter, *Œuvres*, op. cit., p. 133.

Considéré à partir de ce prisme benjaminien, le kitsch pourrait ainsi constituer une bonne catégorie pour une histoire des pensées critiques, non pas en tant qu'elles prendraient le kitsch comme objet de la critique, mais en tant qu'elles mettraient en question, voire en crise, l'exercice même de la pensée et de sa mise en discours. Cette perspective kitsch sur le discours de savoir est peut-être aussi le symptôme, ou le point de résistance, d'un moment où la production académique du savoir devient elle-même soumise à ce qui s'apparente à des formes d'industrialisation.