

## ENTRE « PERCEPTION AURATIQUE » ET « PERCEPTION SOUS FORME DE CHOC ». UNE LECTURE BENJAMINIENNE DE BAUDELAIRE, FLAUBERT ET PROUST

UDC 821.133.1.09

82.0

**Stanislas de Courville**

Aix-Marseille Université, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines,  
Aix-en-Provence, Marseille, France

**Résumé.** *Reprenant les thèses benjaminiennes quant à l'avènement d'une perception « sous forme de choc » aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, venant remplacer celle dite « auratique », nous proposons une lecture croisée de Baudelaire, Flaubert et Proust visant à identifier la modernité perceptive telle qu'elle a été expérimentée dans la littérature. C'est en particulier par le rapprochement entre le chapitre dédié aux comices agricoles de Madame Bovary et à l'« ouverture pour un jour de fête » de La Prisonnière, considérés ici comme des pendants aussi forts que pouvaient l'être pour Baudelaire Les Fleurs du mal et Le Spleen de Paris, que nous essayons de penser la transformation de la perception dont ont pu témoigner ces auteurs. Nous montrons alors que la modernité perceptive peut être caractérisée par l'oscillation entre perception sous forme de choc et perception auratique, par leur réversibilité toujours possible et imminente, plus que par la simple domination de la première dans la disparition de la seconde.*

**Mots-clés :** Benjamin, perception, choc, Baudelaire, Flaubert, Proust

La Littérature, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, a été radicalement transformée par le surgissement de cette nouvelle entité, toute moderne, que sont les « masses ». Véritable « rupture qualitative » dans la multitude (Combes 1990, 179)<sup>1</sup>, elles se sont avérées, selon Benjamin, être la « matrice » (Benjamin 2000a, 310) des changements dans notre rapport à l'œuvre d'art comme dans sa production par les artistes et, en particulier, par les écrivains. Les masses, en effet, ont véhiculé ce que Benjamin a identifié, en premier lieu chez Baudelaire,

---

Submitted November 29, 2021; Accepted December 16, 2021

**Corresponding author:** Stanislas de Courville

Aix-Marseille Université, Faculté des Arts, Lettres, Langues et Sciences humaines

E-mail: [stanislasdecourville@gmail.com](mailto:stanislasdecourville@gmail.com)

<sup>1</sup> Walter Benjamin écrit quant à lui à propos des masses que « [l]a quantité est devenue qualité » (Benjamin 2000a, 310).

comme étant le « choc » de la modernité (Benjamin 2000b, 329–390)<sup>2</sup>, ce violent heurt produit par un environnement urbain surpeuplé en profond et constant bouleversement. La Littérature a tenté de faire sien ce choc, de le transmettre à son tour pour mieux nous permettre d’y résister, de nous y accoutumer, dans un processus de mithridatisation devenu nécessaire à la vie des grandes cités modernes et pouvant être considéré, à la manière de Baudelaire, comme « un mode de suicide incessamment renouvelé » (Baudelaire 1976, 581).

Les œuvres décrivant le choc de la grande ville – et plus largement de la violence de leur temps qui s’y manifeste –, ou le prenant comme toile de fond, abondent au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Une profusion de témoignages de son existence *plurielle* montrant à quel point il s’érige comme l’*expérience typique de cette époque*, comme la norme ou le diapason de la vie moderne. Il y apparaît multiple car se manifeste en une infinité de variations, possède d’innombrables causes, et se définit justement par son côté *diffus, vague*<sup>3</sup>. Il peut être causé par toutes sortes d’épreuves d’intensités variables, d’accidents, aussi bien physiques que psychiques. Et si l’art est le lieu d’expression le plus évident de ce choc, c’est parce qu’il essaye de le procurer à son tour à ses destinataires, dira Benjamin, parce qu’il tente d’établir cette « perception sous forme de choc » qu’il s’agit pour l’habitant des grandes villes d’acquérir du mieux qu’il le peut pour y vivre et dont le cinéma sera l’aboutissement<sup>4</sup>. Cette nouvelle forme de perception, que Benjamin voyait donc se dessiner avant tout chez Baudelaire sous le prisme de l’« idéal obsédant » d’une « prose poétique sans rythme et sans rime » issu de « la fréquentation des villes énormes » (Baudelaire 1975, 275–276), trouvera l’une de ses manifestations les plus exemplaires dans le célèbre chapitre de *Madame Bovary* dédié aux comices agricoles (Flaubert 2001, 196–223). Flaubert, voulant faire entendre et voir « à la fois des beuglements de taureaux, des soupirs d’amour et des phrases d’administrateurs » (Flaubert 1980, 449), livre à son lecteur un vertige des sens propre à la cohue moderne qu’un conseiller de préfecture rêve de voir s’entasser dans le moindre village de Normandie. L’ironie produite par ce décalage entre le lieu décrit, profondément rural, et les aspirations de ce dernier à y voir « converge[r] la société moderne » (Flaubert 1980, 134), n’ôte en rien sa valeur d’exemple, puisque c’est d’abord au sein du « tourbillon d’une foire villageoise », comme celle de Sorotchintsy décrite par Gogol, où « la foule ne forme plus qu’un seul être immense et monstrueux dont le corps tout entier palpite sur la place et dans les ruelles étroites, et crie, et caquète et gronde » (Gogol 1966a, 22), « les rues éta[nt] noires de monde à vous en donner le vertige » (Gogol 1966b, 102), que Benjamin apercevait les prodromes de la modernité perceptive<sup>5</sup>.

Cette « perception sous forme de choc » est offerte ici par Flaubert à travers le « montage » de discours et de points de vues permettant à son lecteur à la fois d’entrer dans

<sup>2</sup> Sur cette notion, voir par exemple Füzesséry et Simay, 2018, 13–51, et Simay 2018, 7–18.

<sup>3</sup> Cet aspect est sans doute dû à la « naïveté » de cette « vieille théorie », ainsi que la décrit Freud sur lequel s’appuie Benjamin (Freud 2014, 114).

<sup>4</sup> « Ainsi la technique a soumis le sensorium humain à un entraînement complexe. L’heure était mûre pour le cinéma, qui correspond à un besoin nouveau et pressant de stimuli. Avec lui *la perception sous forme de choc* s’affirme comme principe formel » (Benjamin 2000b, 361).

<sup>5</sup> C’est en effet à la lecture de « La foire de Sorotchintsy » que Benjamin s’interroge ainsi : « Au spectacle quotidien d’une foule en mouvement, peut-être il a fallu que l’œil s’accoutumât. Si l’on admet cette hypothèse, on pourrait supposer que seulement après avoir opéré ce travail d’accommodation l’œil accueillit avec plaisir toute occasion de confirmer ses nouveaux pouvoirs » (Benjamin 2000b, 358). Benjamin affirmait déjà l’historicité de la perception dans *L’Œuvre d’art* en écrivant : « *Sur de longues périodes de l’histoire, avec tout le mode d’existence des communautés humaines, on voit [...] se transformer leur façon de percevoir.* La manière dont opère la perception – le médium dans lequel elle s’effectue – ne dépend pas seulement de la nature humaine, mais aussi de l’histoire » (Benjamin 2000a, 277).

la foule « dégorgea[n]t des ruelles, des allées » (Flaubert 2001, 197), occupant « [l]a Place jusqu'aux maisons », « des gens [étant] accoudés à toutes les fenêtres, d'autres debout sur toutes les portes » (Flaubert 2001, 213), et dans l'espace de retrait où se logent Emma Bovary et Rodolphe, son soupirant, pour mieux « jouir du spectacle plus à son aise » (Flaubert 2001, 208), c'est-à-dire sans être vu. Les mots comme les descriptions – qui prennent rétrospectivement la dimension de plans cinématographiques dans leur isolement ou cadrage<sup>6</sup> – s'entrechoquent alors pour nous faire vivre de manière virevoltante le grouillement de ce jour de fête, jusqu'à cette acmé du dispositif littéraire de l'écrivain où s'entrecroisent le discours de remise des prix des comices et le dialogue des futurs amants en train de conclure :

« Ensemble de bonnes cultures ! » cria le président.  
 — Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...  
 « À M. Bizet, de Quincampoix. »  
 — Savais-je que je vous accompagnerais ?  
 « Soixante et dix francs ! »  
 — Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.  
 « Fumiers. »  
 — Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !  
 « À M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »  
 — Car jamais je n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.  
 « À M. Bain, de Givry-Saint-Martin ! »  
 — Aussi, moi, j'emporterai votre souvenir.  
 « Pour un bélier de Mérinos... »  
 — Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.  
 « À M. Belot, de Notre-Dame... »  
 — Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?  
 « Race porcine, prix ex aequo : à MM. Lehérisé et Cullembourg ; soixante francs ! »  
 (Flaubert 2001, 216–217)

L'impression de montage est patente dans ce sommet de l'écriture flaubertienne. Et le « cinématisme » (Eisenstein 2009, 9–19) de ce texte n'a pas manqué d'être souligné, notamment par Eisenstein y voyant un signe avant-coureur de la « forme de pensée 'montage' », un exemple de « montage parallèle » avant même l'apparition du cinéma (Eisenstein 1976, 121). Affirmation partagée par Jacques Rancière selon lequel « [l]es écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont découvert, derrière les histoires, la force nue des tournolements de poussière, des moiteurs oppressives, des cascades de marchandises ou des intensités en folie ont aussi inventé le montage comme mesure du sans-mesure ou discipline du chaos » (Rancière 2003, 58).

Or la perception « sous forme de choc » que livre ici Flaubert est précisément un moyen de donner de la mesure à ce brouhaha qui autrement n'en aurait pas, à cette cacophonie furieuse empêchant d'entendre la voix de l'orateur, elle qui « vous arrivait par lambeaux de phrases, qu'interrompait çà et là le bruit des chaises dans la foule ; [...] un long mugissement de bœuf, ou bien les bêlements des agneaux qui se répondaient au coin des rues » (Flaubert 2001, 213). Dans la modernité, l'homme est soumis à un environnement tant chambardé, qu'il ne peut en percevoir l'intégralité. Son expérience est appauvrie, réduite, par les automatismes qu'il développe pour s'acclimater aux chocs de ce nouveau milieu caractérisé par son extrême vitesse. Il doit en effet, nous dit Benjamin, faire

<sup>6</sup> Voir par exemple ce passage si cinématographique dans ce qui est comme un montage de différents plans : « Un coup de vent qui arriva sur les fenêtres fronça le tapis de la table, et, sur la Place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent » (Flaubert 2001, 217).

l'« expérience vécue du choc [*Chockerlebnis*]<sup>7</sup> » pour l'éprouver à nouveau sans heurt. Sa perception n'est alors en rien celle élargie ou « cosmique<sup>8</sup> » que, selon Deleuze, nous livrera un cinéma en tant que « plan d'immanence », correspondant à une expérience « véritable » (*Erfahrung*) (Benjamin 2000b, 331), comme celle que regrettera Bergson<sup>9</sup>, mais bien celle réduite « sous forme de choc », plus proche d'une absence d'expérience<sup>10</sup>. Soit, une perception à destination de l'action par la prévalence de ce qui étonne ou importe, de ce qui surprend voire terrifie, et qui correspond plutôt à l'image-action deleuzienne en tant qu'organisation du mouvement<sup>11</sup> ou à cet « effet de choc exercé par le film » identifié par Benjamin (2000a, 309).

Autrement dit, l'éclatement perceptif offert par Flaubert n'est pas cacophonie ou tumulte, mais bien sélection, cadrage des mouvements en tous sens qui étourdissent l'homme jeté dans la masse. Il n'est pas « sans rythme », tel l'idéal – par définition jamais atteint – baudelairien, c'est-à-dire sans organisation ou ordre du mouvement, sans mesure<sup>12</sup>. Au contraire, car, sans ce travail de sélection tout serait perçu et rien ne le serait vraiment. Sans l'organisation du mouvement produite par le « montage » de l'écrivain, nous serions sujets à l'« éblouissement », comme le « cousin » de Hoffmann observant la foule depuis sa « fenêtre d'angle », dans une nouvelle que commente Benjamin, le serait sans l'aide de sa longue vue ou « lorgnette de théâtre » (Benjamin 2000b, 357–358)<sup>13</sup>. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Rodolphe et Emma se trouvent dans une position de surplomb, à l'abri d'une fenêtre, puisque celle-ci a été ce modèle de la vision en Occident depuis la Renaissance italienne<sup>14</sup> qui s'est vu renouvelé avec l'écriture réaliste puis naturaliste comme dispositif descriptif par excellence offrant un moyen de protection contre le choc des masses qu'elle visait à rapporter pour en donner l'expérience.

L'expérience vécue du choc pourvue par la littérature, dont Benjamin disait qu'elle était le « [prix à] payer pour accéder à la sensation de la modernité » (Benjamin 2000b, 390), nous fait donc obtenir une nouvelle forme de perception aidant à agir dans notre nouveau milieu. Seulement, si cette forme de perception est nouvelle, c'est bien parce qu'elle en

<sup>7</sup> Dans *Le Livre des passages*, Benjamin tend à distinguer trois « régimes d'expérience » : *Erfahrung*, *Erlebnis* et *Chockerlebnis*. Le premier correspondrait à l'expérience « véritable », le second à celle offerte par les « fantasmagories » et le troisième à celle déterminée par la violence de l'aire urbaine et de ses masses. Sur la différence entre « expérience » (*Erfahrung*), « expérience vécue » (*Erlebnis*) et « expérience vécue du choc » (*Chockerlebnis*), voir par exemple Elsaesser 2009, 293–295 ; Berdet 2005 ; Berdet 2014, 139–203.

<sup>8</sup> « Le but du cinéma n'est évidemment pas de mimer l'univers vu par l'homme, d'en donner une représentation humaine, mais de faire surgir ces perceptions larges, immenses, cosmiques, ou à l'inverse moléculaires, végétales, fourmillantes, cellulaires, comme une vie toujours au-delà ou en deçà de l'homme, par laquelle s'élargit infiniment la perception humaine » (Montebello 2008, 53–54).

<sup>9</sup> Pour Benjamin, en effet, c'est en réaction à cette transformation de l'expérience dans la modernité que se font les « philosophie[s] de la vie » comme celle de Bergson, cherchant à retrouver « la "véritable" expérience, par opposition à celle qui se manifeste dans l'existence normalisée et dénaturée des masses soumises à la civilisation » (Benjamin 2000b, 331).

<sup>10</sup> Sur ce point, voir Benjamin 2000c, 371.

<sup>11</sup> L'image-mouvement est en fin de compte ce plan d'immanence toujours contrarié que décrit Rancière en commentant Deleuze : Rancière explique en effet dans son commentaire acerbe du diptyque que « la phosphorescence des images du monde et leurs mouvements en tous sens ont été interrompus par cette image opaque qui s'appelle le cerveau humain. Celui-ci a confisqué à son profit l'intervalle entre action et réaction. À partir de cet intervalle, il s'est institué en centre du monde. Il a constitué un monde d'images à son usage : un monde d'informations à sa disposition à partir desquels il construit ses schèmes sensori-moteurs, oriente ses mouvements et fait du monde physique une immense machinerie de causes et d'effets qui doivent devenir des moyens pour ses fins » (Rancière 2001, 150).

<sup>12</sup> Voir Platon, *Lois*, 665a.

<sup>13</sup> Voir aussi Benjamin 1997, 467–468.

<sup>14</sup> Cf. Carbone 2016, 79.

supplante une plus ancienne, que Benjamin qualifie d'« auratique » (Benjamin 2003, 242). Elle ne s'institue qu'en remplaçant celle-ci, propre selon Benjamin à l'époque du règne de la « belle apparence » (Benjamin 2003, 242) dans l'œuvre d'art datant d'avant la « crise de la beauté » (Benjamin 2003, 237). Or une telle substitution ne s'est pas faite sans résistance, et sans cesse s'est manifestée, comme ce fut le cas chez Baudelaire, une oscillation entre perceptions « auratique » et « sous forme de choc » correspondant à la dialectique se jouant elle-même entre « aura » et « choc » ou, pour reprendre d'autres couples conceptuels benjaminien, « lointain » et « proche », « valeur de culte » et « valeur d'exposition », « apparence » et « jeu » (Benjamin 2003, 243).

Là où un Zola, par exemple, n'aura de cesse de reproduire ou rejouer le dispositif flaubertien permettant d'accéder à la perception sous forme de choc – « personnifi[ant ainsi] la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle » par sa capacité à rendre compte de la « nouvelle échelle » du monde soumis au furieux accroissement de la vitesse et de la circulation des masses (Studeny 1995, 215) –, que ce soit dans un passage du *Ventre de Paris* que commente Rancière (2003, 58–60), dans *La Curée*, *L'Assommoir* ou encore *Nana*, Marcel Proust, lui, également aidé de la protection d'une fenêtre, renverse cette modalité perceptive pour retrouver une expérience plus originelle ou moins « moderne », puisque du côté de l'aura plutôt que de celui du choc, de l'expérience « véritable » (*Erfahrung*) plutôt que de l'expérience vécue du choc (*Chockerlebnis*).

C'est en effet dans l'« ouverture pour un jour de fête » de *La Prisonnière* de Proust, auteur semble-t-il incapable de faire du choc de la modernité une expérience vécue, que l'on peut trouver un possible « pendant » aux comices agricoles de Flaubert, dans une polarisation aussi forte que celle voulue par Baudelaire entre *Les Fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris* (Pichois 1975, 1293). Si avec Zola et tant d'autres on quittait peu à peu le « caractère [encore] provincial » (Benjamin 1997, 468) de la perception offerte par Flaubert, Gogol, Hoffmann ou même Baudelaire – qui décrivait une expérience de la ville qu'il ne vivait pas véritablement, lui qui était bien loin de ressentir ses « périls physiques » autant qu'il le laissait croire (Benjamin 2021, 229), se sentant à tel point « partout comme chez lui » sur l'île Saint-Louis qu'il s'y promenait en pantoufles (Benjamin 1997, 259), si bien qu'il passe plus pour un visionnaire que pour un témoin (Benjamin 2013, 55)<sup>15</sup> –, on le retrouve chez Proust cloîtré dans ces « vieux quartiers aristocratiques » si peu animés, « si tranquille[s] » en comparaison des « rues et [...] boulevards du centre » où il ne distinguerait plus, du fait du vacarme de la circulation, les cris des marchands de Paris qu'il rapporte en ces pages (Proust 1989, 107–108, 127).

Bien à l'abri dans sa chambre, derrière sa fenêtre – aux volets sans doute mi-clos ou à l'épais voilage –, conçue ici comme paroi protectrice plus que comme appel à la description visuelle, le narrateur donne de l'agitation matinale de la ville une description à l'aide quasiment de sa seule ouïe, « ce sens délicieux, nous apport[ant] la compagnie de la rue dont elle nous retrace toutes les lignes, dessine toutes les formes qui y passent, nous en montrant la couleur » (Proust 1989, 107). Si l'homme plongé dans la foule était marqué, selon Benjamin, par une exaltation de la vue au détriment de ses autres sens et notamment de l'ouïe (Benjamin 2000b, 386), seule cette dernière, pourvue d'une dimension quasi-visuelle dans sa capacité à saisir les « couleur[s] », est véritablement utilisée par le narrateur dans la neutralisation de tous les autres<sup>16</sup>. Et si c'est l'ouïe qui se trouve ici

<sup>15</sup> « Car les grands poètes, sans exception, ont la prescience du monde qui vient après eux, comme en témoignent les rues parisiennes des poésies de Baudelaire, qui n'apparurent qu'après le XIX<sup>e</sup> siècle » (Benjamin 2013, 55).

<sup>16</sup> La vue est utilisée par le narrateur à un moment donné, mais c'est pour mieux montrer sa trahison qui fait prendre un chauffeur pour une femme peu élégante. Le goût, quant à lui, est suscité par les chants des marchands

valorisée, c'est bien parce qu'elle a plus à voir avec le « lointain » de l'aura<sup>17</sup> qu'avec la proximité<sup>18</sup> qu'on peut au contraire aisément rapprocher du choc (étant ce qui nous touche, nous bouscule ou nous heurte). Proximité qu'une vision « tactile<sup>19</sup> » propre à l'homme moderne offre à la multitude.

Dans ce jour de printemps « interpolé dans l'hiver » (Proust 1989, 107), ou « jour de remémoration » pourrait-on dire en reprenant l'expression qualifiant ceux des poèmes baudelairiens (Benjamin 2000b, 370), l'ouïe permet au narrateur d'accéder à l'aura de la ville de Paris sans subir les chocs de sa modernité. C'est dans les lointains échos perçus en les cris de Paris, survivances médiévales, que le narrateur trouve un rythme hiératique ou auratique que l'on peut opposer à celui recherché dans la modernité littéraire d'un Flaubert ou d'un Baudelaire. Proust se tourne du côté de la ville et, par là, dirait Benjamin, de l'Antique, en faisant dos à la masse et donc à la modernité<sup>20</sup>. Libéré de ses coudolements, de la bousculade de la foule, il retrouve une perception préservée des automatismes nécessaires en son sein ; perception plus large, débridée, s'autorisant toutes les divagations. Le peuple, dont il se tient à distance, n'est plus pour lui que le porteur de survivances immémoriales à peine audibles dans ses cris ou chants. Et il les rapproche exemplairement pour nous des tentatives médiévisantes de Moussorgski ou Debussy-Maeterlinck (Proust 1989, 108) – écrivain à propos duquel Benjamin disait qu'il « pouss[ait] le développement de l'aura jusqu'au monstrueux » (Benjamin 2021, 232) – faisant signe vers des lointains inaccessibles.

Là où Flaubert livrait avec une ironie certaine la perception sous forme de choc dans un milieu rural, bien peu dynamique, et où Baudelaire l'offrait sans l'avoir véritablement connue, ne faisant alors tous les deux que l'entrevoir, que capter par avance la transformation du monde sous l'effet de la vitesse encore balbutiante, Proust, lui, se tourne vers une perception auratique pour échapper à la souffrance que lui cause la grande ville et retrouver des expériences « originaires » fantasmées, dont l'antiquité peut parfois s'avérer artificielle<sup>21</sup>, relever de la fantasmagorie de l'expérience vécue plutôt que de l'aura de l'expérience en tant qu'*Erfahrung*. Pour paraphraser alors Huysmans, et cela vaut aussi bien pour Baudelaire et Flaubert que pour Proust, il n'y a de vraiment bon que les expériences que l'on a pas eues<sup>22</sup>.

L'« ouverture » de Proust n'est d'ailleurs pas sans ambiguïté dans l'artificialité qu'elle ne cesse de souligner : l'onirisme du narrateur, omniprésent, perturbant les chants (Proust 1989, 117), les discours d'Albertine faussement sophistiqués pour lui plaire (Proust 1989, 120), l'amour feint entre les deux qui est source de tant d'ennui (Proust 1989, 111, 119, 122). C'est que la dimension auratique de la perception proustienne ne saurait jamais être

---

de légumes et fait dire à Albertine que « ce sera gentil de manger tout ça ensemble. Ce sera tous ces bruits que nous entendons, transformés en un bon repas » (Proust 1989, 118, 127).

<sup>17</sup> Rappelons que l'aura est décrite comme « unique apparition d'un lointain, si proche soit-il » (Benjamin 2000a, 278) et que Benjamin explique ailleurs que le « regard qui s'assure de la sûreté du lieu ne se perd pas rêveusement dans les lointains » (Benjamin 2000b, 386).

<sup>18</sup> Benjamin parle en effet du désir des masses de « rendre les choses spatialement et humainement “plus proches de soi” », nuisant fortement à l'aura (Benjamin 2000a, 278).

<sup>19</sup> Benjamin insiste notamment sur l'aspect tactile de la vision offerte par l'art d'avant-garde ou le film dans la modernité (Benjamin 2000a, 309 ; Benjamin 2003, 236).

<sup>20</sup> « La modernité est en opposition avec l'Antiquité [...]. (La modernité : la masse ; l'Antiquité : Paris.) » (Benjamin 2021, 241).

<sup>21</sup> Il suffit de penser à la confusion temporelle – ou « tohu-bohu des époques », dirait Zola (*Nana*) – qu'entraîne l'architecture du XIX<sup>e</sup> siècle et dont témoigne Proust (Proust 1981, 78). C'est là le propre de la « fantasmagorie » dix-neuviémiste. Sur ce point voir Berdet 2015, 15–19.

<sup>22</sup> Huysmans 2019, 1071 : « il n'y a de vraiment bon que les femmes que l'on a pas eues ». Formule qui est une reprise du *Pot-bouille* de Zola.

complète, de la même manière que l'horizon s'éloigne plus on s'en rapproche. Et le dialogue amoureux entre le narrateur et Albertine que Proust « monte », lui aussi, avec les bruits du dehors, sous des apparences de noblesse, finit par rejoindre celui de Rodolphe et Emma dans la trivialité<sup>23</sup>. Quant aux échos médiévaux des cris de Paris, ils peuvent prendre finalement aux yeux du lecteur attentif l'apparence du souvenir forcé, de cette mémoire volontaire si loin d'être auratique comme l'est celle involontaire suscitée, dans la *Recherche*, par les miettes de madeleine dans le thé ou les pavés inégaux de la cour des Guermantes<sup>24</sup>. Et, à l'inverse, les comices de Flaubert peuvent lever en nous une perception auratique dans ce tableau d'or des blés qu'on peut y voir sous l'aspect de la désuétude. Une tranquillité s'élève désormais de cette perception sous forme de choc à l'ère de la ruralité lorsqu'on l'éprouve à l'aune de notre expérience vécue d'un choc devenu toujours plus violent dans l'exponentielle accroissement de vitesse du monde. C'est que la modalité perceptive dépend de l'expérience de celui qui l'exerce et du milieu dont il est coutumier, n'étant donc jamais *en soi* auratique ou sous forme de choc, en particulier lorsqu'elle entre en conflit avec le récepteur qu'est le lecteur, pourvu d'une perception et d'une expérience également autres.

L'« ouverture » proustienne est alors effectivement à l'opposé des « comices » flaubertiens, mais dans une réversibilité toujours possible et toujours imminente bien que jamais complète, de la même manière que l'est l'inversion des pôles conceptuels benjaminien tels que ceux évoqués plus haut à titre d'exemples : lointain et proche, aura et choc, etc. En cela ces deux textes sont bel et bien le « pendant » l'un de l'autre, comme l'étaient pour leur part *Les fleurs du mal* et *Le Spleen de Paris*, ainsi que nous le pressentions, n'excluant cependant pas en leur sein le chevauchement des deux types de perception, auratique et sous forme de choc. Modernisme contrarié des comices et antiquité fantôme de l'« ouverture » forment à eux deux la modernité littéraire dans toute son ambiguïté, telle qu'elle était mise en exergue par la figure de Baudelaire dans sa façon d'osciller, d'hésiter, entre les deux types de perception comme entre expérience et expérience vécue du choc. Baudelaire, poète du choc de la modernité, parvenait en effet à le montrer et le transmettre dans son œuvre, mais finissait par y succomber, incapable d'embrasser pleinement la perception sous forme de choc dont il avait l'intuition. Il ne pouvait, affirme Benjamin, se livrer entièrement à la « destruction de l'aura dans l'expérience vécue du choc » (Benjamin 2000b, 390), la perte de son auréole étant elle-même auratique<sup>25</sup>. Car l'aura, en réalité, n'existe que dans sa fuite, n'est aperçue que dans sa disparition<sup>26</sup>. Une telle tension est alors bien celle que nous avons pu retrouver entre les « comices » de Flaubert et l'« ouverture » de Proust, et explique leur toujours possible invagination. Sans doute, la modernité artistique repose-t-elle alors sur cette dynamique plus que sur une domination sans partage de la nouvelle forme de perception qu'est celle « sous forme de choc ».

<sup>23</sup> Même les lointains qu'on aurait pu croire évoqués par Flaubert à travers le discours amoureux de Rodolphe invoquant la métempsycose ne sont en fait que moyen pour conclure ou, comme le dirait Philippe Muray, évocations de l'occulte qui ne servent en réalité qu'« à baiser » (Muray 1999, 223).

<sup>24</sup> Sur la « mémoire volontaire », voir Benjamin 2000b, 333.

<sup>25</sup> Sur la perte d'auréole, titre d'un poème en prose baudelairien commenté par Benjamin, voir Benjamin 2000b, 388-89.

<sup>26</sup> C'est ce que ne semble pas avoir perçu Nathalie Heinich lorsqu'elle reproche à Benjamin de « rendre la photographie responsable de la perte d'une propriété qu'elle a justement contribué à construire » (Heinich 1983, 108).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudelaire, Charles. 1975. « À Arsène Houssaye », *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*. In : *Œuvres complètes*, t. I, éd. par C. Pichois. Paris : Gallimard, 275–276.
- Baudelaire, Charles. 1976. *Exposition universelle, 1855, Beaux-arts*. In : *Œuvres complètes*, t. II, éd. par C. Pichois. Paris : Gallimard, 575–597.
- Benjamin, Walter. 1997. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*. Traduit par J. Lacoste. Paris : Cerf.
- Benjamin, Walter. 2000a. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (Dernière version de 1939)*. Traduit par M. de Gandillac et R. Rochlitz. In : *Œuvres*, t. III. Paris : Gallimard, 269–316.
- Benjamin, Walter. 2000b. *Sur quelques thèmes baudelairiens*. Traduit par M. de Gandillac et R. Rochlitz. In : *Œuvres*, t. III. Paris : Gallimard, 329–390.
- Benjamin, Walter. 2000c. *Expérience et pauvreté*. Traduit par P. Rusch. In : *Œuvres*, t. II. Paris : Gallimard, 364–372.
- Benjamin, Walter. 2003. *Paralipomènes et variantes de l'œuvre d'art*. Traduit par F. Delahaye. In : *Écrits français*. Paris : Gallimard, 221–248.
- Benjamin, Walter. 2013. *Sens unique*, traduit par F. Joly, Paris, Payot.
- Benjamin, Walter. 2021. *Charles Baudelaire*. Traduit par J. Lacoste. Paris : Payot.
- Berdet, Marc. 2005. « Benjamin sociographe de la mémoire collective ? ». In : *Temporalités*, « Socialité de la mémoire », n° 3, 2005, mis en ligne le 7 juillet 2009, consulté le 13 mars 2021, <https://doi.org/10.4000/temporalites.410>.
- Berdet, Marc. 2014. *Walter Benjamin. La passion dialectique*. Paris : Armand Colin.
- Berdet, Marc. 2015. *Le chiffonnier de Paris. Walter Benjamin et les fantasmagories*. Paris : Vrin.
- Carbone, Mauro. 2016. *Philosophie-écrans. Du cinéma à la révolution numérique*. Paris : Vrin.
- Combes, André. 1990. « À partir du 'Métropolis' de Fritz Lang : la gestalt de masse et ses espaces ». In : *Théâtre et cinéma années vingt. Une quête de la modernité*, t. II. Sous la direction de C. Amiard-Chevrel. Lausanne : L'Âge d'homme, 178–224.
- Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch. 1976. « Du théâtre au cinéma ». In : *Le film : sa forme/son sens*. Traduit par A. Panigel. Paris : Bourgois, 111–126.
- Eisenstein, Sergueï Mikhaïlovitch. 2009. *Cinématisme*. Dijon : Les presses du réel.
- Elsaesser, Thomas. 2009. «Between Erlebnis and Erfahrung: cinema Experience with Benjamin». In: *Paragraph*, n° 3, vol. 32, novembre 2009, 292–312.
- Flaubert, Gustave. 1980. *Correspondance*, t. II, éd. par J. Bruneau. Paris : Gallimard.
- Flaubert, Gustave. 2001. *Madame Bovary*. Paris : Gallimard.
- Freud, Sigmund. 2014. *Au-delà du principe de plaisir*. Traduit par J.–P. Lefebvre. Paris : Points.
- Füzesséry, Stéphane et Philippe Simay. 2018. « Une théorie sensible de la modernité ». In : *Le choc des métropoles. Simmel, Kracauer, Benjamin*. Sous la direction de S. Füzesséry et P. Simay. Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 13–51.
- Gogol, Nicolas. 1966a. « La foire de Sorotchintsy », *Les soirées du hameau*. Traduit par M. Aucouturier. In : *Œuvres complètes*, éd. par G. Aucouturier. Paris : Gallimard, 17–47.
- Gogol, Nicolas. 1966b. « La Dépêche disparue », *Les soirées du hameau*. Traduit par M. Aucouturier. In : *Œuvres complètes*, éd. par G. Aucouturier. Paris : Gallimard, 101–114.
- Heinich, Nathalie. 1983. « L'aura de Walter Benjamin. Note sur 'L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique' ». In : *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1983, n° 49, 107–109.
- Huysmans, Joris-Karl. 2019. *Là-bas*. In : *Romans et nouvelles*, éd. par A. Guyaux et P. Jourde. Paris : Gallimard, 921–1163.
- Montebello, Pierre. 2008. *Deleuze, philosophie et cinéma*. Paris : Vrin.
- Muray, Philippe. 1999. *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*. Paris : Gallimard.
- Pichois, Claude. 1975. « Notice de *Le Spleen de Paris* ». In : C. Baudelaire. *Œuvres complètes*, t. I, éd. par C. Pichois. Paris : Gallimard, 1293–1305.
- Proust, Marcel. 1981. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Paris : Gallimard.
- Proust, Marcel. 1989. *La Prisonnière*. Paris : Gallimard.
- Rancière, Jacques. 2001. *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil.
- Rancière, Jacques. 2003. *Le destin des images*. Paris : La fabrique.
- Simay, Philippe. 2018. « Walter Benjamin, d'une ville à l'autre ». In : *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*. Sous la direction de P. Simay. Paris, Tel-Aviv : Éditions de l'éclat, 7–18.
- Studený, Christophe. 1995. *L'invention de la vitesse. France, XVIII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Gallimard.

## **IZMEĐU „AURATIČNE PERCEPCIJE“ I „PERCEPCIJE U OBLIKU ŠOKA“ - BENJAMINOVSKO ČITANJE BODLERA, FLOBERA I PRUSTA**

*Preuzimajući benjaminovske teze o dolasku „percepcije u obliku šoka“ u XIX i XX veku na mesto takozvane „auratične percepcije“, u ovom radu predstavljamo uporedno čitanje Bodlera, Flobera i Prusta s ciljem da identifikujemo onu perceptivnu modernost kakva je primenjena u književnosti. Upoređujući u prvom redu poglavlje posvećeno poljoprivrednom sajmu iz Gospođe Bovari sa „svečanim otvaranjem za jedan praznični dan“ iz Zatočenice, poglavlja za koja smatramo da su jednako snažni pandani Bodlerovom Cveću zla i Pariskom splinu, pokušavamo da razmotrimo navedenu transformaciju percepcije o kojoj su ti autori mogli da svedoče. Na kraju, pokazujemo da se perceptivna modernost može okvalifikovati kroz osciliranje između percepcije u obliku šoka i auratičke percepcije, tačnije daleko više kroz njihovu moguću i imanentnu reverzibilnost nego kroz običnu dominaciju prve pod nestajanjem druge.*

*Ključne reči: Benjamin, percepcija, šok, Bodler, Flober, Prust*

## **BETWEEN “AURATIC PERCEPTION” AND THE “PERCEPTION AS SHOCK” – BENJAMIN’S READING OF BAUDELAIRE, FLAUBERT AND PROUST**

*By accepting Benjamin’s theses on the emerging of a perception in the form of “shock”, which in the 19th and 20th century replaced the so-called “auratic” form of perception, we hereby suggest a cross-reading of Baudelaire, Flaubert, and Proust to identify perceptive modernity as it has been experimented in the literature. In particular, we try to consider the transformation of perception witnessed by the aforementioned authors by connecting the chapter from Madame Bovary on the agricultural fair to the “ouverture pour un jour de fête” from La Prisonnière, both considered here as counterparts which are quite as strong as Les Fleurs du mal and Le Spleen de Paris for Baudelaire. We then indicate that perceptive modernity, unlike matching with the domination of shock perception due to the disappearance of auratic perception, can be characterized by an oscillation between the former and the latter, as well as by their reversibility, which is always possible and imminent.*

*Key ewords: Benjamin, perception, shock, Baudelaire, Flaubert, Proust*