



Konstellations

Walter Benjamin :
histoire et utopie

Par Vicky Pelletier

Fichier : 0501.09.pdf

Vicky Pelletier ©

vicky_pelletier@hotmail.com

« L'idéal n'a d'existence qu'au fond du rêve »

Isabelle Gaudet-Labine

Des ombres en formes d'oiseaux

Mon intervention d'aujourd'hui, comme son titre l'indique, portera sur la conception de l'histoire de Walter Benjamin et sur son impact sur le concept d'utopie. Comme on a pu le voir dans le séminaire, Benjamin s'est beaucoup intéressé à des problématiques liées à l'histoire. Dans l'introduction à *L'Origine du drame baroque allemand*, l'essai qui devait lui servir de thèse d'habilitation mais qui fût refusé par l'Université de Francfort, Walter Benjamin écrivait : « Il importe moins de savoir si l'on peut répondre scientifiquement à la question "comment les choses se sont-elles réellement passées ?", que de savoir si on peut la poser scientifiquement. »¹ Cette question si difficile à poser à ses yeux et qui met en jeu la façon dont on comprend et raconte les événements historiques, le hantera en effet tout au long de sa vie et ce, jusqu'au tout dernier texte qu'il a écrit, qui porte justement le titre de « Sur le concept d'histoire. »² Mais si Benjamin a été obsédé toute sa vie durant par l'histoire, il a très peu écrit sur l'utopie, malgré le grand nombre de commentateurs qui associent sa pensée à une réflexion sur l'utopie : l'œuvre de Benjamin ne comprend aucune histoire de l'utopie et aucun texte qui porte explicitement sur l'utopie. Or, l'utopie est tout de même omniprésente dans sa pensée, dans la mesure où sa réflexion sur l'histoire amène à une redéfinition de ce que l'on qualifie généralement d'utopie, ce concept étant si intimement lié depuis le dix-neuvième siècle à toute réflexion sur l'histoire. Miguel Abensour pose ainsi la question de cette étrange présence de la question utopique dans l'œuvre de Benjamin :

Walter Benjamin n'est-il pas celui qui à travers sa propre exploration – l'écriture interminable du « Livre des passages » – s'est donné pour tâche, à l'écart de tout arrêst dans le désenchantement, de recueillir, de maintenir, de préserver une fragile promesse, non pas tant de bonheur que de rédemption ?³

Tout comme sa philosophie de l'histoire est une « critique radicale de la Raison historique et de ses axiomes, à savoir : l'idée de continuité, l'idée de causalité et l'idée de progrès »⁴, comme l'écrit Stéphane Mosès dans *L'Ange de l'histoire*, sa conception de l'utopie est loin de pouvoir être associée à

¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1985, p.39.

² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp.427-443.

³ Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens et Tonka Éditeurs, 2000, p.112.

⁴ Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur des idées », 1992, p.21.

sa signification commune. C'est un peu les correspondances et les passages de l'une à l'autre – de l'histoire à l'utopie et de l'utopie à l'histoire – que j'aimerais mettre de l'avant et explorer dans ce travail, de même que le lien qu'on peut établir avec l'œuvre d'art.

Mais avant d'entreprendre cette tâche, j'aimerais mettre un peu en contexte le cheminement de ma pensée et mentionner que j'ai récemment complété une maîtrise en littérature comparée qui avait pour titre : *Art et utopie dans le cinéma d'Andreï Tarkovski*. Dans ce travail, qui s'inspirait beaucoup des conceptions de l'histoire et de l'utopie de Benjamin, j'ai essayé de démontrer qu'en élaborant une problématique de l'espérance et de l'utopie misant sur la fragilité de l'instant plutôt que sur le contrôle absolu de tous les éléments de la société, le cinéma de Tarkovski, plus particulièrement deux de ses films, *Stalker* et *Le Sacrifice*, sont de formidables plaidoyers en faveur de l'importance de l'art dans le monde d'aujourd'hui, et que cette importance passe chez lui par un certain rapport qu'entreprendrait l'art avec l'utopie – ou l'utopique pour faire d'un adjectif un mot qui représente peut-être plus l'angle sous lequel l'utopie y était abordée – en tant que moment générateur d'espérance. Dans *Stalker* par exemple, un dispositif clairement utopique – celui de la chambre des désirs – est mis en place. Selon une légende, cette chambre, qui se trouve au cœur d'une zone dévastée sans qu'on ne sache exactement pourquoi, aurait le pouvoir de réaliser les souhaits de ceux qui en franchissent le seuil. Trois hommes – un écrivain, un scientifique et un « stalker » – décident de s'y rendre. Chemin faisant, l'existence de la chambre devient de plus en plus incertaine, de même que les personnages réfléchissent aux raisons qui les ont poussés à entreprendre ce dangereux périple. Au bout du compte, la chambre des désirs devient le prétexte d'une réflexion sur les significations du rapport des personnages à l'utopique. Aucun des trois hommes n'entrera finalement dans la chambre des désirs mais leur voyage ne sera pas pour autant un échec, car l'objectif ultime était peut-être moins d'entrer dans la chambre et de voir ses désirs les plus profonds se réaliser, que de rétablir un certain lien avec l'utopique, avec l'espérance. C'est ce que laisse entendre le *Stalker* lorsqu'il leur dit, alors qu'ils sont à quelques pas de l'entrée de la chambre, que l'important dorénavant est de croire.

De la même façon, la dernière image du *Sacrifice*, le dernier film de Tarkovski qui date de 1986, est particulièrement significative : on y voit un arbre qui semble mort, mais qu'un jeune garçon arrose malgré tout, ce qui laisse entendre que s'il continue à en prendre soin chaque jour, avec patience et persévérance, l'arbre reviendra à la vie. En fait d'image utopique, et de démonstration du caractère utopique de l'art qui réussit à faire croire à la résurrection de l'arbre, il me semble qu'on peut difficilement faire mieux, dans la mesure où la force de cette image est d'inclure à la fois la possibilité de la concrétisation de l'utopie – dans le cas présent la renaissance de l'arbre – en même temps que la possibilité de son échec, sans que cela n'amoinde d'aucune façon la force de l'image artistique. Au contraire, cela lui donne même une puissance supplémentaire. C'est même une des caractéristiques de l'image artistique selon Tarkovski, celle « d'unir en elle les contradictions dialectiques inhérentes à la

réalité. »⁵ Ce genre d'images est très courant dans son cinéma : on n'a qu'à penser, entre autres, au plan-séquence de la traversée de la piscine de Gorchakov, tentant en même temps de protéger la flamme d'une chandelle, dans *Nostalghia*.

Mais pour voir dans ces images une représentation du caractère utopique de l'art, et également pour situer la pensée de Benjamin dans une réflexion sur l'utopie, il faut se défaire au préalable d'une certaine conception de l'utopie, qui est largement dominante dans le monde d'aujourd'hui : il s'agit de la conception qui lie l'utopie à l'univers du communisme « à la soviétique » et du totalitarisme et qui a fini par soutenir que l'utopie était dangereuse et devait être enrayée. Dans un travail incontournable sur l'utopie, *Le Principe espérance*, Ernst Bloch tente d'arracher le concept d'utopie à sa manifestation la plus courante, celle de l'utopie politique. Même si certains passages de cet imposant travail ont plutôt mal vieilli (on ne peut que sourire (ou pleurer) en lisant des phrases telles que : « Les rêves d'une vie meilleure se sont toujours interrogés sur l'avènement du bonheur, que seul le marxisme peut instaurer »⁶) ; et même si les idées de Bloch ont souvent été critiquées comme étant trop totalisantes, il n'en demeure pas moins qu'il a su reconnaître, comme il l'écrit dans sa préface, l'importance du « phénomène gigantesque de l'utopie dans le monde [...] peuplé comme la meilleure des terres cultivées et aussi inexploré que l'Antarctique »⁷ et qu'il a été l'un des premiers à tenter d'aborder l'utopie dans une perspective philosophique. Bloch écrit encore : « L'utopie tout entière coïncide si peu avec le roman politique que c'est à la philosophie dans sa totalité qu'il faut faire appel pour rendre justice au contenu de ce qui est qualifié d'utopique. »⁸ Bien avant d'être un système construit et fermé sur lui-même, l'utopie est une façon critique de percevoir le monde, par-delà l'idéologie. Dans *Utopie et désenchantement*, Claudio Magris écrit en ce sens : « L'utopie, c'est de ce pas se soumettre aux choses telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être. »⁹ Ce court texte de Magris, en présentant l'utopie et le désenchantement comme les deux faces d'une même médaille, explique très bien la forme que prend l'utopie que je tente de définir dans ce travail, d'autant plus qu'il en arrive à affirmer que le seul lieu où l'utopie peut prendre racine dans le monde est justement dans l'œuvre artistique. C'est ainsi que Magris en arrive à parler de « désenchantement poétique, parce que seule la création poétique peut représenter les contradictions sans les résoudre conceptuellement. »¹⁰ Dans un essai qui s'intitule *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Miguel Abensour écrit, de son côté :

Confronté au désastre, la réaction la plus immédiate n'est-elle pas de se détourner de l'utopie, la renvoyant vers des temps meilleurs, de "baisser les enchères", pour mieux lutter en parant au plus pressé et tenter de sauver le plus proche, bref ce qui peut être sauvé. La force de Walter Benjamin est qu'il sut discerner les impasses de cette réaction de défense

⁵ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1989, p. 50.

⁶ Ernst Bloch, *Le Principe espérance*, tome 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 27.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ Claudio Magris, « Utopie et désenchantement », dans *Utopie et désenchantement*, Paris, L'Arpenteur, 1999, p.11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

spontanée; en présence du péril extrême, l'utopie lui parut plus que jamais à l'ordre du jour. Dans l'urgence, l'exigence de sauvetage réapparaissait infiniment plus forte et pour y répondre au mieux ne convenait-il pas d'abord de sauver l'utopie en s'efforçant de l'arracher au mythe afin de la transformer en "image dialectique" ?¹¹

Il peut s'avérer ardu de tenter de définir l'utopie, tant ce mot inclut souvent le même et son contraire. Dans un livre intitulé *Le Discours utopique*¹², on définit l'utopie comme suit : « Lieu d'un non-lieu, l'utopie est le rêve compensateur d'un monde sans envers, mais tout aussi bien l'espérance motrice de l'histoire. » Pour le sens commun, l'utopie est l'organisation d'une communauté en vue de l'atteinte du bonheur pour tous, mais qui finit par s'avérer irréalisable et qui, par le fait même, perd toute valeur au niveau du réel. Un utopiste est un rêveur, un « pelleteux de nuages », quelqu'un qui, dans l'élaboration de ses plans, ne prend pas en compte la réalité, qui rêve en couleurs autrement dit. Au vingtième siècle, poussées au bout de leur logique, les utopies sont ainsi devenues dystopiques, c'est-à-dire que le bonheur tant recherché s'est transformé en horreur : on n'a qu'à citer *1984, Le Meilleur des mondes, Nous autres* ou *Farhenheit 451*. Comme le communisme se réclamait au départ de l'utopie, même si des nuances seraient à apporter à ce niveau (comme le fait qu'on ait fait une distinction à partir d'une certaine période entre le socialisme utopique et le socialisme scientifique), on l'a érigé en preuve, au vingtième siècle, du fait que les utopies ne pouvaient mener qu'à des désastres. Cette logique de l'utopie, qui se retourne contre elle-même, n'est pas sans rappeler la « dialectique de la raison » telle que Theodor Adorno la décrit ou encore, plus près de nous, l'idée de Paul Virilio, qui présente le désastre comme étant « l'autre face du progrès. »¹³ Ceci n'est pas un hasard, dans la mesure où c'est justement la chute de l'idée de progrès et de la raison historique qui a eu pour conséquence de discréditer complètement l'utopie. Nous vivons ainsi dans une société qui se réclame plus souvent du nihilisme et du cynisme que de l'idéalisme, et qui semble incapable de se sortir de son marasme pragmatique, incapable d'éviter le relativisme absolu, qui mène pourtant trop souvent à la vacuité intellectuelle.

C'est à ce niveau que la pensée de Walter Benjamin devient pertinente à mon avis, car elle permet de repenser l'utopie et de se sortir du cercle vicieux dans lequel la pensée contemporaine s'est souvent embourbée, à savoir qu'elle s'est souvent trouvée incapable de penser la question du « sens » (que ce soit celui de l'histoire ou de l'existence elle-même) en-dehors d'une vision progressiste et positiviste de l'histoire, ce qui a empêché, une fois le progrès historique remis en cause, toute réflexion sur l'espérance et la transcendance et même sur l'histoire ou le sens de la vie. Comme l'écrit Stéphane Mosès dans son introduction à *L'Ange de l'Histoire* :

¹¹ Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p. 21.

¹² *Le Discours utopique*, sous la direction de Maurice de Gandillac et Catherine Piron, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978.

¹³ « Désastre, l'autre face du progrès », *Le Monde*, 9 décembre 2002.

Pour Benjamin [...], la fin de la croyance en un sens de l'histoire n'entraîne pas l'abolition de l'idée d'espérance. Au contraire, c'est précisément sur les décombres du paradigme de la Raison historique que l'espérance se constitue en catégorie historique. L'utopie, qui ne peut plus désormais être pensée comme la croyance en l'avènement nécessaire de l'idéal au terme mythique de l'histoire, resurgit – à travers la catégorie de la Rédemption – comme la modalité de son avènement possible à chaque instant du temps. Dans ce modèle d'un temps aléatoire, ouvert à tout moment à l'irruption imprévisible du nouveau, la réalisation imminente de l'idéal redevient pensable, comme l'une des possibilités offertes par l'insondable complexité des processus historiques.¹⁴

Chez Benjamin, l'utopie s'inscrit dans la fragilité de l'instant, elle est volonté de briser la compréhension linéaire, évolutive et progressiste de l'Histoire. Dans « Sur le concept d'histoire », il écrit que « l'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance. »¹⁵ Benjamin parle ailleurs de la dialectique à l'arrêt. Il écrit dans *Le Livre des passages* : « L'ambiguïté est la manifestation figurée de la dialectique, la loi de la dialectique à l'arrêt. Cet arrêt est utopie et l'image dialectique est donc une image de rêve. »¹⁶ Pour Benjamin, l'image dialectique, qui est utopie, apparaît le temps d'un éclair, dans une discontinuité qui lui est irréductible : « L'image dialectique est une image fulgurante [...] Le sauvetage qui est accompli de cette façon – et uniquement de cette façon – ne peut jamais s'accomplir qu'avec ce qui sera perdu sans espoir de salut à la seconde qui suit »¹⁷, écrit-il ainsi. La fugacité de l'apparition de l'image dialectique et par le fait même son caractère utopique, n'amènent pourtant jamais Benjamin à rejeter celle-ci. Elle tire même de son côté utopique une force, une « faible force messianique » pourrait-on dire, pour utiliser l'une de ses expressions. Cet instant, qui ne doit jamais perdre de vue la possibilité de son échec, qui est même constamment aux prises avec lui, est à l'image de son « Ange de l'Histoire », qui n'arrive jamais à construire et arrêter le passé, ayant les ailes prises dans le vent d'un progrès qui l'aspire inexorablement vers l'avant (ou l'arrière, simple question de point de vue, ce qui fait par ailleurs la force de cette allégorie). Ce que l'allégorie de l'Ange de l'Histoire laisse transparaître, c'est l'idée que, pour Benjamin, le progrès ne s'inscrit pas dans un déploiement vers le mieux, c'est même plutôt le contraire qui se produit. Le progrès est pour lui lié à la destruction, à la catastrophe. La particularité de cette allégorie, et du coup de toute la philosophie de l'histoire de Benjamin, est d'offrir la possibilité d'une compréhension non linéaire du développement historique. Comme il l'écrit dans l'essai *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (et on retrouve aussi la même formulation dans *Le livre des passages*) : « Il faut fonder le concept de progrès sur l'idée de catastrophe. Que les choses continuent comme avant, voilà la catastrophe. »¹⁸ Dans la neuvième thèse *Sur le concept d'histoire*, qui porte sur le tableau de Paul Klee « Angelus Novus », il reprend cette idée du progrès lié à la catastrophe :

¹⁴ Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 430.

¹⁶ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 43.

¹⁷ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, *op. cit.*, p. 491.

¹⁸ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, *op. cit.*, p. 491.

Il existe un tableau de Klee qui s'intitule « Angelus Novus ». Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que doit ressembler l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit, lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès.

¹⁹

Un peu plus loin dans le même texte, il écrit encore : « L'idée d'un progrès de l'espèce humaine à travers l'histoire est inséparable de celle d'un mouvement dans un temps homogène et vide. La critique de cette idée doit servir de fondement à la critique de l'idée de progrès en général. »²⁰ À la toute fin, comparant la position des devins qui « interrogeaient le temps pour savoir ce qu'il recelait en son sein » et celle des Juifs, à qui la Torah interdit de sonder l'avenir et qui leur enseigne plutôt la commémoration, Benjamin écrit : « La commémoration, pour eux, privait l'avenir des sortilèges auxquels succombent ceux qui cherchent à s'instruire auprès des devins. Mais l'avenir ne devenait pas pour autant, aux yeux des Juifs, un temps homogène et vide. Car en lui, chaque seconde était la porte étroite par laquelle le Messie pouvait entrer. »²¹ C'est en quelque sorte la forme que peut prendre l'utopie à partir de la conception de l'histoire de Benjamin, celle d'un concept ouvert sur toutes les possibilités, où chaque moment peut être porteur du moment parfait, qui pourrait apparaître à tout moment, mais toujours de manière fugace. C'est ainsi que la principale caractéristique de l'utopie est la distance ambiguë, comme l'a remarqué Miguel Abensour quand il écrit que Thomas More et Walter Benjamin visent :

en empruntant des chemins différents, à inventer une relation étrange à l'utopie, faite à la fois de proximité et de distance ou de déplacement, comme si l'utopie était une attitude, une disposition, une forme de pensée, voire un exercice spirituel auquel on ne pourrait se livrer qu'à la condition de maintenir, de ménager une irréductible distance.²²

De cette conception de l'histoire, qui mise sur la discontinuité plutôt que sur l'homogénéité, Benjamin élabore une vision particulière de la vérité, que l'histoire des œuvres de création, à travers sa diversité irréductible, vient exemplifier. Comme il l'écrit dans *Origine du drame baroque allemand* : « La vérité n'est pas dévoilement, qui détruit le mystère, mais révélation, qui lui rend justice. »²³ Il propose de cette façon une autre conception du progrès, dont l'œuvre artistique devient en quelque sorte le révélateur.

¹⁹ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, op. cit., p. 434.

²⁰ *Ibid.*, p. 439.

²¹ *Ibid.*, p. 443.

²² Miguel Abensour, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, op. cit., p.24.

²³ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 28.

C'est en ce sens qu'on peut parler de « paradigme esthétique de l'histoire » pour utiliser une expression de Stéphane Mosès. Dans *Le Livre des passages*, Benjamin écrit :

Il y a dans toute véritable œuvre d'art un endroit où celui qui s'est plongé en elle est comme caressé par un souffle de vent frais qui annonce la venue du matin. Il en résulte que l'art, que l'on a souvent considéré comme dénué de tout rapport au progrès, peut servir à la définition véritable de celui-ci. Le progrès ne se situe pas dans la continuité du processus temporel mais dans ses intermittences, là où quelque chose d'authentiquement nouveau se fait sentir pour la première fois avec la sérénité d'un nouveau matin.²⁴

La pensée de Benjamin permet ainsi de situer l'utopie non pas dans l'avenir lointain du développement historique, mais directement dans l'image artistique, qui permet de l'entrevoir, sans jamais pouvoir la fixer, comme, dans le vieux rêve faustien, le fameux : « Arrête-toi, tu es si beau ! » Comme l'écrit encore Stéphane Mosès : « L'esthétique va lui fournir le modèle d'une historicité spécifique, non régie par le principe de causalité, et fondée sur l'insertion de chaque œuvre d'art dans une zone de temporalité autonome, engendrant pour ainsi dire son propre présent, son propre passé et son propre avenir. »²⁵ L'œuvre d'art devient l'instance grâce à laquelle Benjamin pourra fonder sa conception de l'histoire, et par le fait même sa conception de l'utopie. Ce faisant, il fait de l'œuvre d'art le lieu même de l'utopie, le lieu d'un non-lieu, le sens d'un non-sens – celui de l'existence humaine. N'est-ce pas là une très belle définition de la littérature ?

BIBLIOGRAPHIE

ABENSOUR, Miguel, *L'Utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens et Tonka, 2000.

ADORNO, Theodor, « L'Art est-il gai? », dans *Notes sur la littérature*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, pp. 429-436.

ADORNO, Theodor et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.

BENJAMIN, Walter, *Paris, capitale du XIXème siècle. Le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

²⁴ Walter Benjamin, *Le Livre des passages*, op. cit., p. 492.

²⁵ Stéphane Mosès, *L'Ange de l'Histoire*, op. cit., pp. 124-125.

_____, « Sur le concept d'histoire », dans *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, pp. 427-444.

BLOCH, Ernst, *Le Principe espérance*, tome 1, traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1976.

COLLECTIF, *Le Discours utopique*, sous la direction de Maurice de Gandillac et Catherine Piron, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1978, 445 p.

LÖWY, Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2001.

MAGRIS, Claudio, « Utopie et désenchantement », dans *Utopie et désenchantement*, traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastureau, Paris, Gallimard, coll. « L'arpenteur », 2001, pp. 9-22.

MORE, Thomas, *L'Utopie*, traduit par Marie Delcourt, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1987.

MOSÈS, Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.

TARKOVSKI, Andreï, *Le Temps scellé*, traduit du russe par Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile, 1989.

_____, *Le Sacrifice*, Suède / France, Swedish Film Institute and Argos Films, 1986.

_____, *Stalker*, U.R.S.S., Mosfilm, 1979.

VIRILIO, Paul, *Ce qui arrive*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 2002.

_____, *Ce qui arrive*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain / Actes Sud, 2002.